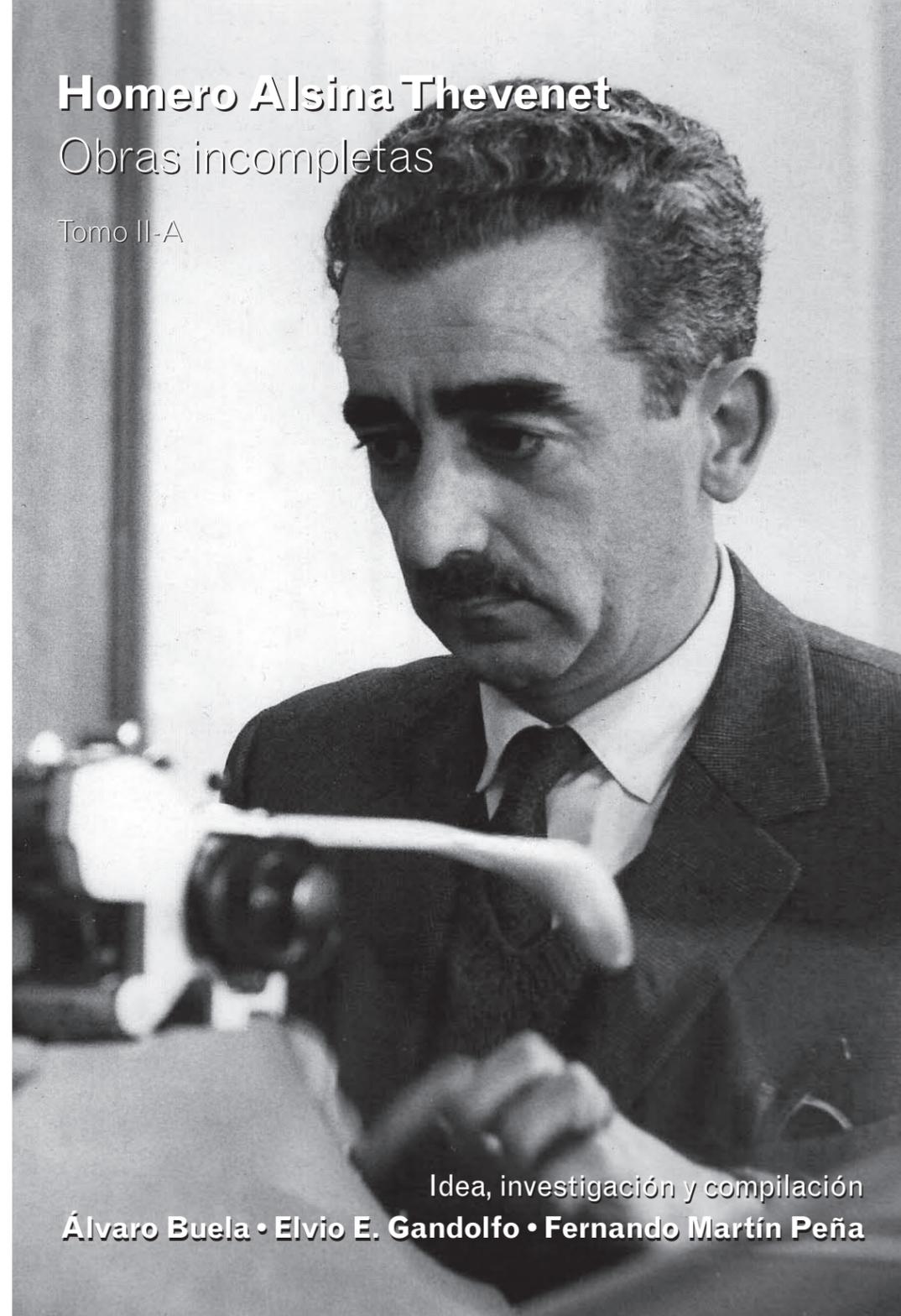


Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas

Tomo II-A



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 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.

Dibujo de contratapa:
Hermenegildo Sábat

Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas • Tomo II-A



Idea, investigación y compilación

Álvaro Buela • Elvio E. Gandolfo • Fernando Martín Peña





FESTIVAL INTERNACIONAL
de CINE de MAR DEL PLATA
13 AL 21 DE NOVIEMBRE DE 2010



Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas

Tomo II-A

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. Lilita Mazure

Vicepresidencia

Sra. Carolina Silvestre

Gerencia General

Sr. Rómulo Pullol

Departamento De Comunicación

Lic. Ignacio Catoggio

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente

Sr. José Martínez Suarez

Productora General

Sra. Bárbara Keen

Coordinador editorial: Luis Ormaechea.

Diseño gráfico: Verónica González.

Dibujos: Hermenegildo Sábat.

Corrección e índices: Agustín Masaedo y Pablo Marín.

© Eva Salvo - Andrés Alsina, 2010.

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 diciembre de 2010.

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 (1922-2005) abarca sesenta y ocho años de actividad profesional y unos 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 cinematográfica 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 de varias generaciones de espectadores. Abandonó esa práctica 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.

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 en 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. Así llegamos a tres tomos (con la originalidad de que el segundo está a su vez dividido en dos), que sólo reúnen un 60% de su producción total. Quisimos dar una idea del hombre a través de su obra y esa obra es inmensa.

Sobre este libro

Para unificar las numerosas menciones a títulos de películas con un criterio que permitiera al lector una identificación rápida 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. Tampoco deberá olvidarse que **El ciudadano** (Orson Welles, 1941) es siempre *Citizen Kane*, que **El halcón maltés** (1941) es *The Maltese Falcon*, y que su director John Huston fue un gran cineasta pese a los alegres seguidores de la Teoría del Autor.

Todo el material de este tomo fue publicado en el diario *El País*, de Montevideo, entre 1954 y 1959 (el Tomo 2-B contiene el período 1960-1965). Esa unidad inicial permitía organizar el material siguiendo hasta cierto punto los criterios con que H.A.T. estructuró muchos de sus libros de compilación (películas, temas, personalidades, etc.), con la licencia de inventar las secciones apropiadas a los textos seleccionados. Pero no es necesario seguir la organización que proponemos: el lector puede tomar este libro en cualquier página, y H.A.T. hará el resto.

Sobre el período

Hay varias razones para considerar el período 1954-1965 como el más importante de la trayectoria profesional de H.A.T. En estos años consolidó el estilo de su inconfundible prosa y un método de trabajo periodístico que mantuvo, con mayor o menor suerte, durante el resto de su vida. Esa prosa y ese método, en un medio masivo como el diario *El País*, produjeron en el corto plazo una influencia cultural cuya repercusión no sólo alcanzó al Uruguay sino también a otros países de la región.

Su ingreso a *El País* fue promovido por Antonio Larreta, que hacía crítica de cine y teatro en el diario, había sido invitado a viajar a Europa y propuso a H.A.T. para que lo reemplazara. Algunos meses después, en el verano de 1955, H.A.T. logró publicar, un día antes que los otros medios, la noticia de que el jurado del Festival de Punta del Este había decidido declarar desierto su premio más importante y esa primicia (obtenida por la infidencia de alguien cuya identidad nunca fue revelada por H.A.T.) derivó en su incorporación regular al diario y le permitió dejar el trabajo paralelo que tenía desde 1947 en la Caja de Ahorro Postal. En 1956 Larreta volvió al diario y H.A.T. propuso sistematizar la sección *Espectáculos*, cuyo material se publicaba hasta entonces de manera inorgánica. A partir de ese momento la sección ocupó una página completa (generalmente la ocho) y H.A.T. conformó un equipo que incluyó además a Carlos Núñez (teatro), Beatriz Podestá (teatro), Emir Rodríguez Monegal (teatro y cine), Washington Roldán (música y ballet), Gustavo A. Ruegger (teatro y cine), Hermenegildo Sábat (jazz y dibujos), María Luisa Torrens (artes

plásticas). La última incorporación al equipo durante la gestión de H.A.T. fue Jorge Abbondanza, quien años más tarde llegó a dirigir la sección.

El País era el diario de mayor circulación del Uruguay y su página tenía un tamaño similar al que hasta hoy conserva el argentino *La Nación*, pero con un cuerpo de letra minúsculo, un interlineado ínfimo y muy poco espacio para ilustraciones y avisos. Desde todo punto de vista, el texto era lo que más importaba y no es sorprendente entonces que H.A.T. se dedicara obsesivamente al cuidado de la prosa propia y ajena, a definir un estilo riguroso y funcional que eliminara digresiones y sedujera a su lector articulando información, elementos de juicio y claridad expositiva. Ese estilo debía ser común a toda la página y por eso cada integrante del equipo leía, comentaba y, si era necesario, corregía el material de los otros. El virtuosismo personal quedaba limitado a lo que cada uno podía hacer con su tema dentro de ese marco estrictamente definido y así no parece casual la admiración que H.A.T. sentía por artistas como Bix Beiderbecke o William Wyler, que sabían dar lo mejor de sí mismos en contextos acotados por la necesaria disciplina del trabajo conjunto y armónico.

En las páginas siguientes hay abundantes ejemplos de ese virtuosismo. En la prosa de H.A.T. importa que la información sea correcta pero también su exposición. Importa cada palabra, su lugar en la frase, la estructura del texto completo y su eficacia como síntesis. Pero el lector encontrará algo más que un manual de estilo. H.A.T. entendía que cubrir lo coyuntural era un deber periodístico básico, pero le importaba también que su lector estuviera informado de todo lo importante que el mercado local no le proporcionaba. Ese compromiso, que corresponde llamar formativo, lo llevaba no sólo a investigar y consignar ciertos datos puntuales (como cuando un film llegaba cortado, por ejemplo), sino también a estimular a su lector a trascender lo coyuntural escribiendo sobre lo que no se veía, destacando todo tipo de exhibiciones especiales, cubriendo festivales y muestras, reseñando libros y revistas en otros idiomas. Había en esa actitud una concepción integral y abarcadora de los fenómenos culturales, a diferencia de casi todo el periodismo cultural contemporáneo que se conforma con ser un brazo promocional de los intereses comerciales del mercado local.





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.

1958: 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 adscrito 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.

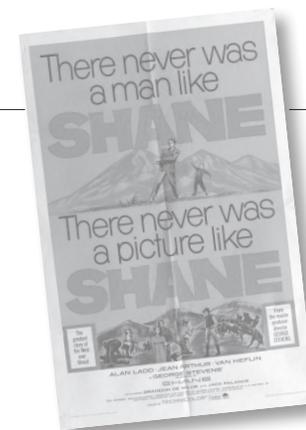
1988: En mayo Lanata desautoriza desde una nota editorial una crítica negativa de H.A.T. sobre el film *Sur* de Fernando Solanas. Antes de que lo echen por desobediente, H.A.T. renuncia a la página de Espectáculos, pero continúa colaborando regularmente en el diario.

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).



Películas



1954

Asesinato en el muelle

(*99 River Street*, EUA-1953) dir. Phil Karlson.

LOS PUÑETAZOS más notables de la presente temporada cinematográfica se reparten en este film, desde la primera escena, en parte con el pretexto de que John Payne es un boxeador, pero principalmente con motivo de los diversos conflictos a los que el protagonista es vinculado: adulterio, un robo de diamantes, varios crímenes, y por lo menos dos interrogatorios de tercer grado, efectuados con más golpes que preguntas. Aunque la acción es excesivamente complicada, y apta para confundir a quien no comience a comprenderla desde el principio, su dinamismo es superior al conseguido por otros films policiales de parecida intriga. Ese mérito no debe corresponder seguramente al director Phil Karlson, cuyos antecedentes le ubican como un moderado realizador de clase B, pero cabe adjudicarlo en cambio al fotógrafo Franz Planer, que cuenta en su crédito con obras de una depurada plástica (**Carta de una enamorada**, de Max Ophüls, por ejemplo). El uso intensivo del primer plano, la búsqueda de acción y reacción en cada incidente, la división de escenas en tomas breves (especialmente las escenas de violencia) demuestran una sabiduría fotográfica que es infrecuente encontrar en films policiales: cabe suponer además que si el montaje ha sido tan esmeradamente atendido, ello se debe a la especial diligencia de su encargado Buddy Small, que es hermano del productor.

Los extremos cuidados formales para llevar adelante un tema de segundo orden no han sido habituales en el productor Edward Small, que suele contentarse con mucho menos. Tienen además sus inconvenientes, y el film se aparta de su tema cuando dedica una larga escena a demostrar que Evelyn Keyes puede decir un monólogo ante la cámara, con el abusivo relato de cómo mató a quien la quiso violar; el fragmento posee un artificio dramático en el que se ha incurrido para lucir a la actriz y al fotógrafo.

En tema y en tratamiento el film reconoce la influencia de las obras de John Huston, y son visibles los antecedentes de **El halcón maltés** y sobre todo de **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*), a una de cuyas escenas finales recurre ocasionalmente como modelo. Él diálogo breve y cortante, la mirada muda, la pausa expectante en medio de una tensión ya provocada, son recursos que enriquecen formalmente a la intriga policial; aquí no cuentan con el amplio apoyo del libreto, a veces extraviado en el laberinto de su intriga, pero demuestran la lección que dejó Huston, un realizador que en apariencia ya no querrá volver a Hollywood¹.



1 de octubre 1954.



¹ En 1951, tras un conflicto con la productora MGM por el montaje definitivo de **Alma de valiente** (ver pág. 208), Huston había decidido abandonar Estados Unidos y continuar su carrera en Europa.

Los orgullosos

(*Les Orgueilleux*, Francia / México-1953) dir. Yves Allégret.

LA ACEPTACIÓN FRANCESA de **Los olvidados** (1950) de Buñuel, especialmente entre críticos y realizadores, ha derivado ya en que H.G. Clouzot saliera a buscar ambientes ásperos y primitivos para su **Salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1952) y deriva ahora en que Yves Allégret los busque para estos **Orgullosos**, que recuerdan en más de un sentido a aquel film mexicano. Tanto Clouzot como Allégret debían sentirse especialmente inclinados a esa búsqueda, en parte como reacción a intrigas de ciudad y de vida social, descritas siempre por ambos con un negro pesimismo, y en parte como culminación y saturación a un afán de crueldad que los dos realizadores franceses han hecho evidentes en sus obras. Menos originales y agudos que los de Clouzot, los films de Allégret han tocado empero la misma desesperación, la misma sensación de que la vida no vale la pena de ser vivida, y de que romance y belleza ocasionales se perverten y anulan por la circunstancia social: en esa escuela, que ha dado en llamarse del “film noir”, Allégret ha recogido también la influencia



del primer Carné, el de **El muelle de las brumas** (*Le Quai des brumes*, 1938), tomado repetidamente como un modelo, diez años después, para su **Esclavas de amor** (*Dédée d'Anvers*, 1948), para **Une si jolie petite plage** (1949, no exhibida en el Uruguay) y para **Mujeres sin alma** (*Manèges*, 1949). Es un mundo de rufianes, de prostitutas, de vagabundos, de ambiciones reprimidas, venganzas y crueldades; su escena más representativa figura en **Esclavas de amor**, y muestra a Dalio aplastando un cigarrillo contra el cuerpo desnudo de Simone Signoret, entre frases tiernas y cínicas. A la altura de su **La joven loca** (*La Jeune Folle*, 1952) Allégret quería ampliar ya esa miseria moral al grado de un panorama social, y no es extraño que haya elegido la convulsa Irlanda de 1922, agitada por la revolución. “Los sentimientos deben ser exaltados por los acontecimientos exteriores”, declaraba Allégret entonces, y la frase resulta alusiva a casi toda su carrera de realizador.

Como Buñuel y como Clouzot, también Allégret sabe ser realista, mostrar la miseria que se oculta, revelar la motivación material y sórdida de la conducta humana. Pero como ellos, también elige su realismo, y si dirige en México una co-producción franco-mexicana, con dos versiones para ambos idiomas, y la presencia de Gérard Philipe y Michèle Morgan, no es porque haya querido retratar un México pintoresco y turístico, sino porque en su miserable aldea le cabe ubicar la pobreza, el alcohol y la crueldad, que son sus temas naturales como artista creador, y a los que exalta con el barullo de música, de bares siempre llenos, y de la deplorable costumbre mexicana de hacer explotar co-

hetes sin previa provocación. En este propósito de ruido, sudor y lágrimas Allégret va más allá de lo que su ambiente le autorizaba, y su anécdota empieza por el enfermo con meningitis, su muerte, la soledad de su viuda (Morgan, una turista francesa) y sigue hasta la epidemia que envuelve a toda la aldea en una alternativa de abandono y de lucha estéril. Vida y muerte, esperanza y soledad, son los temas que asoman al fondo de la anécdota, y aparecen marcados o contrastados por el ruido de su ambiente, por la brutalidad ocasional de los personajes secundarios, por un intento de violación y por el frenesí de música y baile. También aquí los acontecimientos exteriores están dibujados como una exaltación de los sentimientos individuales, y toda la mugre y la ebriedad que ostenta el médico de Gérard Philipe, rebajado ya hasta ser un paria social, son el deliberado contraste a la nobleza de intención con que el personaje está animado.

La curiosa omisión del film es la de los sentimientos que quiere exaltar. En un par de momentos aparece ese apunte de emociones íntimas: la confesión ante el cura de una viuda que no se siente al nivel del dolor que debiera profesar, o el instante magistral en que debe revisar los bolsillos de su marido, recién muerto, para pagar una cuenta de medicinas ya inútiles, y termina esa búsqueda inclinada sobre el suelo, estremecida y desbordada por las circunstancias que debe afrontar. Pero esos pocos instantes son apenas el asomo de una vida interior que el film estaba obligado a expresar y que sin embargo saltea, con lo que la escena de amor final entre Philipe y Morgan resulta una arbitrariedad, y no el final lógico de su conducta anterior. Como casi siempre, la atención principal de Allégret no es a su tema sino a los bordes de crueldad y de morbo, y el regodeo de la cámara en el hecho físico (vómitos, inyecciones, un vagabundo con muletas) es tomado como lo principal y no como secundario: la náusea es promovida a la categoría de un tema, oscureciendo a la crisis dramática y a una presumible intención poética. Por lo menos Buñuel tenía para sus **Olvidados** el apoyo de su realismo social, mientras Allégret se olvida continuamente del orgullo y de la crisis íntima de estos **Orgullosos**.

La interpretación de Gérard Philipe es particularmente notable, con un personaje miserable, pesimista y filósofo que casi todo otro actor (López Lagar, o cualquier mexicano) habría apuntado con voces profundas y tonos sentenciosos, y que el talentoso actor francés llena de una alegría deliberadamente artificial y despreciativa; en apariencia, Philipe entendió mejor que su director el juego de contrastes que el film se proponía. De las dos versiones en que se exhibe el film, la hablada en español es la más inadecuada a su asunto y aparece doblada hasta en los diálogos bilingües; la versión francesa respeta en cambio la necesaria dualidad de idiomas para esta peculiar visita de turistas franceses a una sórdida aldea mexicana.

2 de octubre 1954.

DOS POLICIALES

Redada de espías (*Shoot First*, Gran Bretaña-1952) dir. Robert Parrish.**Trampa siniestra** (*The Big Frame*, Gran Bretaña-1952) dir. David MacDonald.

LA FÓRMULA de **Redada de espías** es la habitual de los films de espionaje: envolver al protagonista, que en el caso es un americano, en una serie de crímenes nocturnos, llamadas misteriosas y conductas extravagantes, hasta que decide aclarar por sí mismo el enigma y sacar a luz una asombrosa intriga de secretos atómicos. En el curso de esos procedimientos Joel McCrea se cree culpable de un crimen, se siente obligado a mentirle a su esposa, Evelyn Keyes, y se asombra de las peculiares órdenes que imparte un alto funcionario del Ministerio de Guerra inglés (Roland Culver), pero el espectador nunca está tan sorprendido como él. Aunque el libretista Eric Ambler es un veterano para estos asuntos, desde su famoso *Ataúd para Dimitrios*, en el caso

ha cometido la imprudencia de enfocar por separado las maniobras y propósitos de los espías (Marius Goring y otros), con lo que el espectador siente como muy ingenua la línea de sorpresas preparada para el impresionable Joel McCrea. Algunos toques de humorismo, y diez minutos finales en el viejo estilo que el maestro Hitchcock inventó para el género, son la única virtud de esta rutinaria creación de Ambler. Más meritoria que el libreto es la dirección de Robert Parrish en las escenas de acción y de suspenso, casi todas ellas nocturnas, y casi siempre marcadas por la pausa y por la expectativa. En un pintoresco papel de coronel polaco retirado, con diploma internacional de intriguante, se destaca Herbert Lom, excelente actor inglés.

Es de corte parecido la fórmula de **Trampa siniestra**, otra producción inglesa con elementos americanos. Aquí Mark Stevens es acusado de un crimen cometido mientras él dormía narcotizado, y sus posteriores investigaciones le llevan a discutir con otros sospechosos mientras la policía le persigue. Después del planteo inicial, realizado con cierto interés dramático, la intriga se complica en abusivas conversaciones, destinadas a establecer las relaciones comerciales y personales de demasiada gente. A los diez minutos del primer crimen, nadie podrá creer que el asunto es apasionante, los sospechosos son demasiado sospechosos, y la cadena de muertes se convierte en un exceso arbitrario. Como dama joven, aunque no es tan joven, figura la conocida Jean Kent, que en **Odio que fue amor** (*The Browning Version*, 1951) y en **Crimen pasional** (*The Woman in Question*, 1949), ambas dirigidas por Anthony Asquith, había demostrado ser actriz para más altas labores.



7 de octubre 1954.

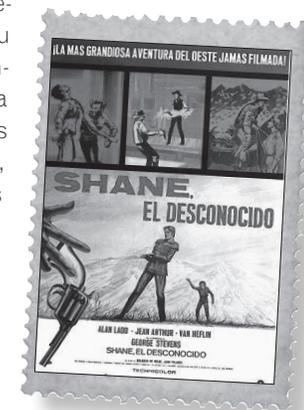


El desconocido

(Shane, EUA-1953) dir. George Stevens.

HACE VARIOS MESES que el film ha reunido, en Europa y en América, la aceptación simultánea de la Academia, de la crítica y del público; esa unanimidad es excepcional. Para la aceptación pública habría bastado que **Shane** fuera el *western* excelente que es, con su planteo verosímil, su firme progreso de la acción, sus tres o cuatro peleas violentas que no definen el conflicto, y su explosión final de clausura; para aceptación crítica, sin embargo, esa rutina no habría bastado, aunque filmada en Technicolor, con un ocasional virtuosismo fotográfico (por Loyal Griggs) que la Academia ya premió. El secreto de la múltiple aceptación debe ser su mezcla de realismo y poesía, su utilización de elementos ciertos y accesibles para llevar al espectador hasta una idealización del heroísmo y de la justicia. Los puntos de partida son reales: el granjero, su familia, su tierra, su lucha contra el ganadero que quiere expulsar a los campesinos, el incendio provocado, los animales empujados deliberadamente sobre el terreno sembrado. Cuando coloca los elementos del conflicto el director George Stevens pone especial énfasis en hacerlos verosímiles, y su descripción de la comunidad campesina está continuamente nutrida de apuntes naturales: dedica una escena especial a hacer derribar un tronco de árbol, describe como ligeramente torpe el baile del 4 de julio, y entre compras en el almacén y realismo de las peleas, otorga también al villano la oportunidad de expresar su punto de vista. A ese cuadro auténtico se incorpora desde el principio un elemento legendario y simbólico: sin saberse de dónde, el Desconocido llega a la comunidad y se integra con ella, lucha con los villanos, hace justicia, y otra vez se va sin decir hacia dónde. El film nunca hace explícita esta segunda e idealizada perspectiva de un héroe que llega y vence: ni una sola palabra atribuye al personaje de Alan Ladd una calidad de figura irreal o superior. Y sin embargo el símbolo está allí para quien sepa verlo, y casi todo lo que el film incluye está apuntando a ese sentido: la ausencia de toda autoridad policial en la región, el triunfo del personaje en las peleas, la aureola romántica con que aparece rodeado ante los ojos de la mujer campesina, y hasta el doble cambio de traje con que el Desconocido se convierte al principio en un granjero y al final retoma su carácter de caballero andante. Son en particular los ojos del niño campesino los que convierten al personaje en una figura legendaria, y a su testimonio retorna continuamente la cámara en cada una de las peleas de Alan Ladd; es también el niño quien le recibe al principio y quien le despide al final, mientras de lejos grita su nombre, que las montañas devuelven en el eco. La relación del héroe y del niño nunca es una amistad: es una necesidad de emulación, en la que el menor toma al mayor como un modelo, y lo idealiza para sí y para el espectador.

Esta mezcla de realidad y de leyenda, que da al film un peculiar sabor de obra duradera, ha sido manejada por George Stevens con un equilibrio total, que no



desvirtúa a ninguna de ambas interpretaciones, y que le permite insinuar delicadamente un amor de la mujer campesina por el Desconocido, sin comprometer empero el mecanismo de su drama, que es ajeno a esa línea. Esa ambigüedad es la riqueza del film, y por ella puede adoptar variablemente el tono de la violencia y el de la melancolía: la muerte de Elisha Cook, por ejemplo, es una instancia, tan habitual en el género, de la tensión dramática retenida hasta el balazo final; el entierro inmediato es en cambio una emotiva composición plástica, con las figuras recortadas en el cielo, las pocas palabras dichas, el juego incidental de los perros y los niños, la quietud de los mayores, las notas tristes de una armónica.

Ha habido grandes momentos en otros films del género: instantes de pausa y de desafío, perfecciones geométricas para el tráfico de balazos, un construido heroísmo para Gary Cooper, o la melancolía ocasional que John Ford sabe aportar cuando prolonga la duración de una escena mas allá de su función narrativa. Pero sería difícil encontrar un ejemplo tan claro como **El Desconocido** de la realidad y la ficción del *western*, de su violenta sustancia y de su operación imaginativa. Es poesía lo que George Stevens le ha aportado, y debe admirarse que lo haya hecho en la estructura misma de su obra, sin comprometerse en palabras interpretativas. El tiempo hará ver seguramente sus errores y excesos, la exagerada victoria de una pelea, la confusión de creer que la ambigüedad del personaje central puede ser sustituida por la carencia de expresión de Alan Ladd. Es el tiempo, sin embargo, el que podrá resolver si el film llegará a ser un clásico, según fundada sospecha de hoy.

13 de octubre 1954.



La hazaña de Malta

(*Malta Story*, Gran Bretaña-1953) dir. Brian Desmond Hurst.

HASTA 1945 SE SUPO que los mejores films bélicos sólo podrían hacerse después de la guerra, cuando la crónica del hecho no se confundiera con el mensaje político, y cuando el heroísmo artificial y obligatorio pudiera sustituirse con rasgos humanos más naturales; es significativo que los mejores film de la época (**Hidalgos de los mares**, **Un paseo en el sol**, **También somos seres humanos**) incluyeran la privación, la ocasional cobardía, la soledad moral del soldado. Esta **Hazaña de Malta** tiene la ventaja de una perspectiva histórica, en la que no le hace falta mencionar siquiera la ideología del enemigo, pero tiene en especial la ventaja de ser una crónica de hechos reales: la resistencia de la isla fue uno de los milagros de la guerra, y el film acumula verídicamente sobre ella los bombardeos, la privación de alimentos, la demora de la ayuda exterior, la escasez de combustible, y otros elementos similares con los que construye su acción dramática. La claridad de la estrategia defensiva, que el film sigue desde los mapas del cuartel general aéreo, y la perfección con que aparecen registradas y relacionadas las escenas de bom-

bardeo, explosión y lucha en el aire, son las virtudes más aparentes de esta crónica bélica, una de las más ricas que se han obtenido en el género; a la sensación general de autenticidad contribuye grandemente la parcial filmación en la misma isla de Malta, con sus casas derruidas, la comida en las calles, la guerra como fenómeno colectivo. Pero como relato dramático el film posee otras virtudes más inglesas y menos espectaculares, y sus crisis psicológicas aparecen soslayadas por una nota de humor, o por un silencio elocuente. Es ejemplar en este sentido la despedida del jefe aéreo y el comandante naval (Jack Hawkins, Ralph Truman), que cambian bromas mientras eluden toda palabra patética; también es ejemplar y expresiva la atención silenciosa que Muriel Pavlow y la cámara prestan a un trozo de cartón, que en el mapa es el avión perdido de Alec Guinness. Esta técnica inglesa del sobreentendido anula y sustituye toda posible declamación, riesgo mayor de un relato épico; debe atribuirse a ella la intensidad emocional que otros realizadores británicos suelen obtener en el género (**Hidalgos de los mares**, **Más allá de las nubes**, **Mar cruel**) y es también a ella que esta **Hazaña de Malta** debe sus mejores momentos. El film posee algunos convencionalismos (dos romances, una pequeña anécdota de espionaje) pero los maneja con ejemplar discreción.

En un calificado elenco, donde Hawkins es la mejor figura, es importante comprobar que Alec Guinness también es magistral como galán joven, sin maquillaje alguno.

13 de octubre 1954.



Títulos citados

Hidalgos de los mares (*In Which We Serve*, Gran Bretaña-1942) dir. Noël Coward y David Lean; **Mar cruel** (*The Cruel Sea*, Gran Bretaña-1953) dir. Charles Frend; **Más allá de las nubes** (*The Way to the Stars*, Gran Bretaña-1945) dir. Anthony Asquith; **También somos seres humanos** (*Story of G.I. Joe*, EUA-1945) dir. William Wellman; **Un paseo en el sol** (*A Walk in the Sun*, EUA-1945) dir. Lewis Milestone.



Antes del diluvio

(*Avant le déluge*, Francia / Italia-1953) dir. André Cayatte.

SI SOLAMENTE FUERA el escritor, el periodista o el abogado que pudo ser, André Cayatte no habría obtenido la fama que sus últimos tres films han procurado, y habría estado muy lejos de la controversia si hubiera publicado tres libros para sostener que los jurados son falibles (**Y se hizo justicia**), que la pena de muerte es indeseable (**Somos todos asesinos**) y que los padres son responsables de los crímenes de sus hijos (**Antes del diluvio**). Las dos primeras ideas no po-

dían ser novedosas para el gobernante, que era su destinatario útil, y si Cayatte eligió el cine para pronunciarlas es porque prefirió la agitación pública de esos conceptos. No ha propuesto solución alguna para sustituir a los jurados, y se ha incorporado a toda una campaña ya existente contra la pena de muerte, pero es recién en su tercer film que se dirige a la gente común: lo que Cayatte busca es que sus públicos tomen conciencia de los problemas de juventud, responsabilidad y orientación que tengan más cercanos. Esa es la

directa y quizás única utilidad de **Antes del diluvio**, y queda como materia de especulación el preguntarse hasta dónde ese valor polémico pudo aumentarse si el film ostentara una fuerza dramática y directa de la que carece, y a la que el realizador ha sustituido por un verbalismo casi editorial. De André Cayatte se ha dicho que es un creador más inteligente que inspirado: la belleza no figura ciertamente entre sus finalidades (aunque había una clara intención poética en sus primeros films) y como sólo maneja ideas no altera en lo más mínimo una estética cinematográfica con la que apenas cumple. Más que servir al cine, el realizador se sirve de él.

El diluvio aludido por el film es una tercera guerra mundial, que los distintos episodios de la llamada guerra fría, y en especial la lucha en Corea, parecieron y aún parecen prometer. Antes de ese diluvio se producen focos de pánico, y cuando Cayatte los marca parece agregar su discrepancia con cada uno de sus ejemplos: con el profesor antifascista que pierde su tiempo en estériles folletos políticos, con el viejo antisemita que busca culpables para su miseria, con el financiero que pretende huir al África llevando sus riquezas, con la señora humilde que pretende escapar de París a un pueblito más seguro. También los jóvenes quieren huir, y a fuerza de soñar con islas de la Polinesia terminan por decidir ese viaje; financiar tal sueño les lleva al robo, éste al crimen, y éste al juicio con que comienza y termina el film. Los padres, dice ahora Cayatte, son los verdaderos responsables del delito juvenil, y como tales los enfrenta en la sala del tribunal, dando a sus reflexiones el valor de un reconocimiento de culpa. La variedad de sus casos multiplica las comparaciones posibles con su espectador, y éste queda abocado a elegir el personaje al que se siente más cercano; si mañana viene el diluvio, parece decir Cayatte, hoy se debe ser consciente de ese peligro, conocer la propia responsabilidad, evitar el pánico, ver los problemas, ajenos y no sólo los propios.

Es un dato curioso que Cayatte exagere siempre los elementos de su tesis, hasta un grado en el que debe soportar después los desmentidos. En la controversia que el film despertó en Francia, y que ha tenido eco hasta prohibiciones y censuras, se ha apuntado que la neurosis de guerra nunca fue tan aguda como para provocar la huida colectiva: se ha apuntado también que los jóvenes aspirantes a la Polinesia no son ciertamente representativos de la juventud europea, y que los padres irresponsables, tal como el film los presenta, no son la norma sino la excepción. Todo lo que el film arguye se aparta de la realidad, por lo menos



en grado; una derivación de ello es que Cayatte debió agregar al comienzo la anotación de que su asunto es posible pero no necesariamente representativo. La exageración es norma en Cayatte, desde que improvisó truculencias folletinescas como contraste de su asunto poético en **Los amantes de Verona**, hasta la multiplicación de anécdotas y ficciones con que rodeó el juicio criminal de **Y se hizo justicia**. Esa exageración es su defensa, y otorga a sus films el valor de metáfora; obviamente, el autor no busca retratar la realidad sino ampliar la imagen en aquellos sitios donde ve fallas. Es por las ideas que cabe discutirle; podría formularse una amplia defensa de los padres que aquí aparecen acusados, señalar que sólo son parcialmente responsables de la incomprensión de sus hijos (la frivolidad juvenil no aparece enjuiciada), agregar también que la neurosis de guerra no depende de media docena de padres burgueses sino de toda una situación mundial. Cuando se ahonda un poco el alegato del film se ve que la sustancia es explosiva, y que la reflexión se amplía hasta la humanidad entera: no alcanza un film para encerrar los planteos de un sociólogo.

Las debilidades de la creación cinematográfica pueden impedir que el film de Cayatte sea tan difundido y asimilado como lo desearía su creador. Sólo se discute largamente lo que interesa y apasiona; con toda su riqueza de ideas expuestas o sugeridas, el film es largo y lento, pierde un tiempo precioso en preparar situaciones, incluye episodios o datos superfluos, y sólo en dos o tres oportunidades obtiene sobre la misma pantalla una crisis dramática; como en los antecedentes del mismo realizador, no hay aquí una expresividad fotográfica, ni tampoco música de fondo. Es un film serio en ideas y en intención, es un film original dentro de una industria conformista, es un film valiente que no vacila en las malas palabras (Corea, imperialismo, Teherán, petróleo, comunismo, gobierno mundial), es un film valioso justamente en la medida en que es discutible e impugnabile. No es ciertamente una obra de arte, y no porque se lo impida su tesis, sino porque carece de la fuerza dramática para llegar a su espectador.

14 de octubre 1954.

Títulos citados (todos dirigidos por André Cayatte)

Amantes de Verona, Los (*Les Amants de Vérone*, Francia-1949); **Somos todos asesinos** (*Nous sommes tous des assassins*, Francia / Italia-1952); **Y se hizo justicia** (*Justice est faite*, Francia-1950).



Borrasca en el puerto

(*Thunder Bay*, EUA-1953) dir. Anthony Mann.

PARECE BASTANTE AUTÉNTICO el conflicto entre los pescadores del Golfo de México y los petroleros que buscan yacimientos submarinos, no sólo porque éstos comienzan sus exploraciones con cargas de dinamita a profundidad, matando seguramente grandes cantidades de camarones, sino porque los petroleros son unos seres inciviles e inescrupulosos, que tienen dinero en la mano y arrasan con las riquezas naturales de la región, incluyendo las mujeres locales.

En esta oposición comienza el film, y expone con bastante limpieza las dos partes de un conflicto cierto: aunque argumenta razonablemente que los petroleros son emisarios del progreso, no se olvida de señalar hasta qué punto son unos conquistadores ambiciosos y crueles, contra quienes hay mucho que decir. Hasta su primera mitad, el film expone violentamente el conflicto, y algunas peleas colectivas lo expresan en términos de acción, que son los cinematográficamente adecuados. Después se dedica a limar asperezas, inventa felicidad para ambas partes (curiosamente, el petróleo concentra una buena pesca de camarones), convierte en matrimonios a sus dos discutidos romances, y elimina con accidentes a los personajes que le sobaban. Las audacias del principio se transforman luego en un libreto de Hollywood, ansioso de no ofender a los ausentes, mejorando a los presentes.

Siempre que el director Anthony Mann ha tenido ocasión de trabajar en exteriores ha logrado calidad para sus obras. Los mejores momentos de **La calle de la muerte** (*Side Street*, 1949), de **Winchester 73** (1950) y del reciente **Precio de un hombre** (*The Naked Spur*, 1952) se cumplieron al aire libre, con una inteligente escenificación, y un alto cuidado de fotografía y montaje. También en este último film Anthony Mann consigue escenas de intensidad para las peleas de sus personajes, para las distintas operaciones de la búsqueda de petróleo y para un violento temporal que amenaza las complicadas instalaciones de los petroleros: es en la acción donde el film tiene sus méritos. Los convencionalismos en que se resuelve el tema no son desde luego una responsabilidad del director, y no cabía esperar que el cine americano empleara un criterio documental para un asunto que ciertamente lo merecía.

James Stewart y Dan Duryea son los petroleros del caso, y aparecen como mucho más competentes que sus damas jóvenes Joanne Dru y Marcia Henderson, dos principiantes.

20 de octubre 1954.



Si las mujeres mandasen

(*Never Wave at a WAC*, EUA-1952) dir. Norman Z. McLeod.

LA DEDICACIÓN DE Rosalind Russell a la comedia es la última etapa de una larga carrera, en la que la actriz decidió finalmente resolver con mayor independencia sus propios films, y asumir voz y voto en la elección de sus papeles. Antes de ese período había hecho comedia y drama a voluntad de casi todo estudio de Hollywood, pero cuando comenzó a seleccionar sus trabajos comenzó por tareas ambiciosas, como **Todos son mis hijos** (*Sister Kenny*, Dudley Ni-

chols-1946) y como la **Electra** (*Mourning Becomes Electra*, D. Nichols-1947) de O'Neill, que no le significaron mayor aprobación pública. De su último período, dedicado a la comedia, el episodio más festejado fue su actuación teatral en **Wonderful Town**, una opereta que desde principios de 1953 ha hecho usar signos de admiración a casi toda la crítica neoyorquina. También como comedia había hecho antes esta sátira de las mujeres en el ejército, filmada como producción de su propio marido, Frederick Brisson, y dirigida como tomadura de pelo a las damas elegantes que entran en el Cuerpo Militar Femenino y solicitan toda clase de prebendas y concesiones, haciendo caudal de sus amistades en las altas jerarquías militares. La idea era atinada como pretexto de sátira y la dedicación de Miss Russell a hablar con tonos afectados y a adoptar andares de gran dama es un buen elemento de esa burla; ella es una notable comedianta, aunque no siempre el cine la ha dejado ver como tal. Es muy pobre en cambio el argumento puesto a su servicio. En lugar de buscar sus incidentes en la vida normal del ejército, los argumentistas someten a la protagonista y a otras reclutas a una serie de pruebas para experimentar la resistencia de géneros y equipos a los rigores de lluvia, viento y frío, con el resultado de improvisar comicidades circenses donde debió haber sátira. Algunas escenas son graciosas porque están preparadas para la actriz, y quizás inventadas por ella misma, pero el conjunto es desolador: donde no hay resbalones sólo hay lugares comunes sobre el Ejército y sobre los romances principales y secundarios. Antes del rodaje el film fue ensayado con cámaras de televisión, buscando mejorar efectos cómicos; quizás por ello la dirección de Norman Z. McLeod es lenta y teatral, con tomas prolongadas a la espera de un chiste final que no siempre llega.



21 de octubre 1954.



La fuente del deseo

(*Three Coins in the Fountain*, EUA-1954) dir. Jean Negulesco.

LOS FUTUROS Y PASADOS turistas de Italia se pegarán importantes codazos cuando el film comience a impresionarles con las bellezas naturales que el CinemaScope recoge. Aquí hay tantas fuentes, campiñas, museos, caminos, costas y monumentos como los que puedan caber en un film de largometraje, y probablemente un poco más; en una época en que viajar a Europa es casi un hábito, estos paisajes deben significar una gran propaganda turística, y el gobierno italiano de-

berá subvencionar a 20th. Century Fox por sus amplios servicios. El argumento que une a esos paisajes es uno de los pretextos más triviales que hayan inventado los fecundos inventores de Hollywood, pero es también un pretexto magnificado, con tres romances distintos y ningún buen motivo para separar y juntar a sus enamorados. Como el CinemaScope se ha especializado en automóviles grandes, títulos largos, romances múltiples y naturalezas muertas, el film debe considerarse típico

de su moderno estilo, tamaño familiar, doble ancho, con paisaje al fondo. Quien proteste por los débiles motivos que el film invoca para pasear unos minutos por Venecia será quien no entienda nada de turismo, y quedará descalificado como espectador cinematográfico de la nueva era.

A casi un año de su comienzo, el CinemaScope sigue utilizando un criterio paisajista y espectacular, visiblemente a sabiendas de que su gran ventaja es llenar el ojo. Su disimulado inconveniente es el de no poder o no saber utilizar las grandes pantallas para géneros que requieran otra intensidad dramática que la del diálogo, otro dinamismo que el de mover gente en un mismo escenario. Los decorados son escasos, los movimientos de cámara son restringidos, el montaje es elemental,

y cada vez que el asunto ocurre entre cuatro paredes el cine confirma estar descubriendo al teatro, con espacio sobrante en los márgenes de la pantalla. Como el adelanto de la técnica está atrasado aún en la búsqueda de una estética adecuada a sus proporciones heroicas, los exigentes espectadores de 1954 no deben ser severos con los ensayos de hoy: dentro de diez años estos films podrán ser una reliquia histórica, pero entre tanto hay quienes con ir al cine podrán ver Italia, después morir, quizás soñar.

Los paisajes se ubican a veces al fondo de un amplio elenco internacional, con tres competentes damas (Dorothy McGuire, Jean Peters, Maggie McNamara), el habitual Clifton Webb, el fino Louis Jourdan y el enigmático Rossano Brazzi, cuyo prestigio de galán es un antiguo misterio. Todos tiran monedas a las fuentes y dudan sobre el amor propio y ajeno, pero su preocupación es muy difícil de compartir.

22 de octubre 1954.



La trampa

(*Past*, Checoslovaquia-1950) dir. Martin Fric.

LOS PRIMEROS VEINTE minutos del film plantean un episodio de la resistencia checa a la ocupación nazi (1942), con el sabotaje a los ferrocarriles que llevan armamento al frente ruso, y los complicados recursos que se utilizan para disimular esa actividad. Luego la acción se concentra en un problema más individual, con la



prisión de una dirigente de esa resistencia, las argucias de la Gestapo para hacerle informar sobre sus compañeros, y un plan ultracomplejo de pistas falsas y simulaciones de identidad. A esa altura el libreto es un complicado ajedrez, donde alemanes y checos se esfuerzan por igual en desconcertar al adversario, dándole una sensación de falsa seguridad: aunque los alemanes dominan el centro del tablero y tienen más piezas en juego, ganan los checos con un sagaz ataque lateral. Fue así como los nazis no pudieron quebrar la resistencia enemiga y perdieron la guerra.

Con una sobriedad muy deseable en el género, el film se abstiene de agregar otras anécdotas dramáticas que las necesarias a su asunto principal; de ese rigor cabe exceptuar al oficial nazi, que habla más de la cuenta sobre la habilidad de sus propios planes. Las demás piezas entran y salen de la acción sólo cuando así procede, y el film procura alcanzar un planteo frío y exacto, con más énfasis en lo colectivo que en lo individual; de esa reticencia se benefician también diálogos y actuación, ajenos a todo exceso. La intriga del film es insuficiente sin embargo para hacer un espectáculo tenso, y algunas escenas parecen estiradas, algunas trampas parecen demasiado ingenuas, algunas situaciones parecen demasiado convencionales para un género ya abundante. Con un episodio similar de la resistencia checa Fritz Lang había hecho antes **Los verdugos también mueren** (*Hangmen also die!*, 1943), un film menos correcto y pulido que éste, con más caídas novelescas y más pensamiento político del que éste se permite, pero más brillante como espectáculo y como narración. La sobriedad de este film checo sería una alta virtud si fuera más sustancioso el asunto que insinúa sin decir; en sus mejores momentos, es el habitual y correcto cine de intriga.

28 de octubre 1954.



Cien años de amor

(*Cento anni d'amore*, Italia-1953) dir. Lionello De Felice.

HABÍA UN SIGLO de amores para elegir, pero el director Lionello De Felice eligió los más conversados. En otros sentidos no se equivocó en la elección, y su film en episodios agrupa variadamente el amor juvenil y el senil, el matrimonial y el adúltero; también las épocas son variadas, y el ambiente de esos amores es la Italia de Garibaldi, la del fin de siglo, la de la primera guerra mundial, la fascista, la de la segunda guerra mundial y la moderna o quizás modernista. Todo el plan, decorado con un elenco de primera línea, vestuarios y hasta ideologías de las diversas fechas, pudo ser un buen desfile del amor, en el estilo plural y acumulativo de tanto otro film en episodios. Ha sido fatal, sin embargo, el sistema del director, que tiene una escasa ejecutoria cinematográfica y sólo parece haberse preocupado de problemas exteriores al film mismo. Todos los episodios, sin excepción, se plantean mediante el encuentro y la charla de sus personajes, y lo poco que en ellos se dice, incluido el amor mismo, está dicho también en palabras, generalmente con diálogos densos pero alguna vez con funestos monólogos. La monotonía del resultado podría atribuirse a que los argumentos par-



ten de textos literarios, pero éste es un espejismo: cuando el asunto pertenece al mismo director (quinto episodio), toda la sustancia es un diálogo entre marido y mujer, parados frente a frente en una celda. La ausencia de acción no se ve compensada en todo el film por la inventiva dramática o humorística; la ingenuidad es la norma, incluso para la comedia supuestamente refinada y cínica con que se termina la serie.

En el segundo episodio, donde se consigue un sabor finisecular de pompa, adorno y estiramiento, Vittorio De Sica se muestra como el actor fino y a ratos genial que su carrera de director había oscurecido. Muy notoriamente, es el mejor actor de un elenco que incluye todos los grados de la competencia y desciende hasta los antiguos mohínes de Chevalier; quizás De Sica haya sido también un secreto ayudante de director para su episodio.

3 de noviembre 1954.



El terror de la torre

(*The Maze*, EUA-1953) dir. William Cameron Menzies.

WILLIAM CAMERON MENZIES hizo este film para ser proyectado en relieve, pero la producción en relieve no progresó más allá de 1953, cuando la práctica demostró los inconvenientes de la doble filmación y sobre todo de la doble proyección simultánea, para la que eran necesarios los lentes polarizados y el perfecto ajuste del mecanismo de exhibición. El sorprendente resultado es que este estreno se ha efectuado con uno solo de los dos rollos del film inicial, sin la advertencia sobre su peculiar origen. El espectador puede fácilmente verificar, sin embargo, la índole de la producción: muchas tomas enfocan a personajes que se acercan o alejan de la cámara, hay bailes acrobáticos, objetos arrojados hacia el público, y una escenografía en la que deliberadamente se contrastan planos de profundidad, con innecesarios perfiles de muebles cercanos. La plástica del film es la muy artificial de una novelaría técnica, y resulta muy ajena a la necesidad de la narración.

Tal como se lo exhibe, el film ha quedado muy abajo de toda pretensión de técnicos y artistas, pero no debe extrañar la atracción que el relieve ha ejercido sobre su realizador. Como escenógrafo, productor y director, Menzies ha realizado en los últimos treinta años algunos experimentos plásticos, dibujando escenas antes de la filmación, y obteniendo así algunos esmerados trabajos fotográficos (entre ellos: **Lo que vendrá**, **Lo que el viento se llevó**, **Nuestro pueblo**, **Domicilio desconocido**). El relieve debió impresionarle como un terreno de amplias posibilidades y cabe entender este film como un ensayo de empresas más ambiciosas que luego quedaron frustradas. La misma simpleza del asunto lo indica así con sus tétricos

castillos poblados por monstruos, sus mayordomos truculentos y sus torres misteriosas; no se concibe al director preocupándose por ese plan infantil. Más importante es, empero, el hecho de que el público tampoco se tome en serio el novelón, y se ría de sus tremendos platos fuertes. Como ya lo demostrara Hitchcock en cine, el terror es eficaz cuando está insinuado junto a elementos normales, y cuando aparece tras lo doméstico o lo humorístico: un sombrero sobre una cama puede ser más impresionante que tres Dráculas que comen murciélagos en un castillo.

Con excepción de los trucos fotográficos y escenográficos planeados para el relieve, esta truculencia carece de todo otro interés cinematográfico, y es probable que el propio William Cameron Menzies, como tanto espectador, quiera olvidarse ya del resultado.



3 de noviembre 1954.

Títulos citados (dirigidos por William Cameron Menzies, salvo donde se indica)

Domicilio desconocido (*Address Unknown*, EUA-1944); **Lo que vendrá** (*Things to Come*, Gran Bretaña-1936); **Nuestro pueblo** (*Our Town*, EUA-1940) dir. Sam Wood.



El almirante Ushakov

(*Admiral Ushakov*, URSS-1953) dir. Mikhail Romm.

DESDE QUE EL CINE RUSO adoptó el así llamado "realismo socialista", con intención didáctica e inspiración oficial del Soviet, los niños rusos han estado en condiciones de aprender lo mucho que sus mayores se atribuyen del progreso científico mundial (la aviación, el telégrafo, por ejemplo) y la mucha veneración que deben a algunas figuras históricas que entendieron antes que nadie cuáles eran las grandes causas por las que Rusia debía luchar, y cómo debía lucharse por ellas. La intención nacionalista de esos films, más épicos que sutiles, y memoriosos especiales de tres luchas (Napoleón, la Revolución de 1917, Hitler), ha suscitado el escepticismo y aun la broma de muchos observadores occidentales, empeñados en reírse de obras escasamente cómicas como **La caída de Berlín** (*Padeniye Berlina*, M. Chiaureli-1949) pero debe entenderse que la crítica cinematográfica se ha alistado con las así llamadas reaccionarias fuerzas antisoviéticas, y que sólo tiene ideas burguesas y decadentes sobre la cultura popular. Así que es mejor olvidarse del cine de masas, de la teoría y práctica del montaje, y de la creación individual de Eisenstein, Pudovkin, Romm o Dovzhenko, porque el verdadero creador del cine ruso es simplemente Rusia, y todo lo que se converse específicamente sobre cine tendrá tendencia al desviacionismo y al formalismo. El propio Pudovkin racionalizó oficialmente al realismo socialista, con un verdadero arrepentimiento de su obra anterior, y ahora "los

observadores occidentales sólo pueden elegir entre la perplejidad y el desencanto”, según escribiera un occidental, probablemente desencantado.



Es probable que los historiadores del Siglo XVIII y del imperio de Catalina la Grande no quieran discutir con el Soviet Supremo la exactitud histórica de esta crónica épica sobre Ushakov, y que sea minuciosamente cierto todo lo que el film asegura: las ideas que dio a Potemkin, su construcción de una flota rusa en el Mar Negro, las sucesivas victorias sobre la flota turca, la presencia de oficiales franceses e ingleses en las fuerzas enemigas, la estrategia sorpresiva y original con que Ushakov destruyó a escuadras superiores, y la enseñanza que su tarea aportó, lejanamente, a un oficial inglés llamado Nelson, en cuyo futuro figuraban Napoleón y Trafalgar. El film tiene las impresionantes proporciones de grandiosidad y de color que Cecil B. DeMille utiliza en el cine americano, con muchas batallas navales, reconstrucciones históricas, fuego, pestes y humo; igual que DeMille, carece de plástica cinematográfica, y sólo procura lo colosal. Una ventaja especial del film es la de carecer también de romances artificiales (en **La caída de Berlín** había uno y era muy gracioso) pero los films épicos siempre se las arreglan para inventar artificios, y casi todo personaje habla hacia la cámara, con frases en bastardilla, triple énfasis y estatura histórica.

Debe ser un poderoso malentendido el vincular éste y otros films con el así llamado realismo socialista. Es una épica de la así llamada Rusia Imperial, con el menor socialismo posible, y mucho lema nacionalista para la exportación. Es también difícil llamar realismo a su desfile de héroes dignos y villanos torvos; no están presentados como fueron sino como deben entenderse, y el que no lo soporte así no llegará a comprender las simplistas ideas del Soviet Supremo sobre cultura popular y expresión cinematográfica.

Debe ser un poderoso malentendido el vincular éste y otros films con el así llamado realismo socialista. Es una épica de la así llamada Rusia Imperial, con el menor socialismo posible, y mucho lema nacionalista para la exportación. Es también difícil llamar realismo a su desfile de héroes dignos y villanos torvos; no están presentados como fueron sino como deben entenderse, y el que no lo soporte así no llegará a comprender las simplistas ideas del Soviet Supremo sobre cultura popular y expresión cinematográfica.

5 de noviembre 1954.



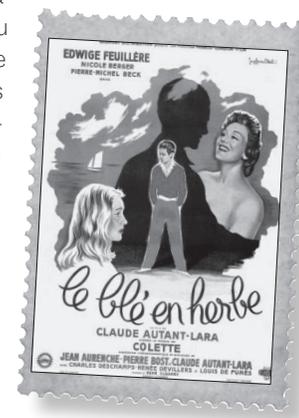
El trigo joven

(*Le Blé en herbe*, Francia-1953) dir. Claude Autant-Lara.

DURANTE MÁS DE CUATRO AÑOS mantuvo Autant-Lara el proyecto de filmar la novela de Colette, y aunque las dificultades financieras obligaron a una continua postergación, debe suponerse el retoque y el perfeccionamiento que la demora produjo: no es sólo un amor de poeta el que el creador dedica a su obra, sino una atención propia del psicólogo y del cinematografista virtuoso que coexisten en él. La revisión de **El diablo y la dama** (*Le Diable au corps*, 1947), aun con todas las mutilaciones de la copia, prueba hasta qué punto el film debe su fuerza a un

rigor de construcción, a un balance de elementos dramáticos, a una cuidadosa selección en que cada incidente aparece no sólo como un fragmento del relato sino también como una insinuación y hasta un ejemplo de los diversos problemas que el film tocaba: una adolescencia, un amor, una cobardía, una guerra, un contraste de actitudes individuales y colectivas que daba al film cierta identidad de obra romántica y rebelde. Sería igualmente fácil y equívoco creer que la poesía de **El trigo joven** se debe a su tema: el amor adolescente de Phil y Vinca (al principio "son como hermanos"), la dama mayor y extraña que seduce a Phil, el descubrimiento del sexo, la entrega de Vinca a Phil, el amor gozoso y nuevo en que finalmente se transforma su relación. Con ese asunto, que daba pie por igual a un realismo escabroso y a una sentimentalina blanda, Autant-Lara y sus libretistas Aurenche y Bost han querido recuperar la mezcla de poesía y de observación psicológica en que residía la perfección de **El diablo y la dama**. Habría que rever dos y tres veces **El trigo joven** para encontrar el mecanismo con que un relato fluido y concentrado, en tiempo y en espacio, es también un documento de la conducta adolescente: de los cambios repentinos en el humor, de la discusión trivial pero magnificada, del amor acariciado como una idea que las palabras destruirían, de las ambigüedades y vacilaciones a que los lleva el pudor. Los signos exteriores de la creación dramática y cinematográfica son fácil de encontrar; no es casual que Autant-Lara marque al comienzo los signos de época (1925), con su escena de la playa, o que marque la incomprensión y aun la indiferencia de los padres ante la relación de los adolescentes, sometidos así a la solución de sus propios problemas ("Oh, los padres", dice Vinca, "... si nos vieran en una cama nos creerían fatigados"); más aún, debe anotarse la sutileza con que situación y diálogo muestran la asociación de ideas de Phil entre su propia madre y la dama extraña, vestida de blanco, que le procura su primera enseñanza sexual. Pero aun esos elementos, ocasionalmente tan claros como representación y símbolo, no son la poesía del film, apoyada en escenas que sólo un lenguaje cinematográfico puede mostrar: la sonrisa satisfecha y nueva con que Vinca despierta a la mañana siguiente de su primera experiencia (toda la actuación de Nicole Berger parece un milagro de expresión y de espontaneidad), la lucha inicial de Phil contra un mar embravecido del que sale derrotado y desnudo, el enfoque final de un remanso de la playa junto al que los dos adolescentes inician lo que el film promete como una nueva y distinta relación entre ambos. Diálogo y situación, un gesto o una mirada o una palabra suelta, son más elocuentes en cine que tres tomos sobre psicología adolescente, y la gran sabiduría de Autant-Lara y sus libretistas es la de dominar su instrumento, expresar una compleja relación humana, con toda su poesía y todo su conflicto, sin modificar el aparente naturalismo del relato.

Y sin embargo el film padece, en su mismo núcleo, de una falsedad esencial que lo convierte en una obra menor, sin la entidad o la riqueza de **El diablo y la dama**. A veces esa falsedad es el exceso literario, el diálogo concentrado y significativo



más allá de las palabras normales de sus personajes: hay demasiada metáfora en el lenguaje con que la dama de blanco atrae y luego rechaza a Phil, y cuando habla a éste de la experiencia sexual que ella misma ha provocado ("ahora tienes 16 años y una noche", le dice) está hablando para el público y no para su oyente. Pero hay otra falsedad en el centro del asunto: pocos adolescentes podrían admitir la vida sexual como un fenómeno que simplemente no existe durante años y que de pronto se da entero y revelado en tres días críticos. En nombre de la poesía y de la concentración dramática el film descarta un proceso más amplio de relato ajeno. Imaginación propia, frustraciones iniciales; rara vez la vida sexual es un misterio tan prolongado y una revelación tan repentina como Colette lo quiere en su libro y Autant-Lara lo traslada en su film. "El tema es hermoso e irreal", escribió sobre el libro un conceptuado cronista literario, y el film padece también de ese artificio, de esa reducción de la experiencia humana a capullos que se transforman en flores y fuerzas naturales que de pronto se expresan como dominantes.

Aun con esos artificios, o quizás por la misma licencia poética que ellos suponen, el film es más rico y más emotivo de lo que el cine actual suele mostrar, y de lo que el mismo Autant-Lara haya hecho en los últimos años. Entre sus muchos cuidados de libreto, fotografía, música e interpretación sólo cabría oponer reservas a la competencia de su actor protagonista, Pierre-Michel Beck, que tiene siempre más apariencia de niño bonito que de adolescente sometido a una experiencia crítica.

7 de noviembre 1954.



Música en el alma

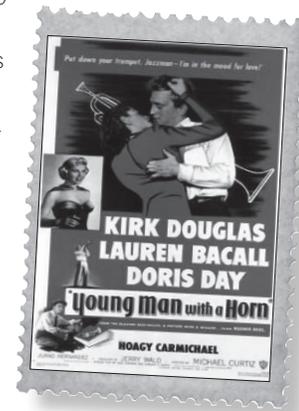
(*Young Man with a Horn*, EUA-1949) dir. Michael Curtiz.

OTROS FILMS AGREGAN jazz a un asunto ajeno, a la música, pero éste toma la responsabilidad de enfocar el mundo del jazz como un tema propio: la historia de su protagonista es la historia de la vocación, el aprendizaje, el apogeo y la decadencia. El film está basado en una novela homónima de Dorothy Baker, y esta novela se basa a su vez con mucho agregado ficticio, en la personalidad y la música de Bix Beiderbecke, un cornetista blanco, fallecido en 1931, que fuera un ejemplo singular de músico genuino, destacado sobre los diversos conjuntos en que tocó, y particularmente sobre el de Paul Whiteman, a cuyos arreglos y orquestaciones él agregó frases de una improvisación fresca y magistral. Cuando Bix murió, víctima de su bohemia, del alcohol y de una pulmonía, la orquesta de Whiteman se presentó con una silla vacía, en recuerdo de un músico irremplazable, y desde entonces la figura de Bix ha sido objeto de una doble devoción: no sólo su música, registrada en algunas docenas de discos, ha suscitado la admiración fervorosa de muchos que en 1931 no conocían siquiera la palabra jazz, sino que la personalidad del cornetista ha creado la leyenda del músico puro y perfecto, consagrado a su vocación, y fallecido justamente antes de una era de comercialización donde buena parte del

jazz quedó desvirtuada y mancillada. Esa admiración por Bix, con la que Dorothy Baker escribió algunas páginas notables, es la que creó en miles de aficionados del mundo entero una expectativa inusitada por un film que de alguna manera, aun remotamente, podía aludir a su figura. Esa expectativa es la primera y primordial que el film defrauda cuando dispone que el personaje de Kirk Douglas aparezca doblado en la banda sonora por el trompetista Harry James, un maniático de las notas agudas y las frases rutinarias, cuya carrera completa no vale diez compases de Bix Beiderbecke. Algunos trompetistas modernos, elegidos con cierta exigencia, pudieron haber recreado un jazz más ajustado a la época y al asunto, aunque ciertamente no habrían podido imitar la concepción luminosa de un músico inimitable: dar ese puesto a Harry James supone frustrar esa recreación y pisotear además un gran recuerdo.

En un segundo sentido el film defrauda la expectativa de un aficionado exigente. No sólo en su diálogo, sino en el proceso mismo del asunto, el film sostiene con justeza algunas ideas que son moneda corriente del jazz: la preeminencia de los conjuntos pequeños sobre las orquestas grandes, la virtud de la improvisación frente a arreglos y orquestaciones, la enseñanza de los músicos negros a los blancos (aunque en el caso particular de Bix esa influencia es discutible), la rebeldía del verdadero músico a hacer jazz para el baile de los frívolos, y su dedicación a tocarlo como una auténtica creación musical. Pero cuando ejemplifica esas ideas el film falsea a su editorial. Es con manifiesta rebeldía que el protagonista se aparta de orquestas grandes para tocar con un improvisado quinteto, y para oficiar de artista huésped junto a un pequeño conjunto negro, pero la música que en esas ocasiones se oye está viciada por la pobreza, el clisé, los agudos y las escalas, en el funesto estilo de Harry James. En forma similar, es un verdadero absurdo que el protagonista toque con declarada emoción un "spiritual" negro junto al amigo muerto: sus frases musicales son allí una traición conjunta a los "spirituals", al jazz y a toda emoción, sin incluir ya la previa traición a todo recuerdo de Bix. Al film no le importa lo importante.

Para la pifia más ambiciosa y aguda de las relaciones entre jazz y cine, el film se ha tomado un trabajo insólito. El libreto desarma y recompone la novela original, para incluir dos mujeres en la vida del protagonista (hay una sola y breve en el libro) y para dar a Hoagy Carmichael un papel de amigo devoto y comprensivo, como auténticamente lo fue de Bix. Aunque la alusión a Bix está negada por muchos elementos del asunto, otros rasgos ciertos han sido agregados (quizás por el mismo Carmichael), mostrando así una curiosa indecisión entre lo biográfico y lo ficticio. Con una indecisión similar está construida la banda sonora, donde se dicen tantas cosas contra un jazz meloso y cantado, mientras se incluye empero reiteradamente a la vocalista Doris Day, que repite canciones sentimentales muy bonitas pero muy ajenas al jazz. La hibridez es la única norma del film: tomar casi todas sus melodías del período 1920-30 pero tocarlas en un estilo posterior, plantear problemas de vocación y frustración de un artista pero derivarlos en conflictos sentimentales.



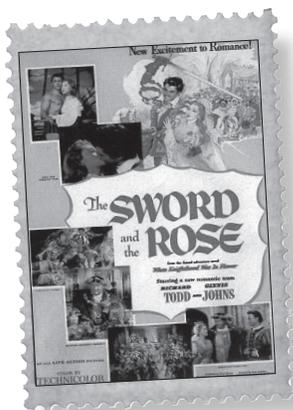
tales y caprichosos, acordarse de Bix pero traicionarlo, hablar de jazz genuino pero tocar el falsificado. Entre disparates de plan y de libreto, típicos de la conducta de Hollywood cuando quiere cumplir con todos y termina por cumplir con nadie, los méritos del film son los insospechados. La actuación de Juano Hernández, y ocasionalmente la de Douglas, revelan autoridad y sentimiento, virtudes casualmente omisas de la banda sonora. El rasgo más notable del film es, empero, la fotografía de Ted McCord, un trabajo magistral e insólito en el cine americano. Es realmente una paradoja que deba recomendarse un film musical para poder apreciar la excelencia fotográfica.

9 de noviembre 1954.



La espada del capitán

(*The Sword and the Rose*, Gran Bretaña-1953) dir. Ken Annakin.



WALT DISNEY descubrió hace unos años que la única forma de sacar de Inglaterra los fondos bloqueados era producir films ingleses, y allí comenzó con **La isla del tesoro** (*Treasure Island*, 1950) un nuevo rubro de su actividad, aumentada ahora a films novelescos y pseudo-históricos. Una de sus claras intenciones ha sido la de aprovechar castillos medievales, novelas consagradas y personajes famosos; cierto sentido de la tradición puede notarse en esos pocos films, ubicados siempre en épocas pretéritas, y afectos por igual a Robin Hood y a la intriga internacional. Nadie debe esperar sin embargo que esa tradición se aparte de lo superficial, ni que se llegue en ningún film a la fehaciente documentación de época. Se ha observado que **La espada del capitán** fue filmada para las solemnes festividades de la Coronación, pero la historia inglesa no está más respetada por

ello, y la anécdota vincula a Enrique VIII, a su hermana Mary Tudor, al aventurero Charles Brandon, a Luis XII de Francia y a su sucesor Francisco I en una historieta romántica, cuyas diferencias con la realidad abrumarían a estudiantes liceales. Cincuenta años antes de Walt Disney, esas diferencias con la historia habían sido creadas por la novela en que se basa el film; siempre ha habido imaginación romántica para tratar la realidad, y nunca falta público que pague por ella y que crea honestamente que también el Conde de Montecristo fue un personaje real.

Igual que todos los productores de films de época, tan abundantes en los últimos años, Disney sabe que el asunto es para niños y para adultos en busca de entretenimiento, por lo cual su grupo de producción no debiera molestarse en mejorar los resultados. Es más destacable por ello que junto a otras superficiales virtudes de color y de dinamismo el film posea algún ingenio de diálogo y de situación, y hasta cuida-

dos de montaje que no serán apreciados por el público de la matinée. La versión que James Robertson Justice da de Enrique VIII es más jovial y ágil que la ya tradicional de Charles Laughton; asimismo, Glynis Johns tiene más salud y simpatía que la enfermiza Mary Tudor de los textos de historia. Ya se sabe lo hábil que es Walt Disney para llenar el ojo de su público y para sacar de Inglaterra los fondos bloqueados.

10 de noviembre 1954.



Cuando llama el deseo

(*Executive Suite*, EUA-1953) dir. Robert Wise.

LAS MUCHAS ESTRELLAS del elenco no se reparten en el habitual film en episodios, sino que se enfrentan en una sola y encarnizada discusión, probablemente la más compleja y dura que haya registrado el cine de ficción desde que seis aventureros se pelearon por una joya llamada **El halcón maltés**. Siete de esos nombres famosos son vicepresidentes de una gran empresa industrial, y durante las 48 horas de la acción comienzan por disputarse un puesto de vicepresidente ejecutivo, y siguen luego por una lucha tras la presidencia de la empresa, que queda vacante por fallecimiento del titular. Las debilidades y ambiciones de todos ellos son el material de la primera media hora del film, y pretextan un perspicaz estudio psicológico de los candidatos, sus esposas y sus amantes; cuando esa base está firme, comienza la lucha real, con la necesidad y la aparente imposibilidad de que cualquiera de ellos obtenga cuatro votos de sus rivales para alcanzar la presidencia. A esa altura el libreto es una severa partida de póker, donde cada uno lucha contra todos, estudia el posible juego adversario, disimula el propio, y está obligado a no hablar sobre la estrategia del juego.

John Houseman estaba produciendo **Julio César** cuando decidió la filmación de esta lucha de cerebros y ambiciones, y es curioso comprobar cómo se parece la intriga del film a la que ocupa la primera mitad del clásico de Shakespeare; a Houseman debió parecerle ya similar esta lucha movida por el poder, donde el régimen de colaboraciones, traiciones y temores es también un juego sutil en que cada uno tiene en cuenta las posibles alternativas del otro. El criterio de producción es aquí, sin embargo, de una mayor inteligencia cinematográfica. En **Julio César**, y según su propia declaración, Houseman había querido respetar en toda su integridad y belleza las palabras originales de Shakespeare, ricas y densas como su necesidad teatral lo impone, pero excesivas para un arte cinematográfico que debe dar su primera atención a lo visual. En este segundo film, para el que manejó con más libertad la novela de origen, la selección de los incidentes aparece calculada para



un espectador cinematográfico, y el diálogo se restringe a lo indispensable: es frecuente que pocas y sobrias palabras de un encuentro informen plenamente sobre la intención y la duda de un personaje. Son escasas las conversaciones más serviciales de su público que del asunto, y el libreto de Ernest Lehman consigue la difícil empresa de describir vida interior con elementos exteriores. Un gran ajuste de dirección, fotografía y actuación, donde figura el mejor elenco del año, contribuye a convertir esta partida de póker en un relato terso y apasionante, donde la maestría ya no se nota, pero dos elementos de realización merecen empero una atención especial: el ensayo de cámara subjetiva con que comienza el film, donde el rodaje aparece efectuado desde el ángulo visual de un personaje invisible (es el presidente de la empresa, y su rostro no aparece en toda la obra), y la labor de Fredric March, una suerte de Casio, más cauteloso en sus pasiones que el de Shakespeare, que estudia continuamente a los rivales, sabe al detalle sus líos de mujeres y sus especulaciones de bolsa, y practica el principio ideal de no revelar jamás sus informantes, que es norma elemental de personas bien informadas.

Los últimos veinte minutos consagran como nuevo presidente de la empresa al vicepresidente más noble, mediante un largo discurso sobre la calidad y honestidad de la producción; increíblemente, los otros se dejan seducir por motivaciones generosas, y la elección se decide por unanimidad de votos. Esta transacción final parece efectuada para suavizar la dureza con que hasta allí el film tratara al mundo de los negocios, pero es una transacción muy comprensible en John Houseman, un productor que ha sido exigente de la calidad en sus anteriores films, y que al mismo tiempo debe mantenerse como un ejecutivo capaz de manejar varias estrellas y de tener a su disposición los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer. La última transacción no pudo ser adivinada por él: cuando alguien de Metro debió inventar un título en castellano, decretó cuatro palabras sensuales que tienen más relación con la boletería que con el inteligente asunto del film. Esos excesos se cometen cuando llama la ambición.

11 de noviembre 1954.



Tres fugitivos

(*The Wooden Horse*, Gran Bretaña-1950) dir. Jack Lee.

MUCHOS RECIENTES espectadores de **Stalag 17** no quisieron creer en que los nazis pudieran tener mayor respeto por sus prisioneros de guerra, y menos aún en que les permitieran bailes y bromas de una frivolidad que no suele verse en films bélicos. El relato de **Tres fugitivos** mantiene sin embargo aquel cuadro, y aunque posee una severidad inglesa para la crónica de su campamento, adjudica a los nazis una liberalidad mayor en los permisos que conceden. Un aparato de gimnasia, especialmente construido, se coloca en medio del campo para recreo de los aviadores ingleses, esos maniáticos del deporte, y bajo él operan en turnos los cavadores

del túnel por el que tres prisioneros fugarán finalmente. El plan y su realización, que parecen demasiado inverosímiles, son sin embargo cuidadosamente históricos, y constan en la novela que con ese asunto hizo Eric Williams, uno de los fugitivos. También pertenece a Williams el libreto cinematográfico, muy minucioso y realista para un asunto fantástico; la dirección fue confiada a Jack Lee, un hombre experimentado en la escuela documental inglesa durante varios años, y en consecuencia un observador agudo de las posibilidades de una cámara. Los preparativos de la fuga, que ocupan más de la mitad del film, están presentados con la tensión interna y la aparente displicencia de lo que ya se reconoce como un estilo inglés de vida: derrumbes parciales del túnel, una inspección alemana sorpresiva, y la diligencia continua de cavar como topos, proporcionan además una abundancia de acción. El film tiene al espectador prendido a su asiento, quizás porque la cámara le lleva a participar de toda la aventura, y no le abrevia sus dificultades.

En la parte final, con los fugitivos fuera del campamento, prosigue la tensión del disimulo para viajar por Alemania y por Dinamarca ocupada, hasta llegar al territorio neutral de Suecia. Los contralores de pasajes y documentación, los esfuerzos por obtener un barco, y una brillante escena de desconfianza hacia los fugitivos por parte de un grupo de antinazis, aportan más acción al asunto, sin introducir artificios en el relato: aquí, como en otros films de los últimos años, la escuela documental inglesa demuestra haber dejado una satisfactoria herencia al cine de ficción. No es tan satisfactoria en cambio la escena final, que termina con puntos suspensivos una trama necesitada de alguna culminación.

En el film no hay romance alguno, ni alusión siquiera a un problema sentimental. Su valor es el del documento, sobrio en un sentido británico, pero apasionante y compartible como no siempre lo son los films de pura acción exterior.

11 de noviembre 1954.

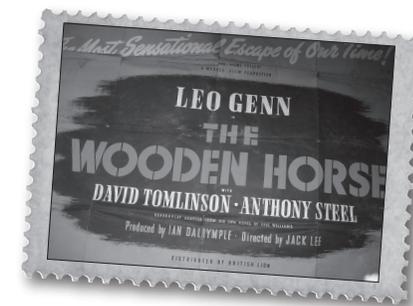


DOS POLICIALES

El truhán (*Whistle Stop*, EUA-1945) dir. Léonide Moguy.

No escaparán (*No Escape*, EUA-1953) dir. Charles Bennett.

EL TRUHÁN FUE PRODUCIDA en 1945, y su demorado estreno en Montevideo sólo parece deberse a la reciente y ocasional visita de Ava Gardner, que fuera especialmente atendida hace unas semanas por los diversos representantes sudamericanos de la empresa Artistas Unidos. Aunque la actriz se pasea en des-





habillé durante la mitad de sus escenas, la cámara saca escaso partido de su famosa figura, cometiendo el error de fotografiar con más atención a las triviales maniobras con las que Tom Conway quiere despejarse de George Raft y Victor McLaglen, y éstos de aquél. Casi toda la anécdota se demora en explicar las viejas rencillas de antipatía e intereses por las que están ligados los tres hombres, con el agregado de las idas y vueltas de Ava Gardner en el medio; cuando llega al rubro acción, único que podría justificar tanto prólogo, el film se queda muy corto de puñetazos y de persecuciones. El asunto es muy desmayado y pobre, con más conversación de la necesaria, pero parte del desmayo debe atribuirse

al director Léonide Moguy, que antes y después de este film había recibido muy discutibles felicitaciones por sus obras europeas. Hay una escena de bravura, en la que un McLaglen agonizante saca fuerzas para estrangular a su rival, pero es la misma escena que el actor está haciendo desde hace veinte años.

No escaparán merecía teóricamente una atención mayor; fue escrita y dirigida por Charles Bennett, que hizo varios libretos para el director Hitchcock en su mejor época inglesa, y cabía esperar que el hombre hubiera asimilado las lecciones del maestro para el cine policial. No asimiló nada. El asunto es ingenuo, no hay una sola escena de tensión, y el presunto misterio se alarga artificialmente hasta un punto en el que no es creído ya ni por los actores mismos. En algunos fragmentos la cámara se aparta de las cuatro paredes y revisa los exteriores de San Francisco, pero no tiene nada que hacer allí, excepto registrar cómo los tres personajes centrales se trasladan a otras cuatro paredes. Más que por Charles Bennett, que como director tendrá dificultades en pasar a la historia, el film podría interesar por Lew Ayres, un actor talentoso y casi olvidado, pero ni siquiera este intérprete está a la altura de sus antecedentes, y se pasea como la remota sombra de sí mismo.



18 de noviembre 1954.



Día de los inocentes, año 2000

(1. April 2000, Austria-1952) dir. Wolfgang Liebeneiner.

Con Hilde Krahl, Josef Meinrad, Karl Ehmann, Elisabeth Stemberger, Judith Holzmeister, Curd Jürgens, Peter Gerhard, Guido Wieland, Heinz Moog, Hans Moser, Paul Hörbiger, la Orquesta Filarmónica de Viena, Los Niños Cantores de Viena, el Cuerpo de Baile de la Opera Nacional de Viena, la Alta Escuela de Equitación de Viena y Viena misma además.

AUSTRIA ESTÁ OCUPADA desde el fin de la guerra por fuerzas de Francia, Inglaterra, Rusia y Estados Unidos, y patrullada por grupos militares internacionales, cuatro en un jeep. Esta situación ha molestado crecientemente al orgullo nacional austríaco, sin que hayan sido muy útiles las reuniones de ministros extranjeros para elaborar un régimen de autonomía, así que uno de los últimos pasos austríacos ha sido el burlarse de la situación, y hacer un film para esa sátira. La suposición es ahora la de que en el año 2000 habrá todavía una ocupación internacional, y de que han sido inútiles las 2850 reuniones de ministros extranjeros; entonces Austria se rebela y proclama su autonomía, la Unión Global (parodia de la UN) viene a aplicar sanciones, y gobierno y pueblo austríacos convencen a esos jerarcas, alegando que Austria es un gran país, que su papel en la historia ha sido fundamental, que su música es notable y que su alegría popular es eterna y contagiosa. Para esta exposición de motivos, curiosamente tolerada por las fuerzas ocupantes, el film usa prácticamente de todo, introduce abundantes escenarios, personajes y vestuarios, gasta con un criterio de superproducción y tira a Austria por la ventana; entre otras abundancias, se complace en lucir su variedad de épocas, y los siglos desfilan así en la evocación o en el pronóstico.

El film tiene más riqueza de la que sabe manejar, y en general no está muy seguro de lo que debe decir. Casi toda entidad y artista importante de Austria ha prestado su colaboración para el despliegue, donde la sátira a la UN es mezclada con la dinastía Habsburgo, y donde los presuntos platos voladores del año 2000 se juntan con museos, iglesias, pelucas empolvadas, caballos amaestrados y trozos de Mozart, Haydn, Schubert y Strauss. Aunque el cine es el único espectáculo donde puede caber tanta cosa junta, y aunque sus realizadores y fotógrafos son veteranos de obras más famosas, lo que al film le falta es justamente el criterio y el lenguaje cinematográfico para expresar esa acumulación: la sensación más frecuente es la de que el director debió hacer un sitio aquí y otro allá para recibir las gentiles colaboraciones e ideas de una multitud de ayudantes voluntarios. Tiene aciertos, desde luego, y le sería imposible no tenerlos entre tanta riqueza, pero en lo principal es un golpe fallido, que quiere satirizar a la UN pero convierte a sus jerarcas en personajes de opereta, y que se conforma con que no sean las situaciones, sino los diálogos y explicaciones adicionales, los que expresen sus simples bromas. En cuanto obra de ficción, la sátira se convierte rápidamente en un pretexto, y no es a la Unión Global sino al simple espectador cinematográfico que está dedicado el despliegue de fuerzas. En un sentido internacional, fuera de espectadores austríacos y de devotos extranjeros del Danubio Azul, el film parece además un exceso nacionalista, tan convencido de que Austria es un país formidable y de que alcanza con entonar sus canciones y recordar sus hazañas para obtener de inmediato la adhesión de todo el mundo. Probablemente se equivoca.

Puede revisarse con ventaja la **Balada berlinesa** (*Berliner Ballade*, R.A. Stegmüller-1948), una producción alemana de post-guerra, que se lucía, como esta aus-



tríaca, en intención satírica, fantasía, mezcla de estilos, humorismo y desorden². Tenía más cine, más coherencia de plan, más agudeza en sus ideas, más sentido autocrítico, menos orgullo nacional; no creía que la opereta pudiera salvar al mundo, e incluso desconfiaba de que hubiera ninguna receta segura para salvarlo.

22 de noviembre 1954.



Magia verde

(Italia-1952) dir. Gian Gaspare Napolitano.



EL GÉNERO DOCUMENTAL es casi desconocido en las exhibiciones cinematográficas de este país, aunque han existido amplias escuelas en Inglaterra e Italia. La razón es, como casi siempre, la económica, y mientras no haya público para otros films que los de argumento, ninguna empresa creará sensato importar films documentales, por interesantes y valiosos que ellos sean en el cine contemporáneo. Esa escasa recepción pública para el género hace muy singular la aprobación prestada a **Magia verde**, pero la explicación es sin duda el criterio superficial con que el film ha sido encarado. Cuatro viajeros italianos, con cámaras y audacia, han cruzado Sud América desde el Atlántico al Pacífico, y han fotografiado casi todo lo que vieron; la empresa es muy similar a la que

desea y no puede realizar tanto espectador, y las imágenes del Iguazú y del Titicaca adquieren así una calidad de cosa envidiada y admirada. Muchas de las imágenes naturales tienen efectivamente una belleza que sólo espera una cámara para manifestarse, y cabe incluir entre esos fenómenos naturales el conjunto de rostros nativos, que ningún actor podría sustituir. Pero toda la riqueza del film es la acumulación, y todo el valor cinematográfico es el cuidado de buscar muchos y distintos enfoques para cada uno de los fenómenos que muestra: la prolijidad de fotografía, color y montaje son bastante insólitas cuando se trabaja en territorios remotos y salvajes. Lo que le falta al film es cierta profundidad documental, en un estricto sentido, ya que sobre la forma de vida de los gauchos, los recogedores de goma, los pescadores y los indios del altiplano se sabe en el film poco más que la mera apariencia. La rapidez del viaje, la urgencia de librarse de sus molestias, y la cantidad de material posible han impedido, sin duda, que la exposición superara ese criterio superficial. En algunos momentos los realizadores se toman sin embargo algún trabajo extra, y dedican varios minutos a la crueldad con que un reptil devora a otro, y al entusiasmo truculento con que las pirañas se comen vivo a un ternero. Estas son escenas que el habitual espectador de paisajes no puede soportar sin repugnancia, y para compensarlas se han introducido

² Ver Tomo 1, pág. 734.

en el film otros fragmentos más bonitos, más artificiales y probablemente más actualizados, como una macumba brasileña y un casamiento popular boliviano.

En el conjunto la acumulación es bastante amena y bastante original, porque las selvas americanas están aún vírgenes de la exploración fotográfica, y todo lo que de ellas se recoja tiene el valor de la novedad. Es la comparación con otros films más estrictamente documentales (como los exhibidos en los últimos tres años en cineclubes) la que ilustra empero hasta qué punto este documento es superficial con su materia, y trivial como lenguaje artístico. Es quizás característico que el film haya obtenido premios en festivales europeos, donde su exotismo debió parecer una virtud.

La música está aplicada con buen criterio, pero el locutor castellano se ha hecho cargo en cambio de un monólogo que abandona frecuentemente la sobriedad documental para explicar lo que la cámara no muestra, y caer en el asombro y en la emotividad.

1 de diciembre 1954.



Perseguido

(*Man in Hiding*, Gran Bretaña-1953) dir. Terence Fisher.

LOS LEJANOS MODELOS de esta película inglesa son las comedias policiales americanas de 1934, donde un caballero elegante y ligeramente humorista, que solía ser William Powell o Warren William, y que podía adoptar o no el seudónimo de Philo Vance, se mostraba mucho más hábil que la policía y solucionaba complicados asuntos, ante el asombro de un inspector que podía o no llamarse Markham. Después de esa lejana etapa el cine recomendó otros modelos de detectives rudos (Humphrey Bogart) y extendió como propaganda la idea de que la policía utiliza inteligencias propias y no necesita la de detectives particulares, pero la evolución de veinte años no ha llegado a impedir que este último film imite aquellos viejos modelos. Es así como Paul Henreid se aparta reiteradamente de un prolongado flirteo con su secretaria (Kay Kendall), encuentra en cinco minutos al criminal prófugo (Kieron Moore) que Scotland Yard busca infructuosamente por todo Londres, comprueba que el hombre es inocente, arregla la vida de varios sospechosos y varias posibles víctimas que el libretista agregó allí para desorientar al espectador, e identifica desde luego al culpable, dato que brinda amablemente a la policía, con hipócrita modestia. Aunque el planteo y el mecanismo quieren ser elegantes, la narración palpita de torpeza, agrega más datos de los necesarios, conversa lo que debió mostrar directamente, y



convierte en monótono un relato cuyas virtudes debieron ser, como en todo el género, la concisión, la claridad y la rapidez.

Hay en el film dos únicos minutos de calidad cinematográfica, en los que una presunta víctima del criminal suelto (Lois Maxwell) sobrelleva un ataque de miedo, y el director Terence Fisher lo describe con habilidad y una creciente tensión. Visiblemente el realizador no es ningún inepto, pero su competencia creadora no le alcanza para hacer tolerables a 79 minutos de proyección, al principio de los cuales ya es muy fácil identificar al culpable.

11 de diciembre 1954.



Sin barreras en el cielo

(*The Sound Barrier*, Gran Bretaña-1952) dir. David Lean.

EL TEMA DE LA AVIACIÓN supersónica es nuevo y formidable, por lo que el film se apresura a dramatizarlo (en 1952) antes que esa sea una etapa superada por los vuelos interplanetarios. Pero en sus más estrictos términos el tema no es dramático sino técnico y científico; la gran intriga que el film plantea y oscuramente resuelve es cómo vencer la resistencia material que se le crea a un vehículo más veloz que el aire al que desplaza. Si ese fuera un problema dramático el film sería apasionante, pero es con bastante razón que el libreto se desvía de ese punto, y busca lo que suele llamarse interés humano: un tema que siga en vigor dentro de

algunos años, y que esté en vigor hoy para todo espectador, incluso aquel que sea indiferente a la investigación científica. El clisé que encuentra es el del industrial alucinado (Ralph Richardson) que experimenta con nuevos aviones a chorro, para acercarse a aquel punto crítico de la velocidad aérea; así mata sucesivamente a su hijo y a su yerno (Denholm Elliott, Nigel Patrick), mientras su hija (Ann Todd) objeta muy fundadamente los sacrificios que la ciencia pide. No puede desestimarse fácilmente ese conflicto, en el que David Lean ejerce la agudeza de observación, el sentido de pausa dramática, de idea sobreentendida bajo los diálogos, que ha demostrado anteriormente como virtudes propias. Pero Lean es un director de momentos brillantes y no un creador inspirado y aunque media docena de

sus incidentes aparecen narrados con mano maestra, otros sólo son rutinarias exposiciones de una discusión que ya es previsible desde un principio, y que se torna artificiosa en su optimista final. Una sola toma fotográfica, bien calculada en sus elementos, en su distancia y en su movimiento, le sirve a Lean para informar la reacción de Ann Todd cuando comprueba que su padre no está tan interesado en



la muerte de su yerno como en las circunstancias técnicas que la provocaron; una sola toma le había servido antes también para describir el agujero que deja en tierra el avión caído, y al alejar lentamente la cámara hacia arriba proporciona a la escena un curioso efecto melancólico. Pero mucha otra conversación aparece mostrada en forma teatral y rutinaria, más para cumplir con el esquema del asunto que para animarlo como un drama que pretende parecer genuino, y que de hecho está adosado al tema técnico central.

Más que por sus virtudes dramáticas, donde sólo a intervalos se recuerda al David Lean de **Lo que no fue**, el film importa por el espectáculo aéreo que continuamente ofrece, y por los momentos de tensión y angustia que encuentra en esos vuelos. Es el otro David Lean, el preocupado por el brillo y el virtuosismo de su narración (**Grandes ilusiones**, **Oliver Twist**), el que aparece allí, con un material que es nuevo aun para el cine, pese a tanto film sobre aviones. La fotografía desde tierra y desde el cielo, la pausa silenciosa antes del zumbido atronador, todo el manejo ulterior del sonido, la observación adicional de los pastos agitados por la presión del aire, y un montaje minucioso y calculado para los momentos de riesgo, convierte al film en un excelente documental, a veces tocado de cierta dinámica poesía; cabe suponer la obra entera y firme que el film habría podido ser si se ajustara a esa misión informativa y descriptiva sin dramatizarla para un cine de ficción.

Sobre otras excelencias parciales de un film rico en aciertos pero no en inspiración, la labor de Ralph Richardson será recordada como un prodigio de estudio psicológico; al actor se debe, en buena medida, que el asunto del film no parezca totalmente artificioso en lo que suele llamarse interés humano.

11 de diciembre 1954.

Títulos citados (todos dirigidos por David Lean)

Grandes ilusiones (*Great Expectations*, Gran Bretaña-1946); **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, 1945); **Oliver Twist** (Gran Bretaña-1948).



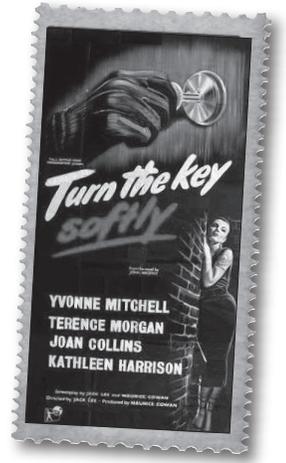
1955

Londres, hora cero

(*Turn the Key Softly*, Gran Bretaña-1953) dir. Jack Lee.

AQUÍ SE PRODUCE EL CASO, muy instructivo, de un director superior a su tema, que hace lo posible por defenderlo. El asunto tiene su costado de documento social pero alberga también a la sensiblería, y aunque plantea con justeza el problema de tres mujeres que salen de la cárcel y deben reorganizar su vida, lo soluciona con recetas novelescas en las que el azar interviene con exceso. Los tres relatos son simultáneos y ocurren en 24 horas, con una deseable concentración en tiempo y una conseguida vinculación recíproca. Una de las mujeres es una vampiresa barata (Joan Collins) que sufre la tentación de volver a la vida anterior, contra la oportunidad de casarse y de obtener una existencia honrada, humilde y aburrida; otra es una anciana (Kathleen Harrison) que llega a estar mucho más sola cuando sale de la cárcel, ha perdido el cariño de su hija y sólo ha mantenido la adhesión de un perro; la tercera es una mujer honrada (Yvonne Mitchell), que fuera llevada al delito por un astuto galán (Terence Morgan) y que corre ahora el riesgo de repetir el percance anterior. Las tres historias tienen algún artificio, algún arreglo improbable: un accidente callejero, un gesto inverosímil de honradez en Joan Collins, una fuga final por azoteas, que transforma el documento social en un melodrama de acción directa, según evasión habitual en estos casos.

La dirección de Jack Lee mejora apreciablemente las debilidades del tema, e ilustra la competencia de un realizador que ya parecía satisfactorio en **Tres fugitivos** (*The Wooden Horse*, 1950), y que ahora demuestra dominar su oficio, incluso como colaborador del libreto. Las tres historietas aparecen ubicadas en las calles de Londres, con una clara sensación de vida colectiva, pintoresca, confusa. El pase de un asunto a otro procura cierto efecto de suspenso, sin otro artificio que el de la interrupción del relato. El detalle personal es además una gran riqueza, con la tentación momentánea de Kathleen Harrison por el pequeño robo disimulado en un comercio, o la otra tentación de Joan Collins por una vida de cabaret que le resulta atractiva, o el diálogo sobrio y elocuente con que se apunta la soledad y la resignación de la anciana Harrison ante su hija. Es muy notoria la competencia de Jack Lee para la fotografía y el montaje de sus escenas de acción (todo el final de las azoteas) pero debe ser más apreciable su virtud como director de personajes, la sensibilidad con que su cámara observa la vuelta de la anciana a su casa, la dualidad de pasión real y pasión simulada que asoma en pequeñas escenas de las dos parejas, y desde luego el manejo mismo de los intérpretes, entre quienes Yvonne Mitchell y Kathleen Harrison parecen dos figuras ciertas y vivas. Es muy verosímil que el director haya aprendido sus mejores lecciones del neorrealismo italiano, y especialmente de **Umberto D.** (De Sica, 1952), modelo indudable de una de las historietas.



En la transacción entre una receta de público y un artista con sensibilidad, el resultado es la obra menor y bien hecha, que difícilmente pasará a la historia pero que importará recordar como antecedente de un director del que se oirá hablar mejor en el futuro.

6 de enero 1955.



Fuga a Birmania

(*Escape to Burma*, EUA-1955) dir. Allan Dwan.



ES MUY INNECESARIA la mención de Birmania en el título y el asunto. La fuga de Robert Ryan se motiva por la acusación de haber matado a un príncipe, cuyo padre (Robert Warwick) pide y ordena venganza, pero pudo haberse motivado en la muerte de cualquier ciudadano; la fuga misma se efectúa en una selva artificial cuya mayor parte es cercana a Hollywood, California, con unos cuantos elefantes y una historieta de rubíes robados; los azares de la fuga son también cercanos a la misma localidad americana, especialmente cuando el fugitivo encuentra por un raro azar el amor de Barbara Stanwyck y cuando consigue librarse de las cadenas del policía (David Farrar). La solución de las fugas, los crímenes, los malentendidos y los amores es más bien californiana, y la única Birmania de todo el film está representada por los elefantes. En todo el previsible asunto y en toda la vulgar realización de Allan Dwan, veterano de lo que no importa, hay un solo misterio apreciable: resulta difícil entender por qué Robert Ryan y Barbara Stanwyck, dos intérpretes con personalidad, fama y talento, están reiteradamente obligados a estas labores de rutina. Ese es un enigma tremendo, sobre el que habría que escuchar a los propios interesados.

6 de enero 1955.



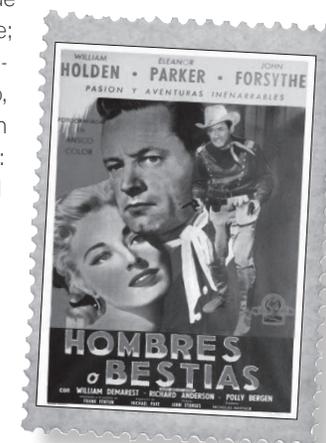
Hombres o bestias

(*Escape from Fort Bravo*, EUA-1953) dir. John Sturges.

LA ÚLTIMA MEDIA HORA de este film de acción figura entre lo mejor que se ha hecho en el género, y ha despertado el entusiasmo de quien creyó necesario verla por segunda vez. Allí siete soldados de la guerra de secesión (ambos bandos, inclu-

yendo una mujer) quedan sitiados por los indios en una suerte de trinchera natural, sobre un territorio llano y bordeado por pequeñas montañas. Una y otra vez los indios asaltan al galope a ese pelotón inmovilizado, al que atacan con balas y flechas; una y otra vez consiguen heridos y bajas parciales, pero no logran aniquilar a su enemigo. En una última etapa atacan con nubes de flechas desde atrás de las montañas, y los proyectiles aparecen dirigidos con una estrategia que un personaje compara a la artillería de largo alcance; también entonces fracasan, y su arma mejor, se advierte, será el tiempo. Durante ese largo fragmento, que ocupa treinta minutos en el film, y varias horas en el relato, se dicen muy pocas cosas entre los sitiados: sus previas rencillas quedan en lugar secundario, y el film atiende a los elementos de la acción, establecida con sucesivas imágenes mudas, con el doble dinamismo de cámara y de personajes, con un cuidado, una riqueza y una claridad de montaje (cuya esencial virtud es quedar inadvertido) y con una atención a la banda sonora en la que largas e intencionadas pausas subrayan mejor el silbido ocasional de balas y de flechas. Otros films suelen confundir la acción con el barullo, y una reciente modalidad técnica ha derivado además en confundir la acción cinematográfica con el mucho movimiento dentro de una amplia pantalla. Para insinuar una corrección de estos males, **Hombres o bestias** prueba la importancia del tiempo cinematográfico, del ritmo, de la espera, de un silencio apenas quebrado por la interjección y por la frase musical evocativa; como **Aventuras en Birmania** (1945), que diez años demostraron como un modelo, el film tiene el lenguaje de la acción fílmica. Es probable que el mérito de esa elaborada creación, tan simple e intensa en su resultado, pertenezca al libretista Frank Fenton, veterano del *western* y colaborador habitual de John Ford, pero es seguro que el mérito pertenece también a John Sturges, un director que ha progresado en Metro con films de clase B, casi siempre virtuosos de fotografía y de habilidad narrativa (**El misterio de la playa**, **Una noche traicionera**) y que ahora parece prepararse para ser un director mayor.

Parte de la crítica americana ha elogiado grandemente a **Hombres o bestias**, buscando comparaciones con **El desconocido** de George Stevens y con **A la hora señalada**, de Zinnemann. La valoración es excesiva para un film que no alcanza la unidad y el rigor de aquellas obras. Durante su planteo utiliza fórmulas rutinarias para describir las rencillas de soldados nortños y sureños, y se complica luego como narración cuando agrega las conspiraciones femeninas sobre ese terreno; todo ese material es de receta y no será esforzado olvidarlo. Algún brillo de diálogo, algún otro brillo en los ojos de Eleanor Parker, la continua excelencia de William Holden, la frecuente intención musical, y la calidad de casi toda la acción en exteriores, mejoran bastante a esa receta, pero el promedio del film es claramente inferior al de su última media hora, un trozo que deberá ser examinado por tercera vez.



9 de enero 1955.

Títulos citados

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann; **Aventuras en Birmania** (*Objective, Burma!*, EUA-1945) dir. Raoul Walsh; **Desconocido, El** (*Shane*, EUA-1953) dir. George Stevens; **Misterio de la playa, El** (*Mystery Street*, EUA-1950) dir. John Sturges; **Una noche traicionera** (*The People Against O'Hara*, EUA-1951) dir. J. Sturges.

**El imán**

(*The Magnet*, Gran Bretaña-1950) dir. Charles Frend.



EL LIBRETISTA T.E.B. Clarke encontró en dos fuentes las ideas principales de **El imán**: una era un viejo episodio sobre un niño benefactor que nunca pudo ser identificado y otra era su propio hijo de siete años, que en cierta oportunidad quiso conseguir algo de otro niño y le ofreció a cambio un "reloj invisible". Como lo ha hecho en casi toda su espléndida carrera

(**Passport to Pimlico, Hue and Cry, Su primer millón**),

Clarke se basó en hechos extravagantes pero reales para apoyar su argumento, y les agregó su propia y parecida virtud, que es la de una tremenda fantasía para inventar cosas, y un firme sentido común para vincularla a la realidad conocida. En **El imán** ha explorado el mundo particularísimo de los niños, donde todo abre una posibilidad de juego y de misterio, desde el timbre que William Fox instala en la primera escena y que no sirve para llamar a nadie, hasta el empeño en pasar por un precipicio difícil que no lleva a ningún lado. En cada suceso mayor del argumento, como en el incidente menor y decorativo, Clarke tiene las ideas, los afanes y los temores que un despierto niño de diez años puede tener, y el principal encanto de **El imán** es que su anécdota está determinada por esa fantasía infantil: desear el objeto, querer luego abandonarlo, sentirse culpable de algo que en verdad no provocó, huir sin reflexionar, perseguir la aventura y no el sentido común. Frente a ese enfoque, el mundo de los adultos es distante y hasta enemigo, con lo que el film apunta una esbozada parodia de sus psiquiatras, sus pomposas beneficencias, su radical incompreensión de niños y juguetes.

Este es un film de ideas antes que un film de realización. Está hecho en el estilo moderado y correcto que los Estudios Ealing llegaron a homologar como sello propio, abunda en exteriores de calles, parques y costas y no rebusca nunca con las formalidades del cine. El libreto es su primera virtud, con el continuo invento de recursos visuales, cosas que ocurren y no cosas que se dicen. El único diálogo extenso, entre los padres del protagonista, está simulado tras el arreglo de un importante fusible; los nobles y emotivos discursos de alguien sobre un niño generoso que donó un imán, están presentados con la repetición de ese memorable acto, tal como el orador lo deforma y lo dramatiza. Todo o casi todo es así en el film, pensado para la cámara, sagaz y humorista de observación. Como forma de cine, **El imán** puede ser un modelo de obra estable, y dará placer verla de nuevo dentro de algunos años.

17 de enero 1955.

Títulos citados (todos ellos británicos, naturalmente)

Hue and Cry (1947) dir. Charles Crichton; **Passport to Pimlico** (1949) dir. Henry Cornelius¹; **Su primer millón** (*The Lavender Hill Mob*, 1951) dir. C. Crichton.

**Los amantes del Tajo**

(*Les Amants du Tage*, Francia-1954) dir. Henri Verneuil.

LOS PERSONAJES DEL TÍTULO son un hombre y una mujer con pasado que se encuentran en Portugal y mantienen allí un peleado amor, bastante castigado por la desconfianza y por la amenaza policial. El pasado del hombre (Daniel Gélin) está claramente expuesto desde el principio, en un prólogo finamente realizado: consiste en haber baleado a su mujer adúltera, y en haber sido absuelto de ese crimen, que le deja sin embargo una permanente suspicacia ante toda actitud femenina, incluyendo la ternura. El pasado de la mujer (Françoise Arnoul) se va revelando lentamente en el film, y compone junto al amor mismo la verdadera intriga, descubierta de a poco por las averiguaciones de su desconfiado amante y por los relatos de un entrometido inspector policial (Trevor Howard) que la persigue para inquietar su conciencia y para obtener una repentina confesión de un presunto crimen. La historia luce varias habilidades de construcción, la primera de las cuales es reiterar un tema muy querido a viejos films de Jean Gabin y no emplear para ello ninguna poesía postiza y verbal; la segunda virtud es la deliberada ambigüedad con que las ternuras de Françoise Arnoul parecen sinceras desde un punto de vista y elaboradamente calculadas desde el otro, ante la creciente desesperación de Gélin. Como asunto policíaco y sentimental el asunto está mucho mejor pensado que otros temas similares, y los cinco minutos finales, donde se analizan cosas ocurridas en todo el film, lo revelan claramente así. Es probable que el libreto especule con exceso sobre esas revelaciones finales, a las que demora con algún artificio y con reticencias del inspector policial, pero en general el libreto parece la obra de un hábil cálculo, incluso para ubicar sus escenas románticas.

También es muy hábil la realización de Henri Verneuil, que se muestra aquí muy superior al antecedente de su **Fruto prohibido** (*Le Fruit défendu*, 1951), otra anterior dedicada a los encantos de Françoise Arnoul, con más teatro y más simpleza. Cabe atribuir al fotógrafo Roger Hubert la solvencia con que el film explora en primeros planos las efusiones sentimentales de la pareja central, mientras por otro lado abunda en exteriores de Lisboa para los diversos paseos de sus personajes, turistas con un pasado a olvidar. Hay muy buenos momentos de realización en este relato sentimental, notoriamente planeado para la atracción pública (es, con precisión, lo que suele llamarse "un film comercial") pero hecho con inteligencia y buen gusto.



¹ Se estrenó en Montevideo en septiembre de 1958 como **Pasaporte a Pimlico** (ver pág. 473).

También es buena la actuación de Gélin, Howard y Françoise Arnoul; esta última aparece debidamente explotada como un espectáculo independiente.

24 de marzo 1955.



Sin miedo y sin tacha

(*The Far Country*, EUA-1954) dir. Anthony Mann.



HACE UNOS SIETE AÑOS que el director Anthony Mann está recreando la película americana de acción, un género que tiene siempre éxito y en el que el realizador ha demostrado una mano siempre segura. Ninguno de sus films es en verdad una obra de creación, pero todos tienen las virtudes menores de la prolijidad: dinamismo, un suspenso mantenido, un balazo súbito, una autenticidad de ambiente, un cuidado celoso del encuadre fotográfico. En los mejores casos (en **La calle de la muerte**, por ejemplo, o en el casi perfecto **Precio de un hombre**), el libreto agregaba virtudes de originalidad, alguna profundidad psicológica, cierta deliberada unidad para plantear, desarrollar y culminar un relato. Pero incluso con asuntos

episódicos, empeñados en acumular aventuras y acción (**Mercado humano**, **Winchester 73**, **La puerta del diablo**), el director se ha destacado por su habilidad para extraer el máximo partido de su argumento; como pocos de sus colegas. Anthony Mann sabe que el espectador debe sentirse incluido en la aventura, y procura trabajar con la psicología de su público y no solamente con el despliegue espectacular.

Algunas de las virtudes del director están presentes en **Sin miedo y sin tacha**, un relato que en parte es de cowboys y en parte de buscadores de oro, durante la segunda mitad del siglo pasado. La descripción de ambiente, la anotación de cobardía, el realismo de alguna conducta personal poco heroica, dan cierto tinte de verdad a un asunto convencional, planteado y seguido con evidentes artificios. Esos toques están en el estilo de su director, como lo están también las pausas de una implícita violencia, y las tomas de exteriores que son parte integral y no mero fondo de la acción. Hay demasiadas trivialidades y lugares comunes en el asunto, y no será difícil alejar el film hacia un pronto olvido, pero será ventajoso tenerlo presente como uno de los tantos ejercicios de estilo que Anthony Mann ha cumplido antes de dedicarse a obras mayores. Un año de éstos llegará a filmar algo notable, y siempre habrá cronistas que se pregunten dónde aprendió tanto de cine; hoy mismo hay cronistas que invocan **El precio de un hombre** como valioso precedente, pero a principios de 1954 no se dieron cuenta de que se había estrenado.

James Stewart actúa en su estilo habitual, demostrando una mantenida afinidad por su director; como su compañero de aventuras está muy bien el inimitable Walter Brennan, y como villano humorista está asimismo muy bien el cínico John McIn-

tire. Sobran como actrices y como personajes las jóvenes Ruth Roman y Corinne Calvet, arrastradas por un asunto en el que tampoco ellas parecen creer.

27 de marzo 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Anthony Mann)

Calle de la muerte, La (*Side Street*, EUA-1949); **Mercado humano** (*Border Incident*, EUA-1950); **Precio de un hombre, El** (*The Naked Spur*, EUA-1952); **Puerta del Diablo, La** (*Devil's Doorway*, EUA-1950); **Winchester 73** (EUA-1950).



Fuegos artificiales

(*Feuerwerk*, Alemania Occidental-1954) dir. Kurt Hoffmann.

ESTA COMEDIA LLEVA las alegrías del circo al ambiente burgués de la aldea alemana, donde queda un rastro de dinamismo y poesía cuando el circo se va. El niño se escapa para ir a la función, la adolescente quiere ingresar a la vida nómada, los tres viejos verdes inventan subterfugios para escaparse a admirar a la primera actriz, y sus señoras burguesas se manifiestan indignadas con ese escándalo. Todo este plan, pausado por canciones pegadizas y terminado por arreglos felices, se ajusta a una inmensa fórmula convencional, mejorada por la broma y la intrascendencia. En el conjunto no tendría mayor importancia cinematográfica si el productor Erik Charell, que ha dirigido muchos ballets y operetas, incluyendo algunas para el cine, no se hubiera preocupado de un general dinamismo para el film. Abundan aquí los pequeños apuntes de detalle para los atraídos burgueses, la cámara trabaja muy cerca de todos sus personajes, el color es usado con elocuencia y no con afán retratista, y el brillo del circo no está cifrado en el espectáculo supercolosal sino en el doble movimiento de escena y de la cámara misma, con un alerta criterio de atender causa y efecto. El film trabaja en primeros planos para transcribir la gracia de Lilli Palmer y de sus canciones, bastante insólitas en una actriz que alcanzara la fama como comedianta dramática, y que retorna aquí a su idioma natal tras el prestigio del cine inglés y americano. En el conjunto, el film demuestra que el reciente criterio alemán de hacer comedias musicales no es necesariamente un error, si se logra evitar el vicio teatral y decorativo en que han incurrido muy lentos ejemplos anteriores: parece un buen síntoma, por ejemplo, que el brillo circense aparezca mezclado y contrastado con las casas burguesas, como lo requieren el argumento y su sentido. En la lista de encantos del film hay que apuntar a la adolescente Romy Schneider, con muy buenos fundamentos.



28 de marzo 1955.



El mundo de la mujer

(*Woman's World*, EUA-1954) dir. Jean Negulesco.

MUCHAS MUJERES se han quejado de vivir en un mundo de hombres, pero desde hace pocos años, y especialmente en Estados Unidos, muchos hombres han comenzado a quejarse de que las mujeres están obstaculizando o dirigiendo sus vidas. Ninguna de ambas teorías es correcta, pero la 20th. Century Fox estuvo muy hábil en insinuar desde el título que éste es un mundo de mujeres: la verdad es que el cine tiene bastante público femenino como para que el título sea adúlón. El contenido no se ajusta bastante a la etiqueta, y demuestra a lo sumo que para elegir entre tres altos empleados al próximo gerente general de una empresa, corresponde estudiar no sólo al candidato sino también a su cónyuge. Ese plan, enunciado por Clifton Webb como presidente de la compañía, se desarrolla con el estudio de los tres matrimonios, en una forma que parecerá exótica, impropcedente y sensiblera a cualquier presidente de cualquier otra empresa comercial. El film sólo cumple en la superficie con el análisis psicológico que promete, y se limita a transcribir los diálogos de pelea, historia antigua y ternura con que las tres parejas amenizan su estadía en New York. Como estilo cinematográfico y como mera narración el film es de una simpleza total: el anuncio definitivo del candidato no responde a todo lo narrado en el tema, y es tan arbitrarlo y artificial como las historietas de semanario femenino.



El CinemaScope sirve en el caso para intercalar grandes vistas de New York, con preferencia por las vistas aéreas, y para agregar otros grandes planos de la fábrica de automóviles cuya gerencia se discute. Ese material es ajeno y prescindible para el tema, lo que se corresponde con el criterio paisajista en que incurren reiteradamente los films de tanta amplitud de miras. Por otros conceptos, el CinemaScope sigue redescubriendo el teatro o agrupando a sus personajes en formas incómodas para conversar en tremendas salas, o simplemente desperdiciando decorado a los márgenes de sus figuras humanas. En cuanto estilo cinematográfico, el CinemaScope tiene todavía una estética por inventar.

Aunque el libreto le obliga algunos recursos groseros (hipos y tropezones), June Allyson es la única actriz del conjunto, con momentos talentosos. No está mal Van Heflin, que otras veces ha estado mejor, pero es difícil elogiar en el caso a Lauren Bacall, Arlene Dahl, Fred MacMurray o Cornel Wilde, ese actor de prestigio inverosímil.

3 de abril 1955.



Grisbi

(*Touchez pas au grisbi*, Francia- 1954) dir. Jacques Becker.

MÁS DE UN ESPECTADOR ha creído confusa la anécdota de pistoleros que el film plantea, y es probable que sólo un segundo examen permita reconstruir adecuadamente la narración. Cuando comienza el film ya se ha producido un gran robo, pero durante media hora de metraje no se informa quién lo ha cometido, en qué consiste, y dónde está el producto; la consecuencia es que las intrigas iniciales entre dos bandas de pistoleros (cuyos elencos son poco nítidos) parecen un despropósito como espectáculo. Con el tiempo, y con el segundo examen del film, se ve mejor el enfoque ligeramente irónico con que se trata a estos pistoleros veteranos, ansiosos de retirarse, obligados a usar lentes para leer. La codicia que muestran es quizás la última de sus vidas, las mujeres de cabaret son tratadas sin el menor entusiasmo, el diálogo se ha reducido a las palabras indispensables, y la última preocupación de Jean Gabin es salvar de apuros a un viejo compañero (René Dary) que ha cometido alguna torpeza, y que ha dejado llegar ciertos datos secretos a un pistolero rival (Lino Ventura). El desarrollo posterior de la intriga lleva hasta un formidable intercambio de balazos en una carretera, y en la medida en que la acción se aclara, el film crece en interés y amenidad.



El planteo es empero deliberadamente confuso, con su abundancia de personajes, la insistencia en dar por sobreentendidas sus mutuas relaciones, la obsesión de detallar escenas secundarias mientras se omiten por otro lado algunos datos principales. Como ya lo hiciera antes, especialmente en **La reina del hampa**, Jacques Becker pone una depurada técnica y un culto del detalle físico al servicio de la reconstrucción de ambiente; su preferencia es la de un relato visual, que reduce el diálogo a un carácter de elemento accesorio. Esa tendencia, que el director debe valorar como altamente cinematográfica, deriva sin embargo en la deficiencia narrativa si las imágenes no son todas las necesarias, y deriva también en la frialdad y superficialidad del relato, que no compromete a su espectador porque no le insinúa siquiera el pensamiento, la emoción o la intención de sus personajes. En cierto sentido, la comparación adecuada para el estilo del film es **El halcón maltés** de Dashiell Hammett y John Huston, otra obra de tipo policial y de enfoque deliberadamente exterior, pero ese precedente gozaba de una mayor vivacidad de intriga, de un progreso firme de su anécdota, y de una riqueza de observación y de imaginación para agregar el detalle visual elocuente. A ese modelo no llega Becker, que demora su asunto cuando se entretiene en detalles de ambiente (bailarinas de cabaret, varias mujeres, algún tío) o lo narra en clave con dos líneas de diálogo, inteligibles para sus personajes pero no para todo espectador. No es posible subestimar la inteligencia y el humor con que Becker ha elegido y tratado su tema, y no es despreciable el aire de humorada con que pone la cámara al servicio del detalle insignificante (abrir una botella, lavarse los dientes, sacar la ropa de cama, discar en el teléfono, caminar por un corredor), pero entretanto el argumento queda a un costado, esperando mejor narración. Para muchos inteligentes observadores, que entienden el tema con su insinuación, el film

es una prueba de estilo sobrio y hasta una superación de Becker, cuya técnica de cámara y de acción mantiene su ya demostrado virtuosismo. Es discutible en cambio que la humorada sea un modelo cinematográfico, o la obra lograda de un artista; más correcto sería catalogar al film como un capricho personal de su realizador, que siempre ha estado muy arriba de sus temas, y que aparece sometido a la paradoja de haber dominado ya el instrumento cinematográfico y seguir prefiriendo empero los géneros simples y hasta infantiles. Es probable que Becker haya tenido una gran diversión en realizar este peculiar film de pistoleros, o las comedias domésticas en las que se repitió (**Nosotros dos, Eduardo y Carolina, En un suburbio de París**) o la aventura elemental de **Alí Baba y los 40 ladrones** que filmaría de inmediato; hay siempre algún mérito formal en todo ello, pero es siempre un mérito de superficie, como saber expresarse con gran brillo y no saber todavía qué decir.

El film se ha hecho famoso por una melancólica melodía de Jean Wiener, y porque con él (y con **L'Air de Paris** de Carné) se concedió a Jean Gabin un premio de actor en Venecia. Ese último dato resulta bastante sorprendente: Gabin está bien pero es el de siempre.

5 de abril 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Jacques Becker, salvo donde se indica)

Air de Paris, L' (Francia / Italia-1954) dir. Marcel Carné; **Alí Babá y los 40 ladrones** (*Ali Baba et les 40 voleurs*, Francia-1954); **Eduardo y Carolina** (*Edouard et Caroline*, Francia-1950); **En un suburbio de París** (*Rue de l'Estrapade*, Francia-1952); **Nosotros dos** (*Antoine et Antoinette*, Francia-1947); **Reina del hampa, La** (*Casque d'Or*, Francia-1952).



Condenado sin culpa

(*Hellgate*, EUA-1952) dir. Charles Marquis Warren.

SE HA ALEGADO COMO CIERTA la anécdota que pretexto al film, y en la que un inocente veterinario es apresado y condenado (en Kansas, 1867) por creérsele uno de los tantos guerrilleros que prosiguieron la guerra civil por cuenta propia.

Las circunstancias condenatorias, el proceso y la condena son totalmente inverosímiles para un país de legislación avanzada, pero debe suponerse que el alegato del film se dirige a evitar que tales errores judiciales se repitan. Es más evidente, sin embargo, que el film no está tan preocupado del alegato como de hacer con aquellos pretextos una obra de acción, especialmente ubicada en una prisión (se llama **Hellgate**, o puerta del infierno) donde hay torturas, privaciones, tentativas de fugas y finalmente tifus. Alguna casualidad y la bondad de la causa restablecen finalmente la inocencia del prisionero, lo que históricamente debe estar en duda para todo el mundo, excepto Hollywood.



Como casi todo lo que sale de los estudios Lippert, esta producción parece filmada en pocos días y sin mayor cuidado de iluminación ni continuidad. Entre rutinas de libreto y dirección, el único talento del film resulta ser el de Ward Bond, que compone un irascible militar al mando de la prisión.

6 de abril 1955.



Yo aprendí a matar

(*Suddenly*, EUA-1954) dir. Lewis Allen.

A POCA GENTE se le ocurriría asesinar al Presidente de los EE.UU., pero hace unos pocos años que un grupo de portorriqueños tuvo esa terminante idea con respecto a Truman, y alguien la llevó ahora como tema para el film. En el traslado no se menciona el nombre del presidente ni circunstancia política alguna, con lo que el presunto asesino (Frank Sinatra) aparece pagado con medio millón de dólares para cumplir una especie de secreta vocación para el crimen, por cuenta de otros que quizás sean agentes extranjeros. Tal como el film la narra, esta desacreditada empresa sólo puede ser encarada por un maldito desertor del ejército, un enfermo mental que empieza por jactarse de que no tiene sentimientos. Quienes le derrotan no son solamente los muy atentos policías federales que protegen la llegada del Presidente a un pueblito, sino especialmente los comunes ciudadanos americanos (un anciano, un niño, una mujer cuya casa es ocupada por el enfermo mental y sus cómplices). En el conjunto, el film procura subrayar cierto común sentido de decencia y de valor para la buena causa; su mensaje es un poco obvio, y no llegará a mejorar la ética de la colectividad.

La abundancia de palabras es la primera dificultad del film para convencer de su sentido: todos los sitiados insultan a sus sitiadores con cierta compartida tendencia al discurso, y hasta los mismos criminales empiezan a alegar contra su propia empresa, cuya inutilidad no se les oculta. El film repite una situación de secuestro ocasional que el teatro americano, y el cine después, han utilizado repetidamente, en *El bosque petrificado* de Robert E. Sherwood, y en *Key Largo* de Maxwell Anderson (filmada por John Huston, y exhibida como **Huracán de pasiones**). No llega desde luego a su concentración, a su virtud de diálogo, a su mantenido suspenso; parece, en el mejor caso, una adaptación para niños, incluido el mensaje de portarse bien y no matar presidentes.

El suceso ocurre en un pueblito apócrifo al que se llama *Suddenly* (Repentinamente) por ninguna razón apreciable, excepto su posible atracción como título. En los primeros minutos y en los últimos la acción se desarrolla en exteriores, pero Lewis Allen es poco director para aprovecharlos con dinamismo. Hay quien propone como explicación del film la única y breve de que Frank Sinatra se ofrecía para ser protagonista de alguna producción independiente, en la que no tuviera que



cantar, y en la que pudiera parecer un actor enérgico y villano. El intérprete no está distraído, pero el personaje es rudimentario e increíble.

6 de abril 1955.



El secreto del Sr. Denning

(*Mr. Denning Drives North*, Gran Bretaña-1951) dir. Anthony Kimmins.



AL COMIENZO DE ESTE film policial inglés, John Mills se ve envuelto en un problema parecido al de Edward G. Robinson en **La mujer del cuadro** (*Woman in the Window*, 1944): comete un crimen por accidente, aprovecha la falta de testigos para despistar a la policía, y siente después la necesidad de seguirse complicando en una investigación de la que se podría aliviar. Esa primera media hora está lo bastante preocupada de la psicología criminal como para atrapar al espectador en la intriga: no solamente John Mills sufre pesadillas y habla más de lo debido, sino que entre las locuras de su desequilibrio figura una tan vivamente cinematográfica como salir a hacer piruetas en un avión, durante un acceso de nervios que le aproxima al suicidio. El desarrollo posterior de esa situación complica innecesariamente al asunto policial, con desaparición del cadáver, andanzas de una tribu de gitanos, investigaciones sobre un anillo y otras vueltas de la imaginación detectivesca, de las que se hace responsable el novelista Alec Coppel, que ya ha mostrado anteriormente otros fermentos similares en su inventiva. Cerca del final, el nudo del asunto se ha hecho tan complicado y elaborado que cabe sospechar una salida similar a la de la misma **Mujer del cuadro**, con la constancia última de que el asunto es un sueño. Pero no hay tal cosa: todo el ingenio del libreto está dedicado a enredar la intriga.

Hay varios aciertos de dirección y fotografía en el film, que atiende a sus personajes secundarios, elabora intencionadamente algunos primeros planos y utiliza efectos sonoros para la imaginación o el recuerdo de su afligido protagonista. Entre esos méritos formales cabe señalar la actuación del mismo Mills, la de Wilfrid Hyde-White como pintoresco encargado de un cementerio, y la de Herbert Lom en un doble papel (el muerto y su hermano), pero es realmente un desperdicio que tantos cuidados para hacer el film no hayan comenzado por aligerar el tema de sus tendencias folletinescas. El mejor cine policial es el psicológico, y pierde espectadores a medida que se complica.

7 de abril 1955.



La llama y la carne

(*Flame and the Flesh*, EUA-1954) dir. Richard Brooks.

COMO EN OTROS capítulos de la Historia de la Mujer Mala, los desastres que aquí siembra Lana Turner descansan en la ingenuidad de sus galanes, que le dan habitación, comida, vestido y apoyo moral, mientras ella engaña a unos con los otros, destroza romances y termina por fugarse en la niebla, probablemente en busca de otros capítulos de su vida. La única mejora que el film introduce en la receta es la de ubicarla en Nápoles, con abundancia de exteriores, en lugar de limitarse a los elegantes salones que Hollywood solía preferir para el género. Pero ni siquiera Nápoles parece muy auténtico, con sus italianos escasamente típicos y sus canciones en inglés. El único sentido de filmar el asunto en Italia ha sido el de aprovechar paisajes, en amplias vistas panorámicas, pero el ambiente popular aparece totalmente desaprovechado, sin vida callejera, ni pintoresquismo, ni el menor rastro de la lección que el mismo cine italiano diera a Hollywood hace algunos años. El film lleva el sello Metro-Goldwyn-Mayer.

Hasta hace poco tiempo merecía alguna atención el director Richard Brooks, una personalidad que se inició como libretista, se interesó por temas nuevos y hasta audaces, y progresó rápidamente hasta la realización. Como autor y como director Brooks se vinculó con John Huston y con Mark Hellinger, trató el antisemitismo, el brote terrorista del Sur de EE.UU., el periodismo, una dictadura latinoamericana (**Encrucijada de odio, La hora de la venganza, Crisis**). Aún más que por esos filmes, Brooks llamó la atención con su novela *The Producer* (1951), que explica el mecanismo de Hollywood, las dificultades del talento individual, la escasa posibilidad de rebeldía, con una claridad y una convicción que convertían al libro en un documento obligatorio para mucho aficionado y para todo libretista, autor, director y cronista. Los hechos posteriores han mostrado la entrega de Brooks a la misma máquina que denunciaba, y sus últimos films de Metro disminuyen el sello individual y aumentan el de la empresa. En **El milagro del cuadro** y en **Amor en el infierno** hay aún alguna línea de diálogo, algún toque original; en **La llama y la carne** sólo queda la comparación rebuscada y repetida de la protagonista con la paloma enjaulada que quisiera liberarse. Por todo otro concepto, Brooks no existe aquí como realizador, y cualquiera de sus colegas pudo hacer su trabajo, que ni siquiera incluye el libreto. Su próximo riesgo se llama **La última vez que vi París**, donde Brooks y la Metro alargan, aumentan y modifican un cuento que era perfecto cuando lo escribió F. Scott Fitzgerald (*Babylon Revisited*, 1932).

La presunta revelación de Lana Turner como actriz y mujer fatal está reducida a la revelación de sus ropas interiores y al toque erótico que imitó de modernas vampiresas italianas. Es más difícil sin embargo tolerar al galán Carlos Thompson, otra alteración hollywoodense del talento propio, por el estilo de la efectuada con Brooks y con Pier Angeli. Como *chansonnier* y como galán, Thompson está pagando con el ridículo el precio de la fama.



10 de abril 1955.

Títulos citados (dirigidos por Richard Brooks, salvo donde se indica)

Amor en el infierno (*Battle Circus*, EUA-1952); **Crisis** (EUA-1950); **Encrucijada de odio** (*Crossfire*, EUA-1947) dir. Edward Dmytryk; **Hora de la venganza, La** (*Deadline U.S.A.*, EUA-1952); **Milagro del cuadro, El** (*The Light Touch*, EUA-1951); **Última vez que vi París, La** (*The Last Time I Saw Paris*, EUA-1954).



Conspiración siniestra

(*The Secret People*, Gran Bretaña-1951) dir. Thorold Dickinson.



ESTE ES UNO DE LOS POCOS FILMS que han merecido el excepcional tratamiento de que un libro completo les fuera dedicado: lo realizó el crítico Lindsay Anderson durante 1950-51, con el registro diario y detallado de la preparación y la filmación del libreto. El libro, *Making a Film* (Allen & Unwin, Londres, 1952) es uno de esos documentos imprescindibles para comprender el mecanismo de la industria cinematográfica, a la que tanto cronista dedica una superficial descripción de sus resultados. Pero en otros sentidos el libro ha provocado una expectativa y una peculiar atención sobre el film, en grado superior al que sus realizadores podían convocar. El sentido del tema aparece así más claro en los documentos adicionales que en el film mismo,

y lo que éste dice con escasa convicción, e incluso lo que apenas insinúa, aparece comprendido y analizado por quienes conocen el libro. Desde un principio, la intención del director y coautor Thorold Dickinson era exponer "la condición sagrada de la vida humana, el mal de la violencia", y el tema contiene ese germen, al narrar cómo la protagonista es utilizada por una organización terrorista, cómo se siente complicada en un crimen inútil, y cómo procura liberarse a sí misma y a su hermana de esa conspiración. El germen está allí, pero el sentido será confuso para casi todo espectador, porque un proceso del orden psicológico sólo resulta expuesto en su superficie por una anécdota del orden policial. Cuando la protagonista es convencida de que lleve un petardo a una fiesta, parece una ingenua al aceptar ese pedido; cuando reacciona y cuenta la verdad a la policía, ese cambio de frente aparece como repentino; más adelante, cuando procura salvar a la hermana de una situación similar, su preocupación y su conducta aparecen apenas dichas en un par de escenas simples. El diálogo enriquece ocasionalmente la expresión de intenciones, pero justamente por ello está viciado de artificio, y cae en la narración y en el ocasional discurso.

No debe subestimarse la competencia de un director por la frustración final de sus planes: siempre será preferible su intención, y la parte que de ella logra, antes que la negligencia o la indiferencia de tanto otro film policial, meramente exterior. En fragmentos del film, y especialmente en su parte central, Dickinson aporta amplia evidencia sobre su manejo del instrumento cinematográfico: los primeros planos que concede a Valentina Cortesa, la continuidad de algunas secuencias de acción, el planteo audaz de contraluces y deliberadas oscuridades como medio expresivo de sus tenebrosos ambientes. Quien considere el resultado en su más superficial

aspecto, como otro film de espías, podrá encontrar reiteradamente el signo de una calidad de realización, presente por igual en fotografía, en montaje, en manejo de intérpretes. Su calidad más firme y mantenida es, empero, la de Valentina Cortesa, una actriz intensa, a ratos patética, que en Italia y en Hollywood no había encontrado aún el papel adecuado a su talento, aunque hace pocos años mostró su calidad en **Mercado de ladrones** (*Thieves' Highway*, Dassin-1949). No está mal Serge Reggiani, que actuó en el film superando varias dificultades personales (el idioma en primer término) y casi no actúa Audrey Hepburn, consagrada por actuaciones posteriores, y explotada ahora como principal atracción de este film de 1951.

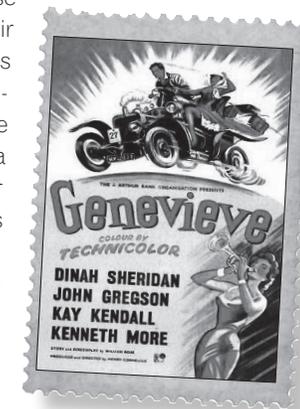
12 de abril 1955.



Nube de verano

(*Genevieve*, Gran Bretaña-1953) dir. Henry Cornelius.

SE HA OÍDO HABLAR tanto de ingleses excéntricos, que la idea más difundida al respecto es la de que al personaje se le nota en la cara su manía de juntar pipas o sellos o monedas chinas. La verdad y la gracia están sin embargo en que la excentricidad sólo se note en ciertos casos, y por otros conceptos el sujeto parezca normal: su falta de sentido común en ciertas materias, y su obsesión por cumplir un hobby inocente, lo hacen repentinamente gracioso. De esas rarezas en tipos normales se alimenta esta comedia, que presenta a un abogado (John Gregson) y a un agente de publicidad (Kenneth More) empeñados en el culto de los autos viejos, protagonistas de un desfile anual de modelos cercanos a 1901, y competidores de una absurda carrera que empieza como un paseo de Londres a Brighton, y termina por una feroz y mortal competencia en el viaje de vuelta. Hay todo un club de excéntricos tras estos dos personajes, pero el film no toca a las entidades y se divierte a costa de ambos caballeros, que se hacen sufrir entre sí y hacen sufrir a las sacrificadas damas que les acompañan (Dinah Sheridan, Kay Kendall). Los incidentes de esa competencia son los naturales desperfectos de viejas catraminas, los desvíos de la carretera (una gorda conduce negligentes ovejas, un próximo padre se hacer llevar a la partera), y sobre todo las maliciosas maniobras con que ambos conductores se molestan entre sí, gastando para ello un ingenio del que podrían vivir. Casi todo lo que ocurre tiene una gracia frenética, que el film hace más eficaz porque la muestra visualmente, y porque no se empeña en elaborar un chiste; entre los muchos accidentes de anotación casual, a la inglesa, están los sabores de una noche pasada en hotel de cuarto orden, que tiembla cuando suenan las horas en el campanario. Entre docenas de ideas cómicas, que llegan a incluir las ocultas excentricidades de las dos damas, hay además cierta



línea sentimental y tierna para las relaciones de una de las parejas y para un pequeño episodio de celos: lo que el film expone con singular justeza es que los excéntricos de los autos viejos son también gentes normales y simpáticas, y no unos profesionales del disparate. Siempre suceden cosas en el film, todas ocurren con naturalidad, y hay alguna melancolía en resignarse a ellas: así lo subraya a ratos, poéticamente, una melodía que Larry Adler toca en armónica, como único fondo musical.

De los cuatro intérpretes principales, Kenneth More parece el más inteligente comediante, pero los aplausos finales deben ir al director Henry Cornelius y al libretista William Rose, autores de lo que bien podría ser el éxito cómico de la temporada.

19 de abril 1955.



Ella y yo

(*Elle et moi*, Francia-1953) dir. Guy Lefranc.



ESTA COMEDIA empieza como una relación de los sufrimientos que un hombre joven experimenta al casarse, y François Périer se dirige personalmente al público para explicarle las complicaciones de cortejar a Dany Robin, convivir con ella y poder vivir en paz. A los pocos minutos se sabe que la comedia no tiene ninguna relación con ningún matrimonio común y que su sátira carece de sentido alguno. El asunto se convierte en un disparate cómico, que inventa cualquier extravagancia con que hacer reír, incluyendo tropezones, resbalones, personajes truculentos y toda clase de accidentes físicos. Estos primarios recursos, que alguna vez llegan al chiste grueso, apartarán al film

de toda antología sobre el "esprit" francés, y son además una tosca repetición de mecanismos que eran graciosos en el cine mudo: libreto y dirección se limitan a acumular escenas que se pretenden cómicas, sin una continuidad mínima, y el film no existe como tal. Incidentalmente, la gracia sólo existirá como tal para un público de muy escasa exigencia.

20 de abril 1955.



Los desheredados

(*Cry, the Beloved Country*, Gran Bretaña-1951) dir. Zoltan Korda.

SE HA DICHO que el film deja claro lo profundamente enamorados de su tema que estaban Zoltan Korda y Alan Paton, autores conjuntos de la versión cinematográfi-

ca sobre una novela de este último, y se podría agregar aún que el tema les importa mucho más que todo requisito formal para expresarlo. Se trata en verdad de un asunto noble y sentido, donde se exponen las dificultades con que el pueblo negro se acomoda a la civilización en África. Alejados de las reglas simples y tradicionales con que sus antepasados se gobernaron en tribus, sujetos a la codicia o la practicidad de la vida comercial que implantaron los blancos, y privados además de la educación y el respeto con que podrían progresar, los habitantes negros de Johannesburg (y peor aún los de regiones más atrasadas) caen en la miseria, la prostitución y el crimen; luego son juzgados y condenados como si las culpas del ambiente y de la situación social fueran sus culpas personales. El novelista Alan Paton había sido durante veinte años el director de un reformatorio juvenil en África, y sus anotaciones sobre ese panorama son las de una objeción fundada y sólida, que no pierde de vista los factores comerciales, educativos y religiosos que se cruzan en el problema; por otra parte, esas anotaciones son especialmente valiosas en la actualidad, ya que recientes gobiernos sudafricanos han insistido en la segregación y la opresión del negro, dificultando así la tarea de recuperación.



El transporte de este alegato a términos de ficción requiere sin embargo la existencia de una anécdota, un hilo narrativo que pueda ser seguido por el espectador, y que se hace aún más necesario en el cine que en la novela. El pretexto es aquí un crimen, cometido por un joven negro en el que se ejemplifican aquellos desvíos de la adolescencia y de su raza; la víctima es un hombre blanco que había desarrollado hasta ese momento una gran campaña en favor de los negros. El verdadero protagonista es empero el padre del criminal, un anciano sacerdote que llega a Johannesburg en busca de su hijo, y tropieza no sólo con esa situación, ante la que se siente derrotado, sino además con que su propia hermana se ha prostituido en la ciudad, y con que otros negros tienen una actitud conformista y negligente ante problemas que afectan ciertamente a toda la colectividad. El film se excede en esta concentración de dramas sobre un solo personaje, y empuja demasiado a la casualidad cuando decreta una relación adicional entre el padre del criminal y el padre de la víctima, dos hombres maduros que pasan a comprender de repente, casi sin transición, las actividades de sus hijos. Al promediar el desarrollo, todo el tema se desplaza de un realista apunte social (y las primeras escenas son impresionantes en ese sentido) a los problemas morales del anciano sacerdote, a quien la interpretación de Canada Lee da un aire grave, noble y sentido. Pero a esa altura el film se resiente del exceso de alegato: ha acumulado diversas líneas del tema sobre los contactos de unos pocos personajes, e incurre en el diálogo conceptual para decir su mensaje, con el consiguiente perjuicio de su entereza cinematográfica.

Como intento del director Zoltan Korda (que antes hacía superficiales obras de acción) el film es empero un momento importante en su carrera: es una empresa dispuesta a correr los riesgos de la lentitud y del verbalismo con tal de decir algo serio y útil como el cine americano no ha querido hacerlo con temas raciales. Va-

rios momentos de fuerza dramática se obtienen en el conjunto, y hay una continua excelencia interpretativa en la actuación de Canada Lee, del actor negro Sidney Poitier (que hace otro sacerdote, más conocedor de los problemas sociales), y de Charles Carson como padre de la víctima, y como convencido colaborador final de la causa a la que el film está claramente dedicado.

20 de abril 1955.



Barrio gris

(Argentina, 1954) dir. Mario Soffici.



VARIOS RECUERDOS del arrabal destilan en esta evocación, y debe creerse que su autor tiene una auténtica melancolía por ellos. Ahora las cosas viejas están aplastadas por el hormigón del progreso, pero el autor sabe recordar a la madrecita buena que lava sin cesar, a la pebeta de la esquina que se mira con codicia, a la vecinita rubia, al amigo bueno que muere injustamente, al amigo avivado que siguió la mala senda. Y además están las matinées de cowboys, y los mandados, y la maestra que quiere prestar buenos libros, y las escapadas al arroyo, y el almacenero español. Y después vienen los bailongos de la otra cuadra, y la pebeta se convierte en una mujer de las que hay tantas, y el comerciante gordo le quiere pasar la mano a las chiquilinas, y la propia

hermana sigue el mal camino, y hay discusiones en la casa humilde, y el protagonista se va, instala el bulín, desprecia a la percanta, lo empujan al crimen, y un día reacciona y hace una barbaridad. En esta evocación, hecha con letra de tango sin que nadie la cante, el autor se siente sincero y poético; ahora tiene nostalgia de todo eso, como cosa que se fue, y agrega que el tiempo (y los nuevos gobiernos, quizás) limpiaron al arrabal de mucho crimen, rellenaron las zanjas, abrieron las calles: ahora hay colegiales de delantal blanco, que juegan en los toboganes, gozan del aire y la luz, van alegremente a la escuela. No se le puede discutir la sinceridad al autor, que vino del barrio hasta las luces del centro, y quiere cantar ahora a todo el Buenos Aires Querido; seguramente es un alma emotiva de las que hay tantas, y piensa que si vuelca todo su corazón ya estará haciendo poesía. Entre lo que vuelca hay más dramas pasionales de los necesarios para la evocación de un poeta, pero es seguro que quiere cantar y contar la vida de muchos, acordarse de todo, no perderse a un solo vecino, una sola venganza.

El film tiene varias manías con las que perjudicar a esta voz de los barrios. Una es creer que cualquiera escribe diálogos, y que alcanzan las líneas que el radioteatro aúlla para hacer revivir a los personajes en el cine. Otra es creer que hay que inventar un tema policial (largo, insistido, finalmente increíble) para que en el film pase

algo y la gente no se queje de que "le falta argumento". Otra es agregar monólogos en la banda sonora para explicar continuamente las emociones del protagonista, un muchacho que en apariencia fue educado por el radioteatro, y se expide con: "Repentinamente el frío que me estruja la carne me inmoviliza"; mientras el cine argentino no se cure de estos desbordes de bella prosa será más argentino que cine. Estas manías podrían atribuirse fácilmente al autor Joaquín Gómez Bas, un alma emotiva que no tiene por qué saber lo que cuadra y lo que no cuadra en cine, pero el director Mario Soffici las protege con su veteranía, y hasta las grita como actor en su primera escena, cuando sale a mirar un incendio y desparrama un discurso sobre el barro del arrabal. El asunto poético se convierte muy pronto en una gritada cursilería, y se empeora además porque Soffici le agrega una manía porteña y reciente de "hacer cine", lo que debe traducirse por buscar tomas raras, por inventar carnavales de artificio para expresar con máscaras y ruidos las alucinaciones del protagonista, y por mostrar una toma panorámica de una "maquette" para fingir que todo el barrio le cabe en la pantalla. La autenticidad de escenarios, y algunas escenas de primeros planos, sobreimpresiones y sombras, revelan un buen criterio cinematográfico en el director (y en el fotógrafo Humberto Peruzzi), pero el primer deber era limpiar un poco el libreto, hacerlo más sincero, contarlo sin efectismo, como cosa sentida y no como cosa que hay que refregar por los ojos a las señoras de los barrios, que no suelen darse cuenta de nada.

Hay algunas pebetas lindas entre los intérpretes, y Alberto de Mendoza tiene algunos buenos momentos como el amigo malo, pero el cuadro general se divide entre veteranos que recitan y principiantes que juegan de intensos. Los primeros están empujados por Soffici como primer recitador y por Luis Arata como primer actor teatral.

22 de abril 1955.



Sombras del paraíso

(*Les Enfants du paradis*, Francia-1945) dir. Marcel Carné.

ESTA ES UNA OBRA singular en la carrera de Marcel Carné, y no debe ser confundida con los títulos clásicos en los que el realizador obtuviera antes su fama: **Muelle de las brumas**, **Hotel del Norte**, **Amanece** (1938-39). Estos fueron los títulos de lo que ha dado en llamarse "realismo poético", e integran el gran conjunto del cine francés de pre-guerra, caracterizado en general por un tono de amargura, por la frustración del amor, por una muerte final, por una abundancia de dictámenes cínicos pronunciados por personajes cercanos a la villanía (Michel Simon, Louis Jouvet, Jules Berry), y por una aureola poética que en parte se debía a los diálogos, y en parte a la selección y al tratamiento de escenografía y fotografía. De ese estilo debió apartarse Marcel Carné al comenzar la guerra, que interrumpió sus planes. Al trabajar bajo el gobierno de Vichy, sus temas se hicieron necesariamente escapistas, y aunque se ha visto una alegoría política en **Los visitantes de la noche** (1942), su clara intención es poética. En un sentido, ese film renovó el estilo del realizador, que apareció consagrado a un

arte formalista, preocupado de la decoración y del vestuario, con una manera verbal y a menudo teatral para su lenta exposición; en su peculiar estilo, el film tenía grandes momentos, y un constante afán de artesano por la obtención del truco, del efecto original en su manejo de tiempo y espacio.

En perspectiva, parece más sólida la renovación de Carné en **Sombras del paraíso**, cuya filmación le llevó casi dos años (1943-45) y cuya originalidad de concepción admite escasas comparaciones en el cine contemporáneo. Se ha destacado el esfuerzo colosal que suponía esta producción, que utiliza centenares de extras, reconstruye el París de un siglo atrás, se desarrolla durante tres horas, narra un extenso e intrincado argumento, y da intervención principal a varias primeras estrellas (Arletty, Barrault, Bresson, María Casares, Pierre Renoir). Su peculiaridad es sin embargo la del enfoque, porque el film no se contenta con recordar la vida teatral de aquel París del siglo XIX, sino que sus personajes se conducen y se tratan en una forma deliberadamente teatral: de allí la existencia de epigramas en el diálogo, el borde de caricatura para algunas escenas y personajes, el tema y la manera del melodrama con que se puebla el asunto. Se ha dicho que éste es "un caso de verdad artística a un segundo grado" que busca incorporar al cine temas y formas de otros órdenes; en ese sentido se ha entendido como adecuada la comparación con **Iván el Terrible** de Eisenstein, otro raro ejemplo de incorporación y traducción. La traslación de formas teatrales, con la continua alusión a las cortinas que caen, y con el doble mecanismo de conducta para sus personajes (varios de ellos representan a actores, e interpretan dentro y fuera de las tablas) no debe ser confundida empero con la mera traslación del teatro a la pantalla: la ambición del film no es recrear una obra teatral sino un mundo teatral, sobre una zona ambigua en que ficción y realidad se confunden y se superponen.

El film fue estrenado en Montevideo en abril 1949, con cortes tremendos, efectuados diversamente en Francia y en el Uruguay. El resultado, después de tan amplia poda, sólo permitía un cauteloso cálculo del plan de Carné y de su libretista Jacques Prévert, a quien se atribuyó entonces la principal responsabilidad de una tendencia que muchos juzgaron anti-cinematográfica, aunque en verdad el mismo Prévert había sido el autor de casi todos los libretos anteriores del realizador. Los pasos posteriores de Carné, que se imitó a sí mismo en los años de post-guerra (**Las puertas de la noche**, **La favorita del puerto**, **Julieta o la clave de los sueños**, **Teresa Raquin**) han motivado una abundante teoría sobre su decadencia de hoy; hace muy pocos meses, un distinguido visitante del Tercer Festival de Punta del Este llegó a sostener, con originales fundamentos, que Carné nunca había existido como realizador, y que su mejor fama era la de sus colaboradores, a los que sindicaba como verdaderos autores de sus films. Esa última etapa debe ser ajena sin embargo a la ajustada reconsideración de **Sombras del paraíso**, una obra ambiciosa que dura tres horas y que Cine Arte del SODRE exhibe hoy en lo que se anuncia como versión completa, desconocida anteriormente en el país.



23 de abril 1955.

Títulos citados (Todos dirigidos por Marcel Carné)

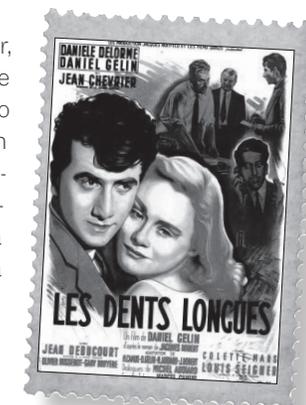
Amanece (*Le Jour se lève*, Francia-1939); **Hotel del Norte** (*Hôtel du Nord*, Francia-1938); **Favorita del puerto, La** (*La Marie du port*, Francia-1949); **Julieta o la clave de los sueños** (*Juliette ou la clef des songes*, Francia-1950); **Muelle de las brumas, El** (*Quai des brumes*, Francia-1938); **Puertas de la noche, Las** (*Les Portes de la nuit*, Francia-1946); **Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*, Francia / Italia-1953); **Visitantes de la noche, Los** (*Les Visiteurs du soir*, Francia-1942).



Los dientes largos

(*Les Dents longues*, Francia-1952) dir. Daniel Gélin.

ESTE ES EL PRIMER film de Daniel Gélin como director, y muestra la innegable inquietud de un joven ansioso de progreso; al mostrar la carrera de un poeta provinciano que asciende hasta ser un importante periodista, Gélin debió reflexionar más de una vez en que estaba mostrando su propia carrera de joven actor que asciende hasta la categoría de realizador. Es una lástima que esta historia sobre la ambición de un periodista aparezca ilustrando tan escasamente la verdadera vida del periodismo. Como en los viejos films americanos de hace veinte años, la principal tarea de un diario es aquí la de publicar periódicamente algunas notas sensacionales, teoría que hará sonreír a cualquier secretario de redacción, y que figura entre las lindas mentiras del cine. La otra tarea gris y constante de conseguir una información ajustada, completa y bien presentada no figura en éste ni en mucho otro ejemplo del género, confirmando el viejo adagio de que sobre periodismo no hay nada filmado. A los fines del argumento, ese equívoco deriva en que el film no explica por qué el personaje de Gélin resulta ser un gran periodista (ni siquiera se le muestra obteniendo sus grandes reportajes) ni tampoco explica los motivos del prestigio y la posterior decadencia de otro periodista (Jean Chevrier), cuyo sitio de redactor jefe termina por ocupar el protagonista: todo parece una intriga interna, sin que el periodismo tenga mucho que ver. Un desvío similar se produce en la descripción psicológica y moral del protagonista, a cuya ambición alude el título con su metáfora sobre los dientes largos. Está claro que el hombre es un arribista, pero el libreto está muy indeciso en mostrarlo como villano, y quiere hacerlo simpático, con lo que inventa otros villanos para motivar cada uno de sus pasos: primero es el obeso Louis Segnier el que se apropia indebidamente de un artículo de Gélin; después es el intrigante Jean Debucourt el que maneja asambleas de accionistas para cambiar al personal superior del diario, y finalmente es el mismo Jean Chevrier el que obsequia a otro periodista los sensacionales apuntes de Gélin para una serie de artículos. Al final de tales maniobras el film establece que si el protagonista sube es porque no se deja engañar por los terribles fariseos de la prensa grande; eso deja tranquila a su conciencia, y más tranquila a su esposa Danièle Delorme, que estaba alarmada porque el periodista venía tarde a dormir.



Todo el libreto es una larga vacilación sobre lo que muestra. Aunque plantea correctamente el problema conyugal, finge una solución optimista cuando todavía no ha arreglado nada, y aunque provoca escenas dramáticas cuando fallece un pequeño hijo del personaje, el incidente no aparece relacionado con el resto del asunto. Ya se sabe que la realización de libretos mediocres puede dejarse sin pérdida a otros artesanos mediocres, pero Gélín no lo vio así. Como comienzo de una ambición por dirigir cine, en la que Gélín debió sentirse personalmente comprometido, la primera exigencia debió ser la de orientar tema y sentido hacia postulados más claros; debió tener el valor, por ejemplo, de mostrarse innoble y codicioso como personaje, si así se mostraba más entero como creador. Toda la notoria agilidad del film (subir y bajar escaleras, trasladar muchas escenas a exteriores, correr tras los tranvías, mover cámaras entre redacción y talleres de un diario) es la virtud adjetiva y poco excepcional que un buen fotógrafo ya sabe obtener, sin necesidad de jóvenes directores ambiciosos. Lo que el film muestra en nervio e inquietud es lo que le falta en unidad y orientación; así suele mostrarse desde hace años la personalidad de Gélín, por otra parte.

27 de abril 1955.



El callejón de los ángeles

(*Impasse des deux anges*, Francia-1948) dir. Maurice Tourneur.

LA CATEGORÍA MÁS ADECUADA para este triste melodrama es la del "film negro" que floreció en Francia durante la post-guerra, y que intentaba reproducir las fórmulas del otro y más festejado cine francés de pre-guerra. El amor es aquí una desesperanza, las circunstancias sociales son opresoras, el delito es una inclinación natural, los mejores propósitos se frustran; todo ocurre con un deliberado pesimismo que parece depender más de la intención del autor que de los hechos narrados. En los modelos del género (por Marcel Carné y Julien Duvivier, cerca de 1937) había cierta originalidad, cierta poesía, y un constante cuidado de la calidad, incluso la calidad literaria; en las imitaciones (por Yves Allégret, H.G. Clouzot y Marcello Pagliero, cerca de 1948) hay artificio, truculencia, abuso del azar. El nombre de Maurice Tourneur, director de este

reciente estreno, tiene ya treinta años de veteranía cinematográfica, y no debe creérsele inspirado por esa reciente moda del pesimismo, pero el argumento tiene en cambio ese claro sello de la tristeza obligatoria e inventada. La pareja central se amó antes, y luego se separó porque él era un delincuente; ahora se reúne otra vez por casualidad, pero otra vez es separada por las circunstancias: él sigue siendo un delincuente que morirá a manos de sus cómplices, y ella es una actriz que se casará con un hombre rico y dejará a un lado viejas ilusiones. Es curioso comprobar que este asunto romántico aparece narrado sin romanticismo, y que hasta el recuerdo del amor pasado se evidencia como un asunto lóbrego, de-



sarrollado entre la sordidez y la penumbra. A esa falta de poesía el film agrega además el pesimismo de mucha frase del diálogo, y la truculencia gratuita de sus personajes secundarios, caprichosos de la amenaza y de la muerte.

La dirección de Maurice Tourneur ha vigilado que el mínimo asunto policial sea expresado con limpieza y hasta con un ocasional suspenso, pero es evidente que no puede con el libreto (de Jean-Paul Le Chanois), empeñado en diálogos descriptivos y narrativos, con olvido de algunas necesidades cinematográficas, y con el penoso error de creer que al galán masculino le alcanzará ser lacónico para ser intenso; como personaje y como actor, Paul Meurisse llega a ser un mueble inexpressivo. La escenografía de Jean d'Eaubonne y la fotografía de Claude Renoir mejoran en algunos momentos el interés del sórdido callejón titular, y no está mal tampoco la idea (de Maurice Tourneur, seguramente) de narrar todo *racconto* con una sobrepresión de imágenes. Pero el asunto, el estilo y el detalle suelen ser falsos desde el principio al final; no tiene nada que ver con nada, excepto con el afán de posar tristezas y venderlas por dramas reales.

27 de abril 1955.



Drama raro

(*Drôle de drame*, Francia-1937) dir. Marcel Carné.

A DIECIOCHO AÑOS de su producción, Cine Arte del SODRE estrena hoy uno de esos films peculiares, aun extravagantes, que pudieron ser históricos como comienzo de una tendencia, y que el tiempo obliga a rever y a ubicar. El caso de **Drôle de drame** ha quedado sin embargo bastante aislado: no ha llegado a ser magistral ni podría serlo, pertenece a un género cómico del que Marcel Carné habría de apartarse de inmediato, y hoy merece la revisión sólo como un antecedente curioso en las carreras de su formidable equipo de realización y de su formidable elenco. En 1937 Carné no había comenzado aún la serie de obras realistas y poéticas que le llevarían a la fama (**Muelle de las brumas**, **Hotel del Norte**, **Amanece**), y aparecía claramente influido por las comedias de René Clair, y especialmente por las de Jacques Feyder, un realizador al que Carné profesaba entusiasta admiración, y con cuya esposa Françoise Rosay realizara sus dos primeros films de argumento (el otro: **Jenny la malquerida**, un sórdido drama de 1936). Las influencias de Clair y Feyder, de quienes Carné había sido ayudante, el hábito literario y culterano de Jacques Prévert y un espíritu de broma juvenil que probablemente contagió por igual a realizadores e intérpretes, explican la confección humorística de **Drôle de drame**, un film que comienza por ser una sátira al género policial (en cine o en novela) y termina por dar campo libre a la improvisación y al ingenio. Como en casi toda sátira, el recurso principal es aquí la exageración, y tras un crimen que nunca se cometió hay investigadores que extre-



man las medidas y remotos sospechosos que procuran tremendas fugas e increíbles disimulos; además hay una colección de maniáticos que se preocupan con exceso del delito inexistente, multitudes que piden la cabeza del criminal, cualquiera sea, y alegatos desmesurados contra las novelas policiales, con disertaciones públicas y enérgicos carteles. En el sitio del presunto y no ocurrido delito se instala y funciona, con el letrado del caso, el así llamado "Puesto de cerveza de la casa del crimen"; en un suburbio alejado y sospechoso hay chinos astutos que asaltan a transeúntes para robarles la flor del ojal hasta componer un adecuado ramo; en la pieza de Jean-Louis Barrault, un loco empeñado en matar carniceros, hay un cuadro colgado cuyo único tema es una cabeza de oveja. Todo el film está calculado sobre la deliberada desproporción, y cuando Jovet quiere entrar disimuladamente a una casa donde era conocido como sacerdote, se disfraza ostentosamente de escocés y entra en puntas de pie al son de gaitas. Estas bromas de hecho, que parecen más cinematográficas justamente porque nacen de una inventiva de situaciones (y no sólo de palabras) abundan en todo el film, y parecen fruto de la improvisación de todos: entre otros decorados deliberadamente teatrales, todos llenos de intención, [el escenógrafo Alexandre] Trauner adorna una pared con varias perchas a distintas alturas, para servicio de varios niños de distinta edad; entre gesticulaciones burlescas, que insinúan ya una inclinación por la pantomima, Jean-Louis Barrault compone en una escena con Françoise Rosay la fina parodia de un amante apasionado que se arroja por los suelos y que cuida que la cámara recoja su perfil. El deliberado disparate es la regla del juego, como un continuo burlesco sobre las rutinas del género policial, y sobre otras rutinas cercanas, además.

Antes de hacerse célebre como libretista, Pierre Bost dijo como crítico, al estrenarse el film, que ésta es "una obra sorprendente, original, exitosa, llena de raras calidades", pero un colega supo corregirle, trece años después, que "aun los mejores críticos sobrevaloraron el film por su originalidad". A la larga, el film importa efectivamente poco, justamente porque le faltan orden y concierto, y porque en el conjunto no es tanto una sátira como un conjunto de ideas satíricas, no armadas ni organizadas entre sí. Padece además del afán literario que suele atribuirse al libretista Jacques Prévert, y que el propio Marcel Carné protegería en casi toda su obra posterior: buena parte del film descansa sobre diálogos que la cámara recoge pasivamente, y cuyo ingenio no es de un orden cinematográfico. Debe anotarse que esos diálogos están dichos por un elenco notable (Michel Simon, Louis Jovet, Françoise Rosay, Barrault) junto al cual hasta Jean-Pierre Aumont parece un buen actor.

La copia a exhibirse, cuya obtención fue seguramente producto de un trámite difícil, carece de títulos castellanos, lo que debe señalarse en este caso particular como un inconveniente de importancia.

30 de abril 1955.

Títulos citados (Todos dirigidos por Marcel Carné)

Amanece (*Le Jour se lève*, Francia-1939); **Hotel del Norte** (*Hôtel du Nord*, Francia-1938); **Jenny la malquerida** (*Jenny*, Francia-1936); **Muelle de las brumas, El** (*Quai des brumes*, Francia-1938).



La romana

(Italia-1954) dir. Luigi Zampa.

DE TODAS LAS HISTORIAS de caída y prostitución que ha narrado el cine, ésta podrá llegar a ser una de las más convincentes, a pesar del origen literario del asunto, y a pesar de que la misma protagonista aparece intercalando en la banda sonora las explicaciones sobre su carrera. Por encima del lugar común y del verbalismo, el relato tiene una autenticidad de desarrollo y de ambiente: como ya lo detallara Moravia en su novela, la miseria es el primer pecado, y todo el planteo inicial atiende cuidadosamente a ese origen, y a la codicia de ascensión social que es su corolario. Es la humanidad del ambiente, la simple pobreza, la explotación ansiosa de una belleza natural, la que lleva a Adriana a ser modelo de un pintor, novia de un chofer por el que es seducida y burlada, amante de un personaje fascista por el que siente una íntima repugnancia, y casi en seguida prostituta profesional, con pérdida de las primeras vacilaciones. Esa carrera aparece relatada por el film con una continua atención a las relaciones de la protagonista con su madre, con amigas ocasionales, con los hombres por los que es primero perseguida y a los que luego aprende a seducir, dominar y burlar. Alguno de esos momentos adquiere una peculiar intensidad dramática: la humillación al recibir su primer dinero, por ejemplo, o la soledad que la invade cuando es rechazada por el único hombre al que se siente espontáneamente atraída. Pero es sobre todo una virtud cinematográfica, y no solamente dramática, la que ostenta el film durante su primera mitad. El planteo del libreto ha sido muy cuidado (por el mismo Moravia, entre otros), su asunto es esencialmente auténtico, y Gina Lollobrigida da al personaje una riqueza de emociones que no se traslucía de sus anteriores personajes serios, pero es la dirección de Zampa la que obtiene el tono del film, la que marca la soledad de la protagonista en las calles vacías, o en la inmensa sala del personaje fascista al que debe visitar, o en los cuartos de hospital en que culmina su drama. Es también la dirección la que marca intenciones, la que deja ver una cama semi-oculta al fondo lejano de una escena, la que apunta una mirada o un gesto de elocuencia, y debe ser también una virtud de dirección la reiteración de exteriores reales como fondo de un proceso dramático que ocurre verdaderamente en la calle.

La segunda mitad del film disminuye grandemente las virtudes iniciales. A esa altura, hay por lo menos cuatro hombres importantes en la vida de la protagonista (un gobernante, un criminal, un chofer, un revolucionario) y sus diversas relaciones, apuntadas al principio como datos casuales, se entrecruzan luego en un exceso de anécdota, convirtiéndose en una penuria de robos, presuntas delaciones, muertes reales y agitadas fugas lo que hasta entonces había sido un documento psicológico y social. No están distraídos director ni fotógrafo (Enzo Serafin, excelente) para recoger esos sucesos, pero le falta ya al asunto la autenticidad de su planteo, y todo lo que se narra está a un nivel de film meramente policial. El que



está verdaderamente distraído es Daniel Gélín, que vaga con la mirada perdida, soñando quizás con la inmensidad del cosmos; rara vez un actor pareció tan ausente de un film en el que se anunció su presencia.

7 de mayo 1955.



El motín del Caine

(*The Caine Mutiny*, EUA-1954) dir. Edward Dmytryk.



ESTE NO ES UN FILM de acción, y el motín del título no agita a multitudes sino solamente al capitán del barco (Humphrey Bogart) que es depuesto por su lugarteniente (Van Johnson) en medio de una tormenta, bajo la invocación de ciertos artículos del Reglamento de la Marina. El problema es así esencialmente disciplinario, y lo que se discute es el conjunto de motivos que llevaron a un incidente tan extremo: por un lado el lugarteniente aparece como un rebelde ante la jerarquía militar, por instigación probable de otro oficial (Fred MacMurray), y por otro lado el capitán es acusado de ser un enfermo, un paranoico, un cobarde, un delirante de su autoidad, que estaría incapacitado de gobernar al barco y a su tripulación en circunstancias especialmente críticas. El nudo

de este conflicto tiene su mejor exposición en la corte marcial que juzga luego al rebelde, y fue sólo con este episodio final que el mismo autor Herman Wouk compuso su obra teatral, *The Caine Mutiny Court Martial*, estrenada en EE.UU. a principios de 1954, y elogiada por su concentración y su peculiar intensidad. Todo lo que importa para conocer y juzgar el conflicto está en la obra teatral, cuya acción tiene lugar después del incidente, y cuyo diálogo es un martilleo constante, entre acusadores y defensores, sobre un tema que permite en verdad una amplia polémica².

El film se pierde la oportunidad de ser un drama intenso, cuando en lugar de trasladar la obra de teatro prefiere trasladar al cine la pobladísima novela que el mismo Herman Wouk publicara antes (1951) sobre el mismo asunto. Cabe señalar que la novela es mucho más rica de material, incluye todos los antecedentes sobre la vida del barco, prolonga en tiempo y en detalle el dibujo de todos sus personajes, y abunda en frases satíricas sobre la Marina ("una carrera de tercera categoría, para gente de tercera categoría, que ofrece cierta relativa seguridad a cambio de veinte o treinta años de servidumbre penal disfrazada") y sobre el capitán, de quien alguien asegura que "demostró hasta qué punto puede maltratarse y vejarse a los subordinados sin salirse de los reglamentos". Ni éstas ni otras frases llegaron hasta el film, que ha eliminado de la novela todo lo que podía molestar a la Marina, probablemente porque necesitaba la ayuda de la Marina para rodar sus escenas exteriores. Pero mientras retoca y ablanda

la actitud crítica de la novela, el film persiste en cambio en la descaminada empresa de transcribir de ella más incidentes menores de los necesarios al centro de su conflicto. El resultado es que el tema se disuelve en la minucia irrelevante de sus discusiones a bordo del barco, o, lo que es peor, se disuelve en la narración del romance de un joven oficial y una cantante (Robert Francis, May Wynn) que no tiene relación alguna con el problema disciplinario central. Casi todo lo que el film narra y dice estaba ciertamente en la novela, y no se le podrá reprochar que invente cosas, pero cabe reprocharle la incomprensión de las limitaciones cinematográficas y el error, imperdonable en el productor Stanley Kramer, de pensar un film en términos de superproducción, de espectáculo superficial con Technicolor y elenco famoso, justamente cuando el material autorizaba hacer una obra concentrada y dura, como a Kramer le gustaba antes de su decadencia. Entre centenares de páginas escritas con un ojo puesto en Hollywood, el autor Herman Wouk había sabido decir que "la Marina está regida por un plan magistral, concebido por genios para ser ejecutado por idiotas", y el film obliga a pensar que la Marina estuvo magistral cuando condicionó su ayuda a Kramer, exigiendo seguramente una amplia rebaja en el tono; en cambio, Kramer estuvo lo menos magistral posible cuando en esas condiciones se puso a transcribir la novela. Queda como materia de especulación el suponer cómo podía hacerse un gran film con **El motín del Caine**, partiendo de la corte marcial en que termina, e ilustrando con imagen y diálogo los antecedentes de vida marítima que surgen en el interrogatorio. Probablemente el resultado tendría un suspenso y un interés que están ausentes aquí.

Humphrey Bogart es el único de los intérpretes que demuestra cierta comprensión esencial de su personaje; no está brillante José Ferrer, que tiene muy poca tarea, y están fuera de papel Van Johnson y Fred MacMurray, dos síntomas del desvío general con que el productor Kramer, el director Edward Dmytryk y el libretista Stanley Roberts planearon el film.

10 de mayo 1955.



Estafa en Montecarlo

(*Always a Bride*, Gran Bretaña-1953) dir. Ralph Smart.

LOS EQUÍVOCOS que dificultan el amor de Peggy Cummins y Terence Morgan en esta comedia inglesa no deben preocupar más que a los interesados: ella forma parte de una banda de estafadores, simula más de una identidad y un estado civil, miente más de cuatro veces, y se redime por amor, aunque es difícil saber qué encontró de imprescindible en el galán. Las estafas mismas tienen mejor sabor, porque están planeadas con humorismo, en una ligera actitud satírica hacia los millonarios que habitan Montecarlo. Durante la mejor media hora del film (está cerca del final), varios estafadores se perjudican mutuamente con su ingenio, fingiendo los planes más



² Esa obra fue filmada por Robert Altman para la TV, en 1988.

disparatados, y desarrollándolos con un envidiable entusiasmo. Hay varias carcajadas allí, aunque a esa altura no se podía confiar mucho en la diversión del film.

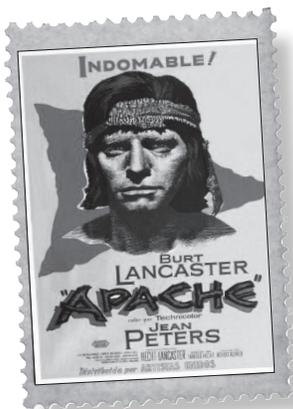
Como director de casi todas las estafas, incluso de aquélla que le perjudica, Ronald Squire se muestra muy animoso del humor y del cinismo: es un excelente comediante, que hace muy poco se había lucido ya en **El hombre del millón** (*The Million Pound Note*, R. Neame-1953). Hay otros buenos comediantes a su lado, y no debe despreciarse al respecto la figura de Peggy Cummins, pero todos los realizadores e intérpretes del film han creído en el caso que la modestia es la mejor virtud, y no ponen nada importante en esta pequeña comedia.

11 de mayo 1955.



Apache

(EUA-1954) dir. Robert Aldrich.



HACE MUY POCO que Burt Lancaster se dedica a ser su propio productor, y ha preferido muy naturalmente los films de aventuras, pero hace aún menos tiempo que se puso exigente en la materia, y ya se niega a producir films de la vieja y soportada clase B, como **Arenas en llamas** (*Ten Tall Men*, dir. Willis Goldbeck-1951). De esta novísima era nació **Apache**, en la que Lancaster ha cuidado grandemente la realización, y también nació **Veracruz** (1954), otro film aún no estrenado (co-estrella: Gary Cooper) que ha recibido algún elogio en EE.UU. por la riqueza y esmero de su acción. Ese cuidado se hace ya evidente en **Apache**, cuyo argumento permite hábilmente una filmación casi completa al aire libre (trata sobre un indio perseguido durante muchos kilómetros por las autoridades),

y cuya estructura no es la de un melodrama con paisaje al fondo, sino la de un formal film de aventuras, donde montañas, árboles y ríos son factores importantes en la fuga, en la pista y finalmente en la transformación que se establece en el personaje. En ese sentido el film recuerda grandemente el ejemplo que Anthony Mann, John Sturges y otros directores han marcado en el género *western* de los últimos años: la integración de asunto y ambiente, la formulación de un tiempo cinematográfico para su exposición, la elocuencia deliberada de fotografía y montaje para la construcción de casi toda escena. No hay nada muy magistral en **Apache**, pero todo está narrado con fluidez, con ocasional suspenso, con sentido del cine: los saltos del ex-acróbata Burt Lancaster, por ejemplo, están hábilmente explotados para varios momentos de la prolongada fuga. La dirección de Robert Aldrich y la fotografía de Ernest Laszlo deben llevar mérito principal en esa tarea.

En otro sentido el film se aparta también de la rutina que cabía esperar. Esta no es una historia más de indios salvajes que acosan a la civilización blanca, sino inversa-

mente la historia de un indio, quizás el último de su raza, que se niega a aceptar el dominio blanco y escapa a territorios menos poblados. Esa fuga supone cierta hostilidad ajena hacia él, y deriva a una traición, el secuestro de una india (Jean Peters), y una serie de encuentros y desencuentros con los perseguidores, pero al mismo tiempo se desarrolla la evolución que en algunos meses se produce en el personaje: hacia el final, se ha dedicado a la agricultura, es un hombre casado y también un padre, ha perdido parte de su instinto salvaje, y aparece en definitiva como un hombre recuperable para la sociedad con la que estaba en conflicto. Esta es una perspectiva más honesta de una lucha racial en la que Hollywood solía tomar el otro partido, y supone, aun en germen, un tratamiento más cercano a lo psicológico y a lo social que el previsible en films de aventuras. Aquí el mérito debe ser del propio Burt Lancaster, como iniciativa de producción, y tiene un ejemplo adecuado en las escenas iniciales, donde el protagonista observa, con un mantenido asombro, las costumbres blancas de un pueblo que le debió impresionarle como demasiado civilizado en 1886.

La actuación de Lancaster, de Jean Peters y del perseguidor John McIntire parece sumamente correcta.

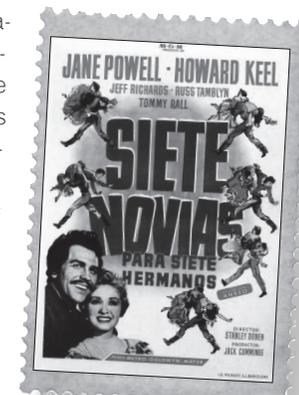
11 de mayo 1955.



Siete novias para siete hermanos

(*Seven Brides for Seven Brothers*, EUA-1954) dir. Stanley Donen.

GENE KELLY. Hay un momento magistral a los 37 minutos del comienzo de esta comedia: seis de los siete hermanos llegan al pueblo para conquistar a seis de las siete novias, y se convierten en el centro de un baile campesino, donde muestran cierto espíritu deportivo para lucirse y para superar a sus rivales, cierto virtuosismo acrobático para bailar sobre los más arriesgados tabloncillos, y cierto espíritu de conjunto para hacer del baile un espectáculo colectivo. En más de un sentido esa escena tiene un brillo propio, no sólo porque demuestra una fresca inventiva en el coreógrafo Michael Kidd y en el director y coreógrafo Stanley Donen, sino porque está diseñada además para las proporciones de una pantalla CinemaScope, con un meditado acuerdo entre el ballet y su marco. Pero es sobre todo la integración de la escena en el argumento lo que importa destacar, ya que ese ballet contribuye a desarrollar el tema, y lo expresa más adecuadamente que todo diálogo: la conquista de las novias queda dicha allí. En los recientes progresos del film musical, esta elocuencia de los bailes es el primer dato, y como lo declaraba Gene Kelly oportunamente, el ideal del film bailable es "no un film sobre bailes, o con bailes en él, sino un film en el que baile y música, por sí solos, narren el asunto". Hay aquí otros momentos de ese espíritu: la pelea fabulosa que sigue a aquella escena, o el lamento de



seis hermanos demasiado solteros que bailan melancólicamente sobre la nieve, con varias hachas como elemento de decoración móvil. La mejor comprobación que el film permite es la de que los realizadores han pensado muchas escenas con fidelidad a las reglas del género, a las proporciones del CinemaScope y a la necesidad que el mismo CinemaScope solía postergar, de que el ritmo cinematográfico esté dado por la sucesión de escenas breves y no por la mucha acción que cada escena incluya.

NELSON EDDY. Esos aciertos fragmentarios obligan a señalar sin embargo la ausencia de una verdadera grandeza en la concepción de la obra. En los primeros 37 minutos, y en todo intervalo entre números bailados, el film se alimenta de extensos diálogos y de penosas canciones, declamadas ante la cámara por Jane Powell y Howard Keel, en un estilo cinematográfico que ya era lamentable hace veinte años, cuando la declamación estaba a cargo de Jeanette MacDonald y Nelson Eddy. En el conjunto, la estructura no es la de un film bailable sino la de un film "con bailes en él", preocupado de su CinemaScope, para el que incluye un atronador alud de nieve, y preocupado excesivamente de su tema, cuyas derivaciones de cortejo, secuestro, casamiento y aprobación paternal (con Visto Bueno del Código de Producción) han obligado a los libretistas a complicar su imaginación, confiar en la credulidad de su espectador y perder el sentido del humor con que todo el asunto debió ser narrado. Es cierto que hay bromas en el film, pero son insustanciales, a propósito de campesinos toscos que se asombran de ver mujeres, un poco en el estilo de los siete enanitos ante Blanca Nieves; lo penoso es que el film no se decida a ser enteramente una amplia broma, y pretenda tonos románticos y dramáticos a los que visiblemente no alcanza.

STANLEY DONEN. Esta combinación de lo bueno con lo mediocre puede ser explicada por el hecho de que Stanley Donen es esencialmente un director-coreógrafo, que se luce en los bailes de sus films musicales, pero que sólo ejerce ideas muy simples cuando debe transcribir diálogos y canciones; así lo demuestra su carrera anterior, y así lo demostrará dentro de poco su **Sinfonía del corazón** (*Deep in My Heart*, 1954) donde desfila casi toda canción de Sigmund Romberg y casi todo cantante y bailarín de la Metro. Como dato de estilo, parece obvio que las canciones del cine deben ser escuchadas junto a imágenes que no sean las del cantante mismo sino las de la situación a la que la canción alude, pero ésta es una sutileza teórica de la que no se han enterado muy bien los films musicales, con el resultado de que Howard Keel arruina con su innecesaria cara la sugestión de lo que dice su potente voz, siguiendo el mal ejemplo de Nelson Eddy en la materia.

MGM. Hay otra explicación de las debilidades del film, y es el apuro de Metro Goldwyn Mayer por capitalizar los esfuerzos de sus mejores talentos. Era excelente la renovación del género musical, en el estilo audaz y semifantástico que Gene Kelly y Stanley Donen habían dado a **Un día en Nueva York** (*On the Town*, 1949), pero la superproducción posterior de **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, V. Minnelli-1951) muestra muy disminuido al espíritu renovador, y rodea a Kelly de escenografía y fastuosos efectos especiales, para llenar el ojo del público más lerdo. Era también excelente la formulación, casi enteramente bailada, de **Yo seré estrella** (*Give a Girl*

a Break, apenas exhibida en octubre 1954) pero la Metro ocupa de inmediato al mismo director, mismo productor y mismos libretistas en la superproducción de estas **Siete novias**, agregándole dos cantantes prescindibles, un tema de ocasiones solemnes y una espectacularidad que quiebra toda unidad de estilo. El resultado es que la empresa invierte más capital, utiliza más famosas estrellas, obtiene ingresos más grandes, y hasta premios de la Academia además, pero está más lejos que antes de la buena comedia musical, un género que necesita más del talento que del dinero.

El film es ameno y meritorio, pero sólo es un gran film en el dudoso sentido en que Hollywood entiende la grandeza.

13 de mayo 1955.



Lucrecia Borgia

(*Lucrece Borgia*, Francia / Italia-1952) dir. Christian-Jaque.

CHRISTIAN-JAQUE meditó razonablemente en que nadie va al cine a aprender historia, y falsificó minuciosamente la vida de Lucrecia Borgia, una polígama natural que vivió matando a otros, y que aquí aparece como una heroína romántica, muy enamorada de varios hombres sucesivos, y muy víctima de los crueles propósitos de su hermano, el noble innoble de tantos venenos, que tomaba para el César lo que no era de César, y que tanto contribuyó al prestigio de los maquiavelismos. Hay dos emboscadas, seis crímenes individuales, veinte muertos en refrigerias colectivas, un par de torturas indecentes e incontables intrigas a media voz en esta crónica policial del Renacimiento, pero nadie debe pensar que Lucrecia aparece como responsable, o siquiera como infanto-juvenil irresponsable. Su posición es, más ajustadamente, la de un arma empuñada por su hermano para dominar a otros príncipes, y cada pocos minutos aparece protestando de ese papel secundario, que la obliga a ser una esposa adúltera (oh, muy a su pesar) y la aleja del verdadero amor. No es probable que esos sufrimientos puedan ser trasladados a ningún libro histórico, pero es muy fácil llevarlos a una novela femenina por entregas, en cuyo estilo ya fueron escritos los diálogos por un cursi profesional llamado Jacques Sigurd, autor previo de libretos para los más negros films de Yves Allégret.

La inspiración del realizador Christian-Jaque ha estado muy disminuida desde que se dedicó en los últimos años a ser el director más comercial de Francia, y debe suponerse que él sabe lo que hace cuando insinúa que desnudará ante la cámara a su esposa Martine Carol, una mujer muy famosa de la cintura hacia arriba (próximos films de ambos: **Madame Du Barry**, **Naná**). Cabe señalar en su descargo que el director no incurre en odiosos exclusivismos, y también desnuda ante la cámara a una docena de damas jóvenes, que son novicias por lo menos en cine, y



que comienzan aquí su carrera bajo la reflexión de que principio quieren las cosas. Estas escenas que alguien creyó secundarias (para el tema), son principales para el director, un inspirado de la belleza, y ocupan cinco minutos en los 92 exactos que duraba el film en el momento de su estreno. Si alguien decide ocuparse del resto podrá notar que los crímenes, la frenética acción, los lujosos escenarios y vestuarios de 1500 y la triste interpretación de Martine Carol, Massimo Serato y Pedro Armendáriz han sido materia de especial preocupación para el fotógrafo Christian Matras, un virtuoso consumado que coloca la cámara en los sitios más extraños, la hace viajar por recorridos imposibles y muestra un sentido cinematográfico que director y libretista se olvidaron. Hace años que Matras se destaca en todo film que hace (**La ronda**, **El placer**, **Madame de...**) pero Christian-Jaque pensó **Lucrecia Borgia** para un público que no se aflige por fotógrafos.

17 de mayo 1955.

Títulos citados

Madame de... (Francia / Italia-1953) dir. Max Ophüls; **Madame Du Barry** (Francia / Italia-1954) dir. Christian-Jaque; **Naná** (Francia / Italia-1955) dir. Christian-Jaque; **Placer, El** (*Le Plaisir*, Francia-1952) dir. M. Ophüls; **Ronda, La** (*La Ronde*, Francia-1950) dir. M. Ophüls.



El tesoro de la Sierra Madre

(*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1947) dir. John Huston.



UN GRAN FILM de aventuras pudo ser bastante finalidad para esta realización de John Huston, pero es característico del director que haya intentado obtener también un documento sobre la codicia, el miedo y la conducta humana. La doble finalidad está ya en el estilo con que Huston selecciona sus temas, expuestos siempre con gran concreción narrativa, fotografiados con una cierta atención a los hechos que importa establecer en cada escena, pero poblados sin embargo de apunte psicológico y de una connotación filosófica que Huston ha reiterado en varios films. En la superficie, ésta es la historia de tres buscadores de oro, que llegan a enriquecerse y tropiezan luego con dificultades; por dentro, es además una anotación sobre la codicia que pervierte a los tres personajes, y los lleva a la muerte o al fracaso. La estructura del film está pensada para esa evolución, con una claridad no disimulada por el interés externo de la aventura y de sus peleas: el conflicto inicial de Humphrey Bogart y Tim Holt contra el estafador Barton McLane, por ejemplo, sirve para establecer la posición física y económica de la que parten aquellos dos personajes, pero también sirve para apuntar la conducta de honestidad y de desprendimiento que luego será envilecida por el oro. En un sentido similar, la llegada repentina de Bruce Bennett a la

mina de los tres exploradores, que habían triunfado solos hasta entonces, provoca la inmediata hostilidad de los dueños de casa: hasta ese momento no habían pensado su conducta hacia el mundo exterior al que volverían con riquezas, y la presencia de un extraño cristaliza su actitud egoísta y violenta. Casi todo el film está pensado en esos términos de exposición exterior con un sentido interior; ése es el estilo de Huston, como director y como libretista de sí mismo, y su necesidad artística es la de temas que le permitan ese doble enfoque. Cinco años antes lo había obtenido con **El halcón maltés**, una historia policial marcada también por el detalle físico, el estudio psicológico y la presión formidable de una misma atracción sobre un grupo de personajes: aun después de **Sierra Madre**, Huston volvería a un planteo similar con **Mientras la ciudad duerme**, donde varios pistoleros planean el robo perfecto, y fracasan en él. Los tres films, como otros de Huston, comparten también una similar posición filosófica de describir el mundo como una inmensa frustración, en la que se coronan los más afanosos esfuerzos de la ambición humana: se procura conseguir una joya y resulta falsa, se busca oro y se lo lleva el viento, se planea un robo y el azar destruye a la meditada perfección. En el intervalo entre ambiciones y fracasos, quedan estudiados muchos tipos humanos, pero poco se dice de ellos que el tema mismo no revele en su desarrollo: la gran virtud de Huston es la elocuencia con que el apunte físico aparece transformado en apunte psicológico y aun moral.

Cuando Huston realizó **Sierra Madre** tenía en su haber una extensa carrera como libretista, y una menos difundida carrera como director, con elogios a **El halcón maltés** y a tres documentales bélicas. Luchó arduamente para filmar **Sierra Madre** en 1947, con la oposición de su propio estudio Warner Brothers, con el apoyo del productor Henry Blanke y con el de su amigo e intérprete Humphrey Bogart, que en una oportunidad se negó a hacer el papel en otros términos que los que Huston había escrito en su libreto. Con el tiempo, y con un premio de la Academia (a dirección y libreto, 1948), Huston habría de demostrar que tenía la razón al querer filmar este asunto en el que no hay damas jóvenes ni en verdad héroe alguno; pronto Huston habría de separarse de Warner Brothers, y en 1950 habría de separarse también de Metro, con una mantenida negativa a transar en problemas de política artística. Esa firmeza, que sucesos posteriores harían más discutible (desde **La reina africana** y **Moulin Rouge**) es la que marca a **Sierra Madre** como una obra propia de Huston, aun sobre tema ajeno. En la selección de novelas, el realizador ha elegido casi siempre aquéllas que le permitían reiterar algunas constantes de su obra: la frustración final, la imparcialidad con que el director no parece tomar partido entre sus villanos, la riqueza de material psicológico, la presión de una circunstancia única sobre el grupo de personajes.

Hay grandes momentos de dirección y de fotografía en el film, y su revisión restablece los elogios de seis años atrás: todas las escenas de desconfianza mutua entre los buscadores de oro, por ejemplo, o el progreso de la avaricia en quienes al principio decían conformarse con poco, o el tratamiento pintoresco de los bandidos que no saben apreciar el oro y sólo quieren robar unas armas y unos burros. Hay también debilidades (la largueza de exposición, algún monólogo, algún desvío del tema, alguna carta leída en alta voz), pero el conjunto es un exponente del mejor estilo de Huston y un título necesario para la lista del mejor cine americano. Con los debidos créditos a Humphrey Bogart, a Tim Holt y al fotógrafo Ted McCord, que logra alguna maravilla, la labor individual más notable es la del desaparecido Walter

Huston, que llega en algunos momentos a la genialidad. Si no hubiera otros fuertes motivos para la revisión de **El tesoro de Sierra Madre**, la actuación de Walter Huston sería razón suficiente³.

18 de mayo 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por John Huston)

Mientras la ciudad duerme (*The Asphalt Jungle*, EUA-1950); **Moulin Rouge** (Gran Bretaña-1952); **Reina africana, La** (*The African Queen*, Gran Bretaña-1951).



Funciones muy especiales

Rashomon (Japón-1950) se repone ahora en Cine Arte del SODRE (sábado y domingo, funciones nocturnas) y aparece ya, pese a su modernidad, como un film de rasgos históricos. Con su Primer Premio en el Festival de Venecia (1951), se abrió la puerta de exhibiciones occidentales al desconocido cine japonés, cuyas ulteriores presentaciones en otros certámenes han probado una riqueza y una calidad de primera línea. Entre esos elogiados films hay alguno, como **Vivir** (*Ikiru*, 1952) del mismo director Akira Kurosawa, que parece aún más importante, más profundo, más intenso que **Rashomon**, pero pese a tales pronunciamientos el cine japonés sigue siendo casi desconocido en el Uruguay. Por otra parte, el mismo estreno de **Rashomon** en el Uruguay (agosto 1952) derivó en un fracaso comercial, destino que parece seguir en este país todo film anti-romántico (como **Umberto D.** de De Sica, como **La dama sin camelias**, de Antonioni), y que enjuicia a la alegada cultura cinematográfica nacional.



La primerísima calidad de **Rashomon** es, insólitamente, la de su orientación filosófica, que discute la existencia de algo llamado la Verdad, y postula que el hombre no podrá alcanzarla. Cuatro veces narra una historia de pasión y de muerte, protagonizada por un matrimonio y un bandido, durante un encuentro casual en un bosque: los cuatro relatos son distintos, porque aparecen tamizados por cada uno de sus relatores (los tres personajes y un testigo), y cada uno de ellos procura presentar la historia como más conviene a su propia posición. El honor, el coraje, el delito, la fidelidad, aparecen así como valores relativos, sujetos a una amplia controversia: como pocos films modernos, éste excita a la meditación. Muchos cuidados formales se han acumulado para la presentación de esta ingeniosa anécdota, y uno de los principales

ha sido el separarla de toda fijación histórica; en la ubicación que les diera un cronista, éste y otros films japoneses son "exploraciones del carácter humano, abstraídas y destiladas hasta su esencia porque están colocadas en una perspectiva intemporal".

³ H.A.T. ya había escrito sobre este film en ocasión de su estreno (ver Tomo 1, pág. 447).

En su estructura y en su realización el film se coloca al nivel de su originalidad temática. Los relatos están precedidos por pocas palabras del testigo correspondiente, y estas palabras aparecen dirigidas a un Juez invisible, que es en realidad el público, llamado a comparar testimonios y procurar su propia hipótesis. La fotografía de Kazuo Miyagawa obtiene algunos milagros de movimiento (es especialmente recordable el largo travelling con que se inicia la entrada al bosque) y la interpretación es de una excelencia que se asegura como tradicional en todo el cine japonés: en el caso del bandido (Toshiro Mifune) la virtud dramática se amplía aun al prodigio de acrobacia y a cierta capacidad demoníaca de expresión. La singularidad y la intensidad del film lo hacen imprescindible para el aficionado, y mucho más si se tiene en cuenta que la copia que exhibe Cine Arte es la única existente en el país, habiéndose quemado la anterior. Los subtítulos están en inglés, incidentalmente.

Detrás del más allá (*The Back of Beyond*, Australia-1953) vuelve al cartel de Cine Arte (domingo, función vespertina) y será nuevamente presenciado por buena parte de los admirados espectadores que descubrieron hace poco su inusitada calidad. Se ha dicho que éste es un documental del mejor estilo británico, con un uso sobrio, claro y orgánico de los elementos de su tema, pero debe agregarse que es también un espectáculo emotivo y divertido, ajeno a la aridez didáctica que los documentales suelen tener. Su asunto es el viaje de un camionero a través de los desiertos de Australia, enlazando pequeñas poblaciones a las que sirve con mercaderías y con correo. El film atiende en parte al viaje mismo y a sus inevitables accidentes y descansos, que la cámara registra a la minucia, haciendo inevitable el recuerdo de **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1952) de Clouzot, pero nunca pierde de vista su obligación de dar la sensación de inmensidad para el desierto que cruza. Es con la banda de sonido, en particular, que esa sensación se procura, alternando las difíciles transmisiones radiales que comunican al camionero con los pueblos y a éstos entre sí. En otros momentos el film penetra en la evocación de épocas y anécdotas que desbordan su carácter documental: reconstruye el momento anterior de una aldea hoy derruida, por ejemplo, o recrea la leyenda de dos niñas perdidas en el desierto. Debe apuntarse como un especial mérito el hecho de que estas ampliaciones al territorio estrictamente documental aparezcan realizadas con tanta riqueza dramática y poética: el film origina la curiosidad por conocer otras obras de John Heyer, su desconocido y talentoso realizador.

21 de mayo 1955.



El caso Maurizius

(*L'Affaire Maurizius*, Francia / Italia-1953) dir. Julien Duvivier.

DUVIVIER HA QUERIDO que ésta sea su obra más importante de los últimos años, y el resultado supone la culminación de un formalista, que sabe expresarse en cine como pocos realizadores lo hayan hecho nunca, y que al mismo tiempo se

declara ajeno y desinteresado del sentido de sus temas, en los que difícilmente aparece comprometido. Desde su vuelta a Europa en la post-guerra Duvivier se ha inclinado hacia el cine comercial (**Don Camilo** y su retorno), pero la demostración de su sabiduría cinematográfica le ha sido casi una obsesión (**Ana Karenina**, **Pánico**, **El santo de Enriqueta**), sin que parezcan importarle mucho los asuntos, alternados entre burlas y melodramas. Una actitud semejante es la que el realizador deja ver en **Maurizius**, que termina formulando una filosofía pesimista y disolvente sobre la justicia humana, y que no parte para ello de datos reales sino de elementos melodramáticos y folletinescos: el inocente que ha cumplido ya 18 años de prisión, el rigor villano del fiscal que ha provocado su injusta condena, el complejo de amores, odios y devociones en que se ha originado el crimen y en que ha subsistido luego el error judicial. El melodrama es la facilidad que el realizador se concede, sabiendo que si empleara procesos reales (el caso Dreyfus, por ejemplo, o el caso Sacco y Vanzetti, ocurrido en los años previos a la novela de Wassermann) el film tendría tendencia a un enfoque sociológico que Duvivier quiso evitar. Si decidió filmar **Maurizius** es porque la ficción le permitía cierta libertad para las modificaciones al asunto y a su enfoque, como le permitía también ciertos énfasis para la descripción y el desarrollo de sus personajes. Visiblemente, la sagrada causa de la justicia era sólo un pretexto para Duvivier.

La forma es sin embargo su gran riqueza, y debe señalarse como importante el hecho de que le pertenezcan aquí no sólo la dirección sino también la adaptación y los nuevos diálogos con que se traslada la novela de Wassermann: sin los libretistas junto a los que había hecho antes su obra (Henri Jeanson y Charles Spaak en primer término), Duvivier se ha propuesto una creación propia, un film que compromete su mejor esfuerzo. Más que rasgos de estilo en fotografía o montaje, la forma es aquí la estructura misma de la narración, cuyo orden cronológico aparece desintegrado y recombinao: como en **El ciudadano** de Orson Welles, la intención es que el espectador penetre pausadamente hasta el centro del tema. En una primera etapa se le informa la apariencia exterior del caso judicial, vagamente recordado por terceros; luego se llega a la reconstrucción del episodio, tal como surge de los testimonios legales; luego se revisan con más minucia esos testimonios, y se aportan otros nuevos, obteniendo con una demora de 18 años la revisión de lo actuado. Este plan sigue la línea del interés lógico, y aporta un mecanismo de curiosidad y de investigación, como una buena novela policial sabe hacerlo; por otra parte, y para aumentar su complejidad, la investigación del pasado está dirigida desde un doble punto de observación presente, con el fiscal (Charles Vanel) que accede a releer las viejas actuaciones, y con el hijo del fiscal (Jacques Chabassol) que aparece apasionado por la causa de la justicia y que decide averiguar lo que sus mayores dejaron a un lado. El **racconto** se eleva así a la categoría de un principal recurso expresivo, pero es especialmente destacable el hecho de que toda la compleja narración aparezca realizada por la imagen, y no sólo por las palabras. Al promediar el film, el **racconto** pasa a ser de segundo grado: del expedien-



te del fiscal se llega a la declaración del testigo en el juicio, y de aquí al episodio que el testigo narra. Una complejidad similar es la presentación del crimen, que narrado por distintas personas aparece ante la cámara en dos versiones excluyentes entre sí. Ningún lector de novelas policiales dejará de apasionarse por el film.

Los cuidados habituales de Duvivier para escenografía y fotografía aparecen dirigidos a afirmar el plan narrativo del film. Se ha observado con justeza que la diferenciación entre el presente y el pasado ha sido materia de vigilancia especial: mientras el presente está mostrado con realismo, todas las escenas del pasado tienen algún énfasis peculiar. La oblicuidad en las tomas fotográficas, su carga de luz y de sombra, la estilización de escenarios, el fondo negro contra el que se toman algunas escenas, son elementos que revelan una continua intención de hacer evidente la diferencia de tiempos y el carácter de evocación (rara vez poética, casi siempre sombría y hasta truculenta) con que los hechos pretéritos surgen a la revisión actual. El mérito de esa artesanía corresponde no solamente a Duvivier sino a Robert Lefebvre (fotografía) y Max Douy (decorados), pero es al realizador que cabe elogiar la claridad con que se expone el complejo melodrama. En toda su carrera Duvivier había padecido los vicios del film episódico y fragmentario, a veces tocado por la constante de una evocación poética (**Carnet de baile**) pero casi siempre desinteresado de la unidad o perdido en la acumulación (**Don Camilo**, **Bajo el cielo de París**).

En la perspectiva de su carrera, **Maurizius** parece la empresa más difícil y virtuosa de Duvivier, y quien pueda desconfiar del inmenso melodrama no dejará de ver el admirable despliegue cinematográfico con que el realizador lo narra. Es irregular la interpretación, en la que Gélin está fuera de papel y Walbrook está excedido de morbosidad, pero están muy bien Charles Vanel, Madeleine Robinson, y el anciano Denis d'Inès, como padre de Maurizius y promotor de la investigación.

24 de mayo 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Julien Duvivier)

Ana Karenina (*Anna Karenina*, Gran Bretaña-1948); **Bajo el cielo de París** (*Sous le ciel de Paris*, Francia-1951); **Carnet de baile** (*Un carnet de bal*, Francia-1937); **Don Camilo** (*Don Camillo | Le Petit Monde de Don Camillo*, Italia / Francia-1952); **Pánico** (*Panique*, Francia-1946); **El santo de Enriqueta** (*La Fête à Henriette*, Francia-1952).

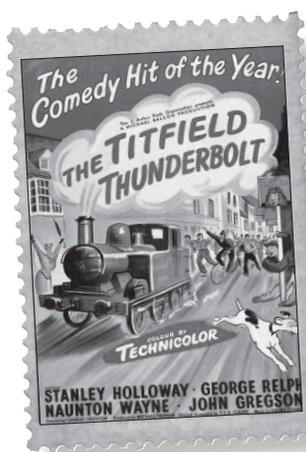


El orgullo del pueblo

(*The Titfield Thunderbolt*, Gran Bretaña-1952) dir. Charles Crichton.

NO ES UNA CASUALIDAD que esta comedia sea de las más divertidas y originales de las últimas temporadas: su equipo de realizadores es el mismo de **Su primer millón**, su producción ha estado a cargo de los estudios Ealing, toda una tradición inglesa en la materia, y su libretista es el consagrado T.E.B. Clarke, uno de los pocos autores cinematográficos que han alcanzado la fama (con **Hue and**

Cry, Passport to Pimlico y **El imán**, recientemente festejado). Como siempre, la idea del asunto fue concebida específicamente para el cine, sin adaptación de otras fuentes, y su gran riqueza es así la de una cadena de situaciones que deben ser expresadas visualmente. En este caso es la explotación de una línea de ferrocarril por los habitantes de un pequeño pueblo,



que no están dispuestos a tolerar que se cancele el servicio; sus tareas, empujadas por un espíritu deportivo totalmente amateur, se ven combatidas por la competencia de una línea de ómnibus y por las maniobras diabólicas de estos rivales, que agujerean tanques de agua, sacan rieles de su sitio y ponen variadas piedras en el camino. En el curso de estas luchas hay grandes ideas de operaciones colectivas, como el acarreo de agua desde un río hasta el tanque de la locomotora, pero hay también una riqueza de detalle para pintar a sus personajes, que son tipos normales de pueblo, con sus pequeñas rarezas dispuestas a manifestarse en circunstancias excepcionales como las que viven. El robo de una locomotora,

que atraviesa los campos sin rieles en los que basarse, es uno de los grandes momentos de acción; después, los esfuerzos de todo el pueblo por disimular ante un severo inspector los defectos del servicio, cerca del final, son un buen ejemplo de empresa colectiva con que el film contagia a su espectador. Hay muy buenos momentos de diálogo en todo el libreto (cuando se entera de que el tren está rindiendo beneficios, un personaje comenta: "Catástrofe, no tardarán en nacionalizarnos"), pero la regla es sin embargo la de una continua inventiva de situaciones, sistema que los autores han declarado preferir como esencial y que deriva en que la comedia sea, como muy pocas, de una índole rigurosamente cinematográfica.

La gran pregunta del público es ahora la de si este **Orgullo del pueblo** resulta más o menos divertido que **Nube de verano**, un film que fuera concebido sobre bases muy similares y que se convirtió hace pocas semanas en uno de los grandes éxitos de la temporada. Otra buena pregunta, que debieran contestar las empresas distribuidoras y exhibidoras, es la de si estos éxitos, comenzados antes con **Los ocho sentenciados** y **Su primer millón** no autorizan a exhibir en el Uruguay las comedias inglesas que la crítica extranjera consagrara en los últimos años. La reposición de **Dicha para todos**, apenas vista por el público en diciembre 1950, es un paso indicado, pero no debiera haber inconvenientes para estrenar **Hue and Cry**, **Passport to Pimlico**⁴ y otras comedias con las que los Estudios Ealing obtuvieron muy resonantes carcajadas.

24 de mayo 1955.

⁴ **Hue and Cry** no tuvo estreno comercial, pero **Passport to Pimlico** llegó finalmente a los cines de Montevideo en septiembre de 1958 como **Pasaporte a Pimlico** (ver pág. 473).

Títulos citados (todos de origen rigurosamente británico)

Dicha para todos (*Whisky Galore!*, 1949) dir. Alexander Mackendrick; **Hue and Cry** (1947) dir. Charles Crichton; **Imán, El** (*The Magnet*, 1950) dir. Charles Freny; **Nube de verano** (*Genevieve*, 1953) dir. Henry Cornelius; **Ocho sentenciados, Los** (*Kind Hearts and Coronets*, 1949) dir. Robert Hamer; **Passport to Pimlico** (1949) dir. H. Cornelius; **Su primer millón** (*The Lavender Hill Mob*, 1951) dir. C. Crichton.



Julietta

(*Julietta*, Francia-1953) dir. Marc Allégret.

UN PAR DE MUJERES ingeniosas demuestran aquí que no todo lo que hacen tiene mucho ingenio. Algo mejor cabía esperar de un argumento de Louise de Vilmorin, que escribió **Madame de...** (Max Ophüls, 1953), y de un libreto de Françoise Giroud, que no sólo había escrito **Los senderos del amor** (*L'Amour, Madame*, Gilles Grangier-1951) sino que se las había ingeniado para castigar con sarcasmos periodísticos al Segundo Festival de Punta del Este (1952), consiguiendo con esto último una controvertida fama. Pero entre argumentista y adaptadora no consiguen hacer mucho por la gracia de esta **Julietta**, cuya situación inicial se estira más de lo elogiabile. No está mal el principio, en el que Dany Robin, cansada de su aburrido novio (Bernard Lancret) se refugia en la casa de un desconocido (Jean Marais), pero una vez que está dentro, todo el chiste se reduce a no dejarse ver por la novia (Jeanne Moreau) de su nervioso dueño de casa. Esta situación se prolonga mucho más de lo creíble, por la decretada ingenuidad de los tres personajes para confundir y confundirse, y no surge ninguna idea muy desopilante en la serie de conflictos domésticos que el libreto acumula, sin convicción ni fe.

Lo mejor que se puede decir del film es que el director Marc Allégret, veterano de comedias poéticas, mueve al libreto con cierto buen gusto que la experiencia le ha dado; en eso le ayuda el fotógrafo Henri Alekan, que es por cierto uno de los mejores nombres franceses de su ramo. Están bien las damas jóvenes Dany Robin y Jeanne Moreau, y es muy visible al principio una criatura llamada Nicole Berger, más conocida por su actuación en **El trigo joven** (*Le Blé en herbe*, Autant-Lara, 1953). La figuración de Jean Marais, como personaje importante y como actor elogiado, es en cambio un misterio que ninguna actuación suya en el cine ha aclarado hasta ahora: salvo las opiniones favorables y devotas de su amigo Jean Cocteau, que quizás le conozca más íntimamente, Marais parece un actor de tres gestos y un solo tono. Su prolongada presencia en el film hace más increíbles a las dos damas jóvenes que aparecen preocupándose por él.



26 de mayo 1955.



Cuatro pasos en las nubes

(*4 passi fra le nuvole*, Italia-1942) dir. Alessandro Blasetti.



LA GUERRA IMPIDIÓ que esta comedia italiana de 1942 fuera conocida oportunamente en el extranjero, pero el apogeo mundial del cine italiano en los años inmediatos dio ocasión a que el film se aplaudiera en varios países. Fue entonces que provocó en muchos observadores el equívoco de ubicar al film en el período neorrealista de post-guerra, y de ese error ha nacido el otro de anunciar, ahora mismo, que su fecha de producción es 1948, salteándose así seis años que fueron en realidad fundamentales para la evolución del cine italiano. Y sin embargo, la vinculación de **Cuatro pasos en las nubes** con el neorrealismo ha sido materia en la que abundaron varios historiadores. El título aparece mencionado con frecuencia como uno de los

antecesores importantes de aquel ciclo, y si suele atribuirse a **Obsesión** de Luchino Visconti (también de 1942) la enseñanza de un realismo amargo y desnudo para enfocar la campaña italiana, se agrega asimismo la influencia de **Cuatro pasos...** como documento fresco y alegre de la vida popular, recogida en trenes y ómnibus donde todos los pasajeros intercambian humores y malhumores. El verdadero artista tras ese apunte es el comediógrafo Cesare Zavattini, que habría de constituirse después en uno de los principales autores y defensores del movimiento neorrealista, y que notoriamente es más responsable del estilo del film que su propio director Alessandro Blasetti. El toque humorístico y tierno de Zavattini es el rasgo más abundante y en verdad más perdurable de la comedia, que en su primera mitad no parece pretender otro sentido que recoger una realidad cotidiana, compartida por todo empleado que se despierta y va al trabajo, chocando con las incomodidades familiares y con el desgano de tener que cumplir la obligación. Hay grandes momentos de humor en ese apunte, hecho con la inventiva de un comediógrafo que quiere ser también honesto con el mundo que le rodea, y que anunció una vez que se podría hacer un film entero y maravilloso narrando solamente la compra de un par de zapatos. Nada de lo que aquí cuenta Zavattini parece desconectado de su tema, y en cierto sentido prepara la anécdota sentimental que ocupará la segunda mitad, y que comienza con personajes ya bien trazados y ubicados: en un sentido, el film es un ejemplo para más de un realizador (Luciano Emmer, principalmente), que ha creído que la copia de datos reales, sin orden ni dirección, podía ser bastante materia artística. Como uno de los films precursores del neorrealismo, **Cuatro pasos...** es un modelo claro, aun a trece años de su producción.

Es más improbable en cambio la anécdota sentimental (madre soltera encuentra marido apócrifo para poder volver a casa paterna) pero aun en esta segunda mitad, más teñida de melodrama, el libreto se preocupa de que la situación aparezca convincente, ya que no verdadera: pausas y vacilaciones en el diálogo, gestos que sustituyen a frases, pequeños detalles de la realidad diaria, intercalados en una situación abiertamente ficticia, contribuyen a aquella finalidad. Entre rasgos de esa comicidad,

el personaje del abuelo (Giacinto Molteni) es el que aparece mejor dibujado, con su glotonería apenas disimulada, su fácil tolerancia de todo lo que ocurra, y su convicción melancólica de que todos los ancianos, y él también, son un poco cargosos y maniáticos ("A los viejos habría que matarlos de chicos", dice agudamente).

El film fue uno de los que más se festejaron a su director Alessandro Blasetti, un realizador veterano en su cine nacional, y un hombre grandemente respetado por sus colegas y por la crítica. Éste no es sin embargo el género que Blasetti prefiere: su gran tendencia es el film histórico, con reconstrucción de épocas, escenarios y costumbres (**Héctor Fieramosca**, **La corona de hierro**, **Fabiola**), y a esa tendencia habría de volver luego, insistidamente. Pero los elogios a **Cuatro pasos en las nubes**, tardíamente recibidos en 1948, debieron parecerle importantes, y cuando filmó **Primera comunión** (*Prima comunione*-1950, también sobre libreto de Zavattini) buscó y obtuvo reiterarlos. Su mano segura puede verse aquí: sin mayor virtuosismo fotográfico, y solamente con efectos de montaje, la narración progresa enriqueciéndose de detalles, colocados con un aire casual e irónico. Debe atribuirse también a Blasetti el hábil manejo de los intérpretes, aunque no le hacían falta actores magistrales para este apunte de la realidad exterior, tocado por el humorismo y hasta por cierta poesía.

27 de mayo 1955.

Títulos citados (dirigidos por Alessandro Blasetti, salvo donde se indica)

Corona de hierro, *La corona di ferro*, Italia-1941); **Fabiola** (Italia / Francia-1949); **Héctor Fieramosca** (*Ettore Fieramosca*, Italia-1938); **Obsesión** (*Ossessione*, Italia-1942) dir. Luchino Visconti; **Primera comunión** (*Prima comunione*, Italia / Francia-1950).



GUERRA A LA ITALIANA

La gran esperanza (*La grande speranza*, Italia-1953) dir. Duilio Coletti.

Pecadoras sin culpa (*Guai ai vinti*, Italia-1954) dir. Raffaello Matarazzo.

LA GRAN ESPERANZA propone como protagonista a un submarino italiano que en la última guerra torpedea sin compasión a varios barcos aliados, y luego recoge a los naufragos enemigos, atendéndolos con cierta nobleza y caballerosidad. Este noble asunto tiene el pequeño defecto de ser totalmente imaginario, y deja bien a los italianos fingiendo no ver que: 1) pudo adjudicar esa nobleza a cualquier submarino de cualquier nación, incluso enemiga de Italia; 2) pudo señalar, o insinuar siquiera, que no todos los submarinos italianos seguían esa esforzada conducta. Con ese pequeño toque de nacionalismo el film promulga una idea humanitaria, el respeto por la persona del enemigo, que por un lamentable atraso ya no tiene aplicación en la segunda guerra mundial, y que corresponderá reservar para la próxima guerra, si la hubiere. Otra contribución humanitaria del cine,



para evitar otra próxima guerra, podría ser también la de que los films bélicos no tuvieran ni sombra de nacionalismo.

Hay un poco de sensiblería en el plan de confraternidad universal que el film propone, y no es fácil saltarse sus caídas extremas: algún discurso altisonante del final, por ejemplo, o alguna Navidad festejada al principio, con emotividad recitada por toda la compañía. Pero la excelencia de la realización compensa sin embargo esas caídas. En su escena mejor pensada, el film deja muy claro que el deber militar se antepone al deber humanitario, y que si hay que elegir entre el ataque a un buque enemigo o la salvación de 24 náufragos aliados, el ataque tiene preferencia. En otro momento, debiendo ilustrar la alimentación y el cuidado de los mismos náufragos, el film lo hace, en una larga escena patética, sin una sola palabra de diálogo, demostrando así que el discurso no es su único instrumento. En general la realización tiene el mérito de una prolijidad extrema, con muy convincentes escenas de batalla, un total realismo en sus exteriores, una sucesión de primeros planos para las complicadas escenas de maniobras, y una firme noción del tiempo cinematográfico, especialmente apreciable en una época en que el CinemaScope se olvida del tiempo porque quiere filmar el espacio. Un buen ejemplo de ese tiempo cinematográfico es la escena alarmante en que el submarino parece irse a pique, con máquinas que ya no responden y una creciente presión del agua; esos pocos minutos justificarían el film. Resulta muy asombroso que el director Duilio Coletti, veterano de tantos dramas italianos, aparezca de pronto como un realizador tan competente; sin duda le gustó el tema bélico (en **Los Siete de la Osa Mayor** o *I sette dell'Orsa Maggiore*-1952) y decidió convertirlo en su especialidad. Su competencia para manejar fotografía y montaje es en verdad muy elogiabile.

Pecadoras sin culpa propone también un problema humanitario sobre tema bélico. El argumento se remonta con habilidad a la primera guerra mundial para mostrar a dos mujeres italianas violadas por un grupo de soldados invasores (presumiblemente alemanes), con variables consecuencias de maternidad y conflicto familiar. Aquí la recomendación para la próxima guerra se dirige a los soldados, pidiéndoles

que no violen a mujeres enemigas, y mucho menos como operación colectiva; una vez violadas, la recomendación es a los hombres y mujeres de todos los credos, pidiéndoles tolerancia para tales pecadoras inocentes. No es probable que los soldados de todas las naciones vean en su totalidad este folletín dirigido a las señoras emotivas de todas las naciones, pero la culpa de que el film les parezca un poco intolerable debe atribuirse al director y colibretista Raffaello Matarazzo, otro veterano del gran drama. La exposición del asunto es en su mayor parte un torneo verbal sobre la maternidad y el aborto, con opiniones científicas, morales y religiosas, y otro torneo verbal sobre la culpa, la inocencia, la verdad y la felicidad. El grito y el alarido integran poderosamente casi todo diálogo; la casualidad y la continua tragedia invaden casi toda situación, y al argumentista no le alcanza la infeli-



cidad de una madre soltera, sino que la hace salir de la casa, con su hijo en brazos, en una noche de tormenta, para sufrir la burla de toda la población y terminar por caerse de una escalera. El director tiene una oscura noción de lo que corresponde y lo que no corresponde poner en su tema pero como tiene en cambio una clara noción de lo que le gusta a las señoras emotivas, intercala tenores que cantan, bebés que encantan, niñas que se quedan mudas de un susto y novios que terminan por comprender tragedias y se casan con sus novias agonizantes. Los intérpretes suelen estar a la altura de su director, con la excepción de Lea Padovani, que tiene más talento y supera a su gemido papel. Entre las ideas del argumento y las estridencias del fondo musical, se escapan del cine los soldados de casi todas las naciones, excepto unos pocos que se quedarán a divertirse.

29 de mayo 1955.



Recuerdos de ayer

(*One Sunday Afternoon*, EUA-1948) dir. Raoul Walsh.

ESTE MISMO ASUNTO se llamaba **¡Ay, qué rubia!** (*Strawberry Blonde*) cuando Raoul Walsh lo filmó en 1941, y es fácil suponer la intención que animaba a director y estudio cuando decidieron hacer en 1948 esta nueva versión. Ya tenían la propiedad del argumento, que era un gasto menos, y debían aprovechar a varias estrellas musicales bajo contrato, así que la nueva versión de la comedia debía recrear el New York de 1900 con una evocación de la música y el pintoresquismo de una época de feminismo, boxeo amateur, precarios automóviles y romances paseados por los parques y los ríos. Esta evocación debía ser una amplia satisfacción para el director, que entre géneros diversos, con preferencia por los films de acción, ha intercalado similares memorias del fin de siglo (**Arrabal** o *The Bowery*, 1933, **El caballero audaz** o *Gentleman Jim*, 1942), pero tenía todos los factores en contra para conseguir algo sabroso y poético, incluso la comparación con **¡Ay, qué rubia!** Las estrellas de 1941 (James Cagney, Olivia de Havilland, Rita Hayworth, Jack Carson) eran mejores que las de 1948 (Dennis Morgan, Dorothy Malone, Janis Paige, Don DeFore); los libretistas, dos ingeniosos consagrados (Julius y Philip Epstein), mientras que el libretista de 1948 (Robert L. Richards) está lejos de la consagración.

El resultado es triste sin melancolía, y alude a un viejo refrán sobre las segundas partes. La situación inicial es la misma (dentista recuerda a viejo enemigo y termina por arrancarle muela sin anestesia) pero toda la anécdota de pequeñas villanías y dos romances se arrastra en diálogos narrativos e ingenuos. A ratos surge un poco de canto colectivo y alguna payasada adicional por Ben Blue, un cómico que ha repetido los mismos recursos durante veinte años, pero el film está agonizante desde el prin-



cipio, y no llega a recuperarse al final. Es curioso que Raoul Walsh haya asentido a repetir su propia obra quitándole todo el sabor pintoresco de época, entre farsa y poesía, que en **¡Ay, qué rubia!** era mérito principal; con el tiempo, habrá que computarle esta segunda versión como un síntoma de lo poco que le importa el cine a un realizador que antes lo creía tan importante. También es difícil entender que nadie haya creído a Dennis Morgan como un suplente adecuado de James Cagney, que tenía otra sangre, pero ése es un problema que los estudios Warner Brothers no querrían explicar.

1 de junio 1955.



Lástima que seas tan canalla

(*Peccato che sia una canaglia*, Italia-1954) dir. Alessandro Blasetti.

COMO CASI TODA comedia italiana moderna, ésta tiene unas ganas poderosas de hacer reír, e inventa chistes y confusiones para ello. La fórmula era un poco distinta con las primeras comedias del renacimiento cinematográfico italiano, y se hacía comedia de costumbres con un ojo en la fantasía y otro muy firme en la realidad exterior que a los mejores comediógrafos, empezando por Zavattini, les parecía bastante rica como material, incluso como material cómico. La idea de esta **Lástima** es retratar a una verosímil familia de ladrones, encabezada por la especial competencia de Vittorio De Sica, y proseguida por la competencia de otro orden que Sophia Loren muestra como mejor puede. Pero la idea no prosigue por allí, y en lugar de describir los diversos robos de esta familia se consagra a historiar el romance de Sophia con un chofer muy inocente (Marcello Mastroianni) que tiene vocación de víctima. Este romance se estira ingenuamente en media docena de episodios, ninguno de los cuales parece muy motivado;

más que descansar en situaciones, el film prefiere descansar en diálogos y discusiones, que culminan finalmente en una comisaría. No hay mucha sustancia en el asunto, y no servirán las palabras para rellenarlo, pero ese desvío de propósito debe servir para documentar lo mucho que Cesare Zavattini había contribuido a las comedias del director Alessandro Blasetti, casi históricas de diversión (**Cuatro pasos en las nubes**, 1942, **Primera comunión**, 1950). La mano de Zavattini está ausente de esta **Lástima**, y todo el sabor popular de la comedia se reduce al apunte casual sobre algún transeúnte de las calles y carreteras en que se pasea la acción. Es evidente que Blasetti quiso filmar en exteriores, como un signo (bastante equívoco) de recoger una realidad.

Pero falta la gente que discute en la calle, la picardía popular, el sentido elemental de que la anécdota sea cosa cotidiana y pueda expresarse también con anécdotas cotidianas; falta también, por otra parte, la inventiva que el mismo Zavattini había agregado a los episodios de fantasía en que se solazaba



Fabrizi en Primera comunión. La actuación de Sophia Loren es demasiado pasiva, con su sensualidad para ser más vista que sentida, y la de Vittorio De Sica es, como de costumbre, una composición elaborada y magistral, digna de un creador más que de un intérprete. En ambos y en los exteriores de Roma ha fundado Blasetti una comedia popular de las que hay tantas, y muestra su veterano oficio para hacerla. Lástima que el libreto no sea tan gracioso.

1 de junio 1955.



Un giro de la suerte

(*Twist of Fate*, Gran Bretaña-1954) dir. David Miller.

GINGER ROGERS NOTENÍA otro propósito con este film que aprovechar su viaje por Europa y dar una oportunidad a su flamante marido Jacques Bergerac, un francés bonito que no resulta ser un actor nato. Todo el asunto empieza como una intriga sentimental, con Ginger enamorada de un magnate (Stanley Baker) que podrá o no divorciarse de su mujer (Margaret Rawlings) pero que ya está metido en negocios de contrabando y en demasiadas llamadas telefónicas. Los disgustos de Ginger a ese respecto se desvían a un flamante interés por el amor de Bergerac, que hace un artista alfarero, con fe en la vida, y el asunto se convertiría rápidamente en un doble triángulo si no interviniera el delincuente Herbert Lom, que tiene apuros de dinero, lo pide prestado, lo roba, lo juega y finalmente lo incendia, molestando a todo el mundo. Esa intervención de Mr. Lom sirve para eliminar algo que sobra en el planteo del romance, y convierte al film en una complicada historia policial, que hacia la mitad pierde todo interés. El incendio de un sobretodo con muchos billetes dentro es el drama más importante del film, cuya realización es sólo rutinaria, con algún acierto fotográfico ocasional.

Más que a Ginger Rogers y que al novicio Bergerac, los elogios por la interpretación deben dirigirse a Herbert Lom, que agrega picardía y hasta cierta comicidad a su delincuente. También es talentosa la actuación de Stanley Baker, un intérprete de autoridad, al que algunos recordarán por su villano oficial de **Mar Cruel** (*The Cruel Sea*, Charles Frennd-1953). Ver todo el film es sin embargo un precio excesivo para estimar esas dos interpretaciones.

2 de junio 1955.



¿Es papá el amo?

(*Hobson's Choice*, Gran Bretaña-1954) dir. David Lean.

PARA DAVID LEAN, técnico formidable de fotografía y montaje, esta comedia de costumbres bien pudo haber sido una necesaria concesión a la boletería, y en consecuencia un desafío peculiar a su capacidad de cinematografista. La comedia tiene un origen teatral, evidente aun en esta meditada versión, y plantea el difícil dilema de Hobson, un cascarrabias dueño de una zapatería, al ver que su hija mayor resuelve casarse con el primer oficial zapatero, instalarse por separado, y alterar el negocio y el humor de papá; a la altura del tercer acto, y tras diversas protestas, papá pierde sus orgullos y reconoce que debe transar con los rebeldes. La sustancia de la comedia, muy difundida en Inglaterra, es un estudio de caracteres, con un énfasis regional equivalente al de las comedias populares españolas, y aun al de los sainetes argentinos; hasta donde el film lo deja inferir, la comedia de origen es muy hábil en describir sus personajes sin perder un segundo de acción, y posee por otra parte la riqueza de observación y la violencia de diálogo que justifican una permanente carcajada.

La adaptación cinematográfica por David Lean, que también ha colaborado en el libreto, se esfuerza en hacer olvidar la apariencia teatral y la división en tres actos. Buena parte de la acción ha sido trasladada a exteriores o repartida en escenarios diversos, la cámara trabaja muy cerca de los personajes, y abunda el chiste meramente visual, como el cine lo exige. Sobre esos cuidados de adaptación prima sin embargo una inventiva estrictamente cinematográfica, que regala efectos especiales de cámara, iluminación y montaje para dos sensacionales borracheras de Charles Laughton, trabaja con reflejos y deformaciones de la luz en vidrieras y charcos, y formula los más difíciles recorridos de cámara para recoger acción y reacción de su diálogo; en algunos momentos, la técnica cinematográfica parece una obsesión delirante para el director. No hay técnico semejante a David Lean en todo el cine inglés, y si a alguien pudo extrañar que el realizador de **Oliver Twist** (1948) y de **Sin barreras en el cielo** (*The Sound Barrier*, 1952) se limitara a filmar tres actos teatra-

les, su respuesta es la de que se puede hacer buen cine con cualquier tema, si se tiene la imaginación necesaria. Su principal elemento es aquí, empero, el estudio minucioso de los tres principales personajes, y el director depende de su virtud. La actuación de Brenda De Banzie, figura casi nueva para el cine, revela una soltura y una firmeza dignas de un más abundante examen, mientras Charles Laughton, que centraliza las preocupaciones y las pesadillas de todo el asunto, multiplica sus morisquetas de indignación y de ebriedad con un despliegue exagerado de recursos interpretativos; el único mérito que ignora es el de la sobriedad. Corresponden a John Mills, sin embargo, los máximos honores del elenco, y quien le haya visto como intérprete dramático de impecable corrección, durante muchos años de cine inglés, podrá apreciar hasta dónde hay una creación en su tonto oficial zapatero, desbordado por las órdenes de su patrón, por las ideas de la hija de su patrón, y por



un mundo al que no alcanza a comprender muy bien. En un personaje que Sandrini habrá de envidiarle, John Mills es el talento mejor aplicado de este divertido film.

7 de junio 1955.

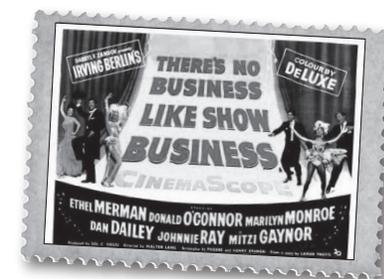


El mundo de la fantasía

(*There's No Business Like Show Business*, EUA-1954) dir. Walter Lang.

LA INDICACIÓN TITULAR de que No Hay Negocio como el Negocio del Espectáculo, la presencia de Ethel Merman y los cinco primeros minutos en que se recuerda al vaudeville de 1919, dejan ilusionar al espectador con la acariciada idea de que esta comedia musical pueda ser la cabalgata de evocación, un poco lírica y un poco humorística, de la canción popular americana. La ilusión se deshace a los cinco minutos, en parte por las fórmulas rutinarias de Hollywood y en parte por la importante presencia del CinemaScope, un procedimiento espectacular que nada tiene que ver con la música. En la historia de los dos Donahues (Ethel Merman, Dan Dailey), que tienen tres hijos (Donald O'Connor, Mitzi Gaynor, Johnnie Ray) y se convierten en los cinco Donahues, pudo haberse intercalado bastante música y bastante espíritu como para trasladar treinta años de canciones, recreando así un rubro que el cine ha descuidado y maltratado continuamente. Pero el criterio seguido es el más lesivo para la música. El tiempo que pierde el libretista en atar, desatar y atar de nuevo el romance central (O'Connor y Marilyn Monroe) es una penuria de la peor imaginación, cuyo sentido cinematográfico es bastante misterioso. Toda la música, como de costumbre, aparece trasladada a orquestaciones y estilos modernos anulando toda posible evocación, mientras todo esfuerzo de escenografía, coreografía y vestuario está encaminado también a construir lo espectacular, muy en el estilo del CinemaScope, pero fuera de todo estilo genuino para la recordación del vaudeville teatral. Esta es, con pequeñas variantes, la fórmula que el cine ha seguido siempre que prometió la evocación del vaudeville, del jazz y de todo género musical: se trata de una fórmula de falsificación cuidadosa, cuya única explicación es la de que No Hay Negocio como el Negocio de Hollywood. A la altura de esta época del CinemaScope, donde se hacen menos films pero más grandes, la falsificación se multiplica por tres o cuatro, hay que darle lucimiento a cada una de las muchas estrellas, y para darle algo que hacer al apocado cantante Johnnie Ray, el film lo transforma en sacerdote; "ésta es la clase de ideas que puede atrasar a la religión en mil años", señaló un cronista neoyorquino.

Ethel Merman ha tenido siempre una voluntad formidable para cantar, y parte de su voz y de su entusiasmo se trasluce todavía en sus pocas intervenciones, aunque sería preferible oírla en estado puro, sin las orquestas y acompañantes



que aquí la rebajan; más lucimiento individual tiene Donald O'Connor, un comediante capaz de la imitación y del baile acrobático, con un virtuosismo similar al de Gene Kelly. La única sorpresa de este film rutinario es Marilyn Monroe, que no tiene mucha voz para cantar, ni mucha habilidad de bailarina que mostrar, pero que despliega una sensualidad felina e invasora, con un estilo impertinente de verdadera vedette. Su versión inicial de *Cuando consigues lo que quieres ya no lo quieres* es un pronóstico atrevido que mucho oyente estará dispuesto a refutarle; con esa canción y otras dos, Marilyn consigue tres motivos para que las cámaras hayan trabajado en este larguísimo film. Era preferible darles mejor alimento a los micrófonos, desde luego.

8 de junio 1955.



Uno más no importa

(*Room for One More*, EUA-1951) dir. Norman Taurog.

EN UN AÑO DE COMEDIAS, la publicidad se empeñó en anunciar a ésta como "la comedia más divertida de 1955" y será atinado señalar que el film es de 1951 y que está lejos de ser diversión alguna. Contrariamente, su género debe definirse como la comedia doméstica sentimental, en la que el matrimonio Cary Grant-Betsy Drake se empeña en llenar la casa con hijos propios, hijos adoptados, perros y gatos, en un abnegado empeño de arreglar el mundo. Los toques de comedia son inevitables ante esta invasión, y cuatro gestos alarmados de Cary Grant la expresan debidamente, pero la norma es fingir que los niños huraños y hostiles se curan

rápidamente con un poco de bondad y comprensión. No es fácil desautorizar esta pedagogía, pero es fácil dudar de ella en su exposición del film, donde todo se arregla sin hacer nada. La niña huérfana (Iris Mann), que empieza por una dosis máxima de antipatía, se convierte en seguida en la reina del baile infantil, mientras un pequeño pistolero (Clifford Tatum, versión reducida de Hoagy Carmichael) queda domado por la bondad y recibe medallas como Boy Scout ejemplar. No hay esfuerzo visible de padres ni libretistas para conseguir estos milagros, y todo el juego de fantasía está dirigido a emocionar a las señoras madres de Boy Scouts, que creerán que la película es preciosa, y quizás regia.

Es probable sin embargo que las señoras madres encuentren demasiado franca una explicación que Cary Grant da

a los niños sobre los mecanismos del nacimiento; esa escena es la única sinceridad existente en libreto, dirección e interpretación del film. La teoría muy difundida de que los niños trabajan muy bien debe ser sustituida por el recuerdo de que ésa es la especialidad del director Norman Taurog, que se ha pasado treinta años con come-



días insignificantes y que reincide periódicamente con niños ante la cámara. No es un gran realizador, pero debe ser un gran padre y un gran abuelo.

8 de junio 1955.



EL ADMIRABLE WILLIAM WYLER

Cumbres borrascosas

(*Wuthering Heights*, EUA-1939) dir. William Wyler.

PARA MUCHO PÚBLICO alcanzaba con que ésta fuera una hermosa novela de amor, con un romance llevado desde la infancia hasta más allá de la muerte, pero para el productor Samuel Goldwyn la novela era además un título de prestigio, y necesitaba intérpretes ingleses, los más caros libretistas, su mejor director. Este descanso en el prestigio ya establecido fue típico del productor en toda su mejor época, pero fue también típico de Hollywood que rebajara el tono de la novela, y limara las aristas de odio y de pelea con que su anécdota se manifiesta. En una conferencia de 1940, sabia y sentida como todas las suyas, Arturo Despouey dijo del film que así como está, sin trasladar ni todo su argumento ni toda la fuerza del original, "resulta sombrío en exceso para el ánimo del espectador medio, que tendrá que sufrir aún unos cuantos años más de cultura cinematográfica para aceptar, en la provocativa medida de la imagen, un pleito espiritual y humano tan feroz, tan desgreado e insólito como éste del libro". En esa anotación han coincidido otros críticos, que habrían querido "una adaptación más alucinada, más demoníaca" de la novela única de Emily Brontë, pero cabe preguntarse si ese plan hubiera sido posible, y si la intensidad trágica del libro no hubiera ocasionado un film intolerable. Más que por el sentimiento o la ternura, el amor de Cathy y Heathcliff está marcado desde la infancia por el conflicto interno y externo, por la diferencia de clase y riqueza, más notoria en la soledad y la reducida vida social de los páramos ingleses: cuando Cathy se casa con el terrateniente Linton, tentada por el prestigio de ser una gran dama, la reiterada humillación de Heathcliff lo hace huir hasta América. Su vuelta posterior, como un hombre rico pero esencialmente el mismo hombre, hace estallar nuevamente aquel amor, pero ahora está sublimado por la venganza y por el odio. El casamiento de Heathcliff con Isabella, hermana de Linton, y su compra de la propiedad en la que antes fuera un esclavo, son manifestaciones de esa venganza, que ocasiona en Cathy la desesperación, los celos y una muerte final que no aparece tan provocada por la enfermedad pulmonar como por la voluntad de morir. Con una intensa reunión de los amantes durante la agonía de Cathy, y con la insinuación de una reunión posterior y ultra-terrena, el film termina una anécdota que



el libro llevaba más allá, hasta una segunda generación marcada aún por la tragedia de sus padres.

A un espíritu del siglo XX le es difícil aceptar sin reservas este tema del amor eterno, manoseado ya sin inspiración por comerciantes del cine mexicano y del espeso radioteatro. La legitimidad de **Cumbres borrascosas** es la del movimiento romántico con el que coincidió a mediados del siglo XIX, pero es también, especialmente, la de entender la novela como el estallido de una tempestad interna que Emily Brontë sobrellevó quietamente en su vida y sólo expresó en su obra. El ambiente y algún personaje secundario reproducen en el libro la circunstancia biográfica de la autora, pero anécdota y protagonistas nacen de su conflicto interior, de una imaginación apasionada que sublima en Cathy a la mujer que Emily quiso ser, y que inventa en Heathcliff al hombre que no llegó a conocer: es quizás significativo que en uno de sus arrebatos Cathy llegue a decir "Yo soy Heathcliff". En un novelista moderno, con derechos de autor vendidos contra entrega de los tres primeros capítulos, cabría sospechar al libro como el artificio de una creación en la que él mismo no cree; en Emily Brontë, a quien Despouey imaginaba "como una suicida secreta y recatada, de largo suicidio", pero también como "mujer asaltada por una gran apetencia", la sinceridad de esa creación es valor indiscutido, y su tono pasional es de alguna manera el tono de una confesión. Para una adaptación cinematográfica moderna, el problema de la verosimilitud subsiste íntegro, sin embargo, y sólo un milagro de criterio y de buen gusto podría evitar el borde de locura y de ridículo en la recreación de criaturas movidas por tal caprichoso y constante empuje; hace muy poco, Luis Buñuel no consiguió ese milagro en su detonante versión mexicana de la novela (**Abismos de pasión**, con Jorge Mistral). Así adquiere un sentido el criterio moderado con que Goldwyn produjo y Wyler dirigió la versión de 1939, evitando las grandes frases, los gestos airados, el aparato de expresión pasional, tan intenso como increíble, con que el cine ha hecho el simplismo del gran amor. Es vida interior lo que expresan los personajes del film, y para mostrarla Wyler ha empleado su peculiar mezcla de conducta probable y conducta concentrada: con un único puñetazo que rompe un vidrio, Heathcliff da salida al enojo y la impotencia, y con una sola larga mirada entre él y Cathy, interceptada por Isabella a lo largo del salón de la fiesta, queda dicha al promediar el film la vinculación de sentimientos entre los tres personajes. Para esta escena, que necesitaba un minuto de desarrollo, la ausencia de todo diálogo y la quietud de sus figuras, Wyler imaginó un pequeño interludio de concierto durante la fiesta, y el clavecín que toca la Marcha Turca es así algo más que un dato de ambiente: es un elemento que faculta al director una mayor elocuencia de descripción psicológica, sin una palabra adicional.

"Nunca he estado tan interesado en las apariencias de la presentación de una escena como en el proceso interno de las personas que la integran", declararía Wyler años después, agregando que cámara y acción "sólo son importantes en la medida en que ayudan al público a comprender lo que los personajes piensan, sienten, dicen o hacen". Esta fidelidad al tema y esta renuncia al mero virtuosismo, mantenidas por el director durante toda su obra, se han expresado en una vigilancia constante del encuadre, donde nada es superfluo y donde el movimiento relativo de los personajes es siempre sutilmente alusivo a las vinculaciones y sentimientos que ellos expresan en la escena. Cualquier film de Wyler es ejemplar de esa preocupación, y **Cumbres borras-**

cosas también la posee, aun con el aire casual y extra-artístico de estar apuntando datos de información. Cuando Heathcliff vuelve a la casa de Cathy, convertido ahora en hombre rico, entra en escena desde el fondo, como un verdadero recuerdo del pasado; en seguida, cuando dice algunas frases irónicas que sólo Cathy y el público pueden entender, la cámara toma a ambos de frente al espectador, ella más adelante, con lo que el pequeño gesto de Cathy delata su reacción al escuchar a Heathcliff, sin que él vea su rostro. Más adelante, Cathy debe pedir a Linton que impida el casamiento de Heathcliff e Isabella, pero los celos son su oculto motivo, que no consigue disimular y que surge de sus impensadas palabras: para que este diálogo muestre a Cathy en su posición subordinada, Wyler lo ubica en una escalera, dando con una ubicación física inferior la posición psicológica inferior que Cathy juega en la escena. De estos énfasis de dirección está lleno el film, y hay que reverlo para apreciarlos: como en toda obra de Wyler, ambiente, asunto y personajes se integran orgánicamente sin que la superficie pierda su tersura. A una altura en que otros énfasis similares integran el estilo de mucho otro director, y de hecho el lenguaje mismo del cine dramático, cabe rescatar para Wyler dos factores propios en ese manejo del encuadre. Uno es la sobriedad con que sus simbolismos se formulan sin elementos ajenos a la escena misma (Welles, Cocteau y hasta Duvivier traen objetos artificiales, planean escenografías deliberadamente falseadas, cargan el énfasis en una fotografía oblicua o sombría); otro factor es la fluidez con que Wyler llega a la escena intensa sin hacer un corte previo, sin saltar de lo narrado a lo subrayado. Tras diseñar escenas compuestas y complejas, el travelling largo y la profundidad de campo son habituales en Wyler, y así ese manejo de cámara y personajes, con acción y reacción en una misma toma, se ha dado en llamar "montaje dentro del cuadro"; si no utilizara tan hábilmente primeros y medios planos, Wyler podría ser asimilado a un director teatral. Como su arte no es lucirse sino expresar su tema, se ha dicho que el suyo es "el estilo sin estilo" y no ha faltado una crítica superficial que niega a Wyler porque no lo ve, y que cree que **Lo mejor de nuestra vida** o **Antesala del infierno** serían films intensos sin su prodigioso director.

El hecho asombroso es sin embargo que Wyler ha sido un precursor y un maestro del cine dramático. En 1939, cuando hizo **Cumbres borrascosas**, no se había sentido aún en Hollywood el toque rebelde de **El ciudadano**, ni la influencia de la guerra ni del neorrealismo ni de un apogeo del cine europeo, pero Wyler ya había hecho **Infamia**, **Fuego otoñal**, **Callejón sin salida** y **Jezabel, la tempestuosa**, con un dominio del cine sonoro al que otros no habían llegado, y con una artesanía y una honestidad artística que después se expresarían en **La loba**, **Lo mejor de nuestra vida**, **La heredera**, **Antesala del infierno** y otros films. En esa carrera ejemplar se le ha reprochado a Wyler su filmación de **Cumbres borrascosas** por las razones que deben imputarse a Hollywood o al productor Goldwyn: haber reducido "el presupuesto de terror y de salvajismo del libro", haber reducido a relaciones humanas más tibias el espíritu pasional de la novela. La reposición de 1955 depara sin embargo al aficionado la satisfacción, más ajustadamente cinematográfica, de ver cómo mueve sus personajes un gran director, sobre un tema que en más de un sentido le era ajeno, y en un momento en que no habían llegado al cine los creadores y los grandes técnicos que reciben el aplauso de hoy. Es un dato continuo y significativo que todos los intérpretes de Wyler parezcan grandes intérpretes, y si cabía esperar una actuación talentosa de Laurence Olivier, nunca Merle Oberon ha parecido, en

toda su carrera, tan poética y transfigurada como lo está en su magistral agonía de este film. Todo el elenco, y la fotografía de Gregg Toland (premio de la Academia) merecen un amplio y sostenido elogio, pero es Wyler su sabio orquestador.

15 de junio 1955.

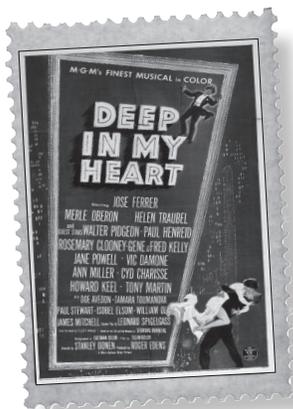
Títulos citados (todos dirigidos por William Wyler)

Antesala del infierno, La (*Detective Story*, EUA-1951); **Callejón sin salida** (*Dead End*, EUA-1937); **Fuego otoñal** (*Dodsworth*, EUA-1936); **Heredera, La** (*The Heiress*, EUA-1949); **Infamia** (*These Three*, EUA-1936); **Jezebel, la tempestuosa** (*Jezebel*, EUA-1938); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941); **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, EUA-1946).



Sinfonía del corazón

(*Deep in My Heart*, EUA-1954) dir. Stanley Donen.



"...CUANTO MÁS VEO de Broadway más me gusta la Segunda Avenida", le hacen decir a Sigmund Romberg hacia el principio del film, pero eso ocurre en sus principios como compositor, y el resto del asunto es un largo documento (dos horas y fracción) de lo mucho que Romberg se entusiasmó con Broadway, a la que brindó en cuarenta años varias docenas de operetas y varios centenares de canciones, casi siempre con éxito. A la altura de 1955 Romberg sobrelleva aún, con 68 años de edad, una vida dispendiosa que su producción hizo posible, con el aplauso y el dinero obtenidos mediante teatro, radio y disco. El cine, y la Metro en particular, han colaborado en ese éxito (**Primavera, Luna nueva, El príncipe estudiante** y otras) y el homenaje del

film quiere documentar en vida, con un solo título, a uno de los productores más prolíficos de la revista musical americana. Con toda su largueza, el film se queda corto para sintetizar tan inmenso repertorio, pero procede con buen tino cuando alterna los ritmos populares americanos a los que Romberg se adaptó, y la vena lírica austro-húngara con la que compuso valsos, operetas románticas y sostenidas arias. La variedad de su banda musical es la primera riqueza del film, pero corre el riesgo, como el compositor mismo, de que al gustar a unos públicos se disguste con otros. Es difícil encontrar a un espectador que aguante con el mismo ánimo un aria de **El príncipe estudiante** y un fragmento de "ragtime", pero el film y Romberg reiteran una y otra vez esa mezcla, sin que haya en realidad evolución de estilos.

La mezcla de la banda musical compromete a las habilidades del director Stanley Donen para manejar cosas tan distintas. Como coreógrafo y como co-director de films bailados, Donen tiene una demostrada competencia (**Un día en Nueva York, Yo seré estrella, Siete novias para siete hermanos**) y lo mejor que hace aquí es lo que tiene movimiento, por pequeño que sea. Un dúo bailado de José Ferrer y

Helen Traubel (sobre *Leg of Mutton*) ya despierta al principio el buen gusto coreográfico de Donen, que después explota en un cuadro de Ann Miller (sobre *Artists and Models*) donde se alude y parodia a los furiosos *twenties* y sobre todo en un baile de Cyd Charisse (sobre *The Desert Song*) que revela un elaborado movimiento de artista y cámara. En general, todo lo moderno parece aquí cinematográfico, situación preferible a la de ser auténtico pero demasiado teatral. Entre una docena de números musicales, a cargo de mucho artista de la Metro, hay varios grados intermedios entre lo moderno y lo antiguo, entre lo rítmico y lo declamado, pero un film que tiene grandes momentos se tolera también los peores recursos del cine musical, y planta la cámara frente a Jane Powell, Vic Damone, Howard Keel, Tony Martin, Helen Traubel y otros cantantes, que en sucesivas arias ejemplifican la capacidad lírica de Romberg y la incapacidad del cine musical para manejar canciones. Hace más de veinte años que la Metro, Jeanette MacDonald y Nelson Eddy demostraron las desventajas de ese quietismo, pero el sistema sigue en vigencia, por falta de audacia para mostrar otra imagen que la del cantante mismo.

Las biografías no aseguran que Sigmund Romberg fuera un gran actor además de un fecundo compositor, pero José Ferrer, que lo interpreta, no podía contentarse con la pasiva figuración que le reserva el libreto, donde en verdad sufre y hace muy poco. Algunos agregados de baile, imitación y gesticulación fueron sumados al libreto para que Ferrer los luzca, con esa capacidad de hacer muchas cosas que le consagró hace pocos años en Broadway, y entre los agregados figura uno muy especial. Ocurre a los 58 minutos del comienzo, y muestra a Ferrer explicando a sus amigos el argumento de su próxima opereta, con ejemplos de todos los personajes masculinos y femeninos, una tremenda rapidez para cambios de gesto y tono, cierta dosis de acrobacia y un toque final de canto declamatorio a la manera de Al Jolson, con tizne negro además. No es frecuente que el público aplauda en el cine, pero lo hizo en la noche de estreno con ese impresionante desempeño de Ferrer, que debe ser el primer insatisfecho de todo film lento.

18 de junio 1955.

Títulos citados

Luna nueva (*New Moon*, EUA-1940) dir. Robert Z. Leonard; **Primavera** (*Maytime*, EUA-1937) dir. R.Z. Leonard; **Príncipe estudiante, El** (*The Student Prince*, EUA-1954) dir. Richard Thorpe; **Siete novias para siete hermanos** (*Seven Brides for Seven Brothers*, EUA-1954) dir. Stanley Donen; **Un día en Nueva York** (*On the Town*, EUA-1949) dir. Gene Kelly y S. Donen; **Yo seré estrella** (*Give a Girl a Break*, EUA-1953) dir. S. Donen.



Tiempos nuestros

(*Tempi nostri*, Italia-1953) dir. Alessandro Blasetti.

COMO TODOS LOS FILMS en episodios, éste se caracteriza por la irregularidad de sus virtudes, y junto a dos episodios logrados, por lo menos dentro de sus modestos propósitos, exhibe otros que no parecen tener siquiera propósito alguno. Hay un apunte de la miseria de post-guerra en el matrimonio que no se decide a abandonar a su hijo a

la caridad pública (Marcello Mastroianni, Lea Padovani) pero el cuento termina donde empezó; no hay mayor relieve psicológico en el insignificante romance de un maestro y una prostituta (Yves Montand, Danièle Delorme) ni menos aún en el penoso diálogo



sobre religión y muerte que sostienen un sacerdote y una campesina (Michel Simon, Sylvie). Los tres cuentos carecen, por lo menos en el film, de una sustancia recordable y también de un principio, un desarrollo, un final, con lo que sólo parecen un pretexto para dar ocupación a estrellas tan necesarias a los films franco-italianos y a los films en episodios. Los únicos dos trozos logrados tienen por protagonista común a Vittorio De Sica, en papeles muy distintos, y obligan a recordar la vieja teoría de que este actor ayuda a dirigir lo que interpreta: con demasiada frecuencia sus fragmentos son la mejor parte de un mal conjunto. Uno de esos episodios desarrolla con más extensión una escena de **Cuatro pasos en las nubes**, encontrando pretexto de comedia en la locuacidad de

un director de ómnibus que hace vivir a todo el pasaje sus problemas personales; el tono es francamente cómico, y el mujeriego de Vittorio es una pequeña creación de tipo alegre que quiere vivir el presente y que se burla de su preocupado jefe (Eduardo De Filippo), con gran aprobación pública. El otro episodio de Vittorio es el mejor del film, y postula un tardío romance entre el caballero maduro y la mujer a la que amó treinta años antes (Elisa Cegani), a raíz de un encuentro casual en los estudios cinematográficos de Cinecittà. El tono es aquí el de un humorismo sentimental, y está delicadamente apoyado por el manejo de los personajes: el contraste de su ternura frente al loquero de la filmación en la que colaboran como extras, las flores junto a las que hablan, el carruaje en el que pasean, el crecimiento pausado y seguro del amor en el diálogo que intercambian. La capacidad múltiple de Vittorio De Sica es uno de los grandes rasgos del cine moderno: ese romántico es también un actor satírico, un galán serio, el director de **Ladrones de bicicletas** y de **Umberto D.**, un personaje principal del neorrealismo y un actor que colabora en muchas comedias destinadas a hacer olvidar el neorrealismo.

Como creador Alessandro Blasetti no parece saber muy bien lo que quiere, y se limita a demostrar también su competencia técnica en tan variados géneros que ya no es posible saber dónde está su estilo. Sin duda prefiere los films de época, pero no hay un toque Blasetti a lo largo de su obra, y obliga a pensar que el director es solamente un artesano hábil, tan bueno como pueda serlo el libreto que utilice. De esa variedad está hecha su carrera, con elogios a **Cuatro pasos...** y a **Primera comunión**, que en verdad debería recibir el libretista Zavattini, y de la misma variedad están hechos estos **Tempi nostri**, que no representan a los tiempos de hoy tanto como al cine episódico de hoy. Debe reconocerse a Blasetti la velocidad de cámara y montaje con que narra buena parte del film (y en especial el episodio del ómnibus), pero ese hábil manejo de acción exterior rara vez pasa de lo descriptivo y el director se apoya en diálogos frondosos con una insistencia que debió evitar.

La información europea establece que eran siete los episodios de origen, faltando aquí dos cuentos (de Ercole Patti y Achille Campanile) y una fiesta popular; en

el reparto se anunciaba también la presencia de Dany Robin y François Périer, que están ausentes del film estrenado. Estas omisiones, que muy bien pueden haberse producido en Italia misma, no afectan en realidad al conjunto, que ya carecía de unidad al nacer, y podía tolerar otro cuento más o menos. No es probable que la prolongación hubiera agregado tampoco gran cosa al nivel del elenco, que tiene puntos altos en Elisa Cegani, Lea Padovani y Vittorio De Sica; éste parece insuperable a primera vista, pero ya se sabe cómo acostumbra el hombre a superarse.

23 de junio 1955.

Títulos citados

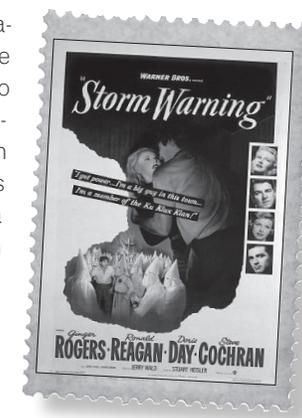
Cuatro pasos en las nubes (*4 passi fra le nuvole*, Italia-1942) dir. A. Blasetti; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Primera comunión** (*Prima comunione*, Italia-1950) dir. A. Blasetti; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. V. De Sica.



¿Acusaría usted?

(*Storm Warning*, EUA-1950) dir. Stuart Heisler.

ESTE EXCELENTE FILM de acción ataca a la organización terrorista del Ku Klux Klan y la acusa justamente de terrorismo, sin otro cargo adicional; todo el planteo es el de que la organización no sería delictuosa ni indecible si no se le hubiera ido la mano en asesinar a un periodista que sabía demasiado. Las otras actividades del KKK no aparecen mencionadas, y no entran en la discusión del libreto las presiones y las violencias con las que la difundida entidad ha combatido a negros, judíos, comunistas, sindicatos y liberales sueltos, implantando un régimen de justicia por mano propia que ha servido, desde luego, para satisfacer venganzas personales y sórdidos conflictos de intereses. Pero la intención del film es combativa, en un grado en que no suele serlo el cine americano, y si no detalla en toda su amplitud la acusación es en parte porque la entidad es conocida en Estados Unidos y en el mundo entero, y en parte porque no quiso reducir su alegato a los términos de una defensa racial, que sólo sería parte del asunto. Esta prudencia parece nacida de la necesidad de exhibir el film en el Sur de EE.UU., sin las restricciones que hubiera implicado por ejemplo un asunto pro-negro: hay gente de buena fe que en algún momento ha creído en la obra del Ku Klux Klan, y ante esa gente el film sabe señalar el germen de fascismo que la entidad desarrolla. Toda la obra aparece ideada por pensadores liberales, que parten de bases auténticas para hacer un drama social, un poco en el estilo de denuncia dramática que obtuvieron los mejores films de Warner Brothers alrededor de 1935 (**Gloria y hambre**, **Soy un fugitivo**, **La mujer marcada**, etc.), y que naciera del gran género que fueran entonces las películas de gangsters. En



esa escuela que se aproximara al realismo social, y cuyo último representante es ahora Elia Kazan (con **Pánico en las calles** y **Nido de ratas**), se educaron por otra parte el productor Jerry Wald y los libretistas Richard Brooks y Daniel Fuchs, que hicieron también obras menores y rutinarias en otros géneros pero que aquí aparecen dedicados a un film en el que notoriamente creen. Los elementos más reaccionarios del Sur americano no tendrán nada que agradecerles.

La gran habilidad del asunto es justamente la de su libreto, que introduce a su protagonista, una modelo del Norte (Ginger Rogers), en un pueblo sureño, y al mismo tiempo introduce allí a su espectador. Ella es así el único testigo del crimen que ve cometer a los encapuchados, y aunque aparece enfrentada a un problema muy particular (no denunciar a su cuñado Steve Cochran para no arruinar la vida de su hermana Doris Day), casi todo el film extiende esa línea argumental a los términos de una amplia descripción de ambiente, con la cadena de amenazas, presiones y represalias para evitar denuncias, y la necesidad muy subrayada de que sea la ley y no la conveniencia la que aclare los hechos iniciales. Con buen criterio, el film se desarrolla en bares muy poblados y en la misma plaza central, marca el temor y la reticencia de todo el pueblo frente al juicio que emprende el animoso fiscal (Ronald Reagan), y llega finalmente a un asamblea del Ku Klux Klan donde se jura obediencia ciega al jefe: el enfoque es colectivo y la intención es social. Una gran riqueza de detalle, con rápidas observaciones de cámara, y una continua acumulación de hechos, en el estilo compacto y objetivo del buen periodismo, hacen del film un espectáculo tenso, violento, provocativo: no sólo en asunto sino también en forma se obtiene aquí una digna continuación de un gran período del cine americano. Hasta en los defectos puede verse esa derivación, y si todo el planteo es del orden sociológico, los desarrollos finales son del orden individual, fingiendo que arreglar un problema menor es tener resuelto al problema mayor. Esta es la fórmula transaccional y clásica con la que el cine americano pudo plantear sus grandes temas sin perder la atracción popular de su espectáculo: quien vea aquí cómo se castiga al criminal, y cómo cae la cruz de fuego del Ku Klux Klan, no deberá creer que el film deja al Sur como un mundo arreglado.

Es un hecho curioso que el esquema del argumento utilice una situación similar a la de **Un tranvía llamado Deseo**, con su conflicto entre cuñados, y lo combine con un panorama social del que **La legión negra** (1937) fue uno de los muy escasos antecedentes. Ambos films son de Warner Brothers, lo que evita conflictos sobre derechos cinematográficos, pero Elia Kazan y Tennessee Williams deben haber sonreído de la mezcla: aparte del comienzo mismo del asunto, el tema de **Un tranvía** se reitera en un intento de violación, y en toda la actuación de Steve Cochran, que nunca había hecho gran cosa en el cine pero que aquí imita a Marlon Brando con alguna atención. Él y Ginger Rogers están muy bien, por otra parte, pero corresponde a productor, director y libretistas el primer mérito del resultado.

23 de junio 1955.

Títulos citados

Gloria y hambre (*Heroes for Sale*, EUA-1933) dir. William Wellman; **Legión negra, La** (*Black Legion*, EUA-1937) dir. Archie Mayo; **Mujer marcada, La** (*Marked Woman*, EUA-1937) dir. Lloyd Bacon; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. Elia Kazan; **Pánico en las calles** (*Panic in the Streets*, EUA-1950) dir.

E. Kazan; **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, EUA-1932) dir. Melvyn LeRoy; **Un tranvía llamado Deseo** (*A Streetcar Named Desire*, EUA-1951) dir. E. Kazan.



No hay piedad para las mujeres

(*Pas de pitié pour les femmes*, Francia-1950) dir. Christian Stengel.

LA ESPECIAL AVENTURA de Michel Auclair es aquí la de ser un vagabundo y parecerse a un millonario desaparecido. Lo sustituye, no consigue engañar a la mujer ni a la amante ni al chófer del ausente, se envuelve en una intriga colosal y termina por tomar sus propias cartas, después de sospechar con fundamento que ha habido algún crimen y que se le quieren cargar culpas que no son suyas. Todo el asunto daba para un buen film, mediado entre lo policial y lo psicológico, pero libretistas y director no tienen la menor idea de lo que deben hacer a ese efecto, y alargan la exposición del argumento, contado en interminables diálogos, muchas veces para decir o insinuar lo que tres gestos hubieran expresado. No es asombroso que realizadores sin mayores antecedentes demuestren carecer de alguna ajustada noción sobre el relato cinematográfico, pero es asombroso en cambio que no hayan sabido cortar le luego las ingenuidades y las simplezas con que se narra el asunto, muy por abajo de lo que un espectador medio sabe entender ya en el cine policial. No hay mayor virtud fotográfica que rescate las debilidades del libreto, aunque al final el director se empeña en grandes fugas y correrías que den acción al ajuste de cuentas entre criminales e incriminados. La actuación de Michel Auclair es tan desmayada de interés como el libreto mismo.



23 de junio 1955.



Phffff!

(EUA-1954) dir. Mark Robson.

NO HAY TÍTULO castellano para esta comedia, y la empresa exhibidora ha dejado esa elección a cargo del mismo público, en un original concurso que debe ser confundido sin error con la propaganda. La comedia no es sin embargo ninguna extravagancia, y la curiosa situación del título castellano deriva de la falta de inventiva del título original, que llama **Phffff!** a lo que bien pudo recibir nombres más civilizados. El asunto mismo es rutinario, casi vulgar, y procura describir cómo la pareja central,

divorciada en la primera escena, vuelve a reunirse en la última, creyendo que la vida a solas es insoportable (hay otras teorías en la materia). Lejos de ser una rareza, ese asunto ha sido narrado por tantas comedias que sería una petulancia pedir originalidad para el film; por otra parte, la empresa Columbia sólo se limita a imitar aquí lo que antes hizo en **De la misma carne** (*The Marrying Kind*, 1952), con elenco similar a ese antecedente, y al otro más reciente de **La rubia fenómeno** (*It Should Happen to You*, 1954). La continuada presencia de Judy Holliday y Jack Lemmon, que son buenos comediantes, no alcanza sin embargo para la emulación, y aunque hay algún ingenio en diálogo y situaciones, eran mejores las comedias anteriores, realizadas por el equipo que integran George Cukor, Ruth Gordon y Garson Kanin, director y libretistas. Con otros autores menos imaginativos, los sucesos de **Phffft!**, tan empeñados en vindicar

la institución del matrimonio, ocurren sin espontaneidad, como pasos de comedia pegados entre sí, con ayuda incidental de tropezones. Toda la publicidad sobre el título podrá ser eficaz para llevar gente, pero era mejor no incurrir en el despropósito y exhibir la floja comedia bajo el título **Los alegres divorciados**, que no es sensacional ni inolvidable pero que es una denominación correcta.

25 de junio 1955.



Días de amor

(*Giorni d'amore*, Italia-1954) dir. Giuseppe De Santis.

HAY DEMASIADAS RAREZAS en este film de Giuseppe De Santis, y no es posible tomarlo al pie de la letra como una historietta sentimental y cómica de una pareja campesina que quiere casarse y no puede hacerlo. Como de costumbre en el director, la base del asunto es real, y las dificultades que impiden ese casamiento no son abstracciones sino importantes motivos económicos, que llevan a planear la boda, desecharla por impracticable, sustituirla por una consentida fuga, y finalmente consumir el casamiento sin los muy caros festejos del principio. Sobre esa historietta se sobrepone sin embargo un manto de artificio, de fábula juguetona, que se hace muy notorio en un par de escenas: en la primera noche de amor en el establo, donde los animales arruinan con sus ruidos la calma que necesita la pareja, y en la farsa posterior de insultos fingidos con que la familia de ambos novios quiere simular ante la fuga un descontento que no siente. En esas escenas, y en otros detalles, parece evidente que De Santis no se conforma con una historietta de amor trabado por la pobreza: busca fuertes contrastes para las líneas de su tema, y acude a recursos de gran énfasis, a los que insiste en cargar de simbolismo. Este es un

curioso derivado de un cine italiano y de un director que antes se vinculaban con la honestidad del neorrealismo y que ahora dicen menos pero gritan más. Con cierta unidad de propósito y de forma, el plan de alto énfasis no sería muy dañino, pero De Santis no sabe muy bien lo que se propone, y todo lo mezcla sin mayor contralor. El tema requería una exposición naturalista y sobria, con insinuación de cosa sentida para su amor y para su dificultad, y en algún momento (una escena final de amor en la playa, por ejemplo), el director accede a ese tono. Pero lo normal es que los dos campesinos, y sus amplias familias, se presenten ante la cámara con un problema real y con una expresión artificial. Su conducta y su diálogo son un deliberado griterío, con un afán de sacudir al espectador a fuerza de empujones; cuando estos pobres e ignorantes campesinos llegan a la farsa, con dos ventanas vecinas que simulan telones teatrales, se comprende que los personajes no están vivos, como el neorrealismo lo hubiera querido, sino que son muñecos movidos por su director. Al artificio deliberado cabe agregar además el otro artificio inevitable de la interpretación, en parte porque De Santis no es un director de actores, y en parte porque es difícil conseguir espontaneidad de Marina Vlady, una muñeca con relieves que no son los del talento.

No es una casualidad que Giuseppe De Santis tropiece con la frustración y la polémica. Como intención y como vocación el realizador querría filmar temas de cierto alcance social (el hombre es comunista), y como artista muestra tendencia a un elaborado formalismo de cámara y montaje, que se ha atribuido a la influencia de los clásicos rusos y que deriva también de la preparación teórica que recibiera. La realidad en que se mueve es sin embargo la de un cine italiano moderno, que hacia 1948 le permitió temas de actualidad (**Caza trágica**), pero que después lo llevó a explotar la sensualidad de las vampiresas y el melodrama de atracción comercial. En **Arroz amargo**, **Pascua de sangre**, **Roma a las 11** y **Un marido para Ana Zacheo** pueden verse las consecuencias de esa desorientación: temas reales con diálogos mentidos, fotografía enfática para escenas que requerían cierta sobria simplicidad, recitado continuo de problemas por personajes que no parecen sentirlos, efectismo de un realizador que se quiere lucir porque no tiene la modestia de subordinarse a su tema. Todo es artificial en **Días de amor** y todo obliga a la desconfianza, empezando por los decorados que simulan ser exteriores pueblerinos, y siguiendo por la polémica en la que la empresa productora quiere mostrar más las piernas de Marina Vlady, mientras De Santis quiere mostrarlas menos. Quien haya visto el tratamiento que el director dio a otras piernas (Silvana Mangano en **Arroz amargo**, Pampanini en **Ana Zacheo**) sabrá que el director está encantado con esos recursos, para los que se basta solo, y se explicará por qué Marina Vlady se viste y desviste continuamente en el film, sin razón aparente.



25 de junio 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Giuseppe De Santis)

Arroz amargo (*Riso amaro*, Italia-1949); **Caza trágica** (*Caccia tragica*, Italia-1946); **Pascua de sangre** (*Non c'è pace tra gli ulivi*, Italia-1950); **Roma a las 11** (*Roma ore 11*, Italia-1952); **Un marido para Ana Zacheo** (*Un marito per Anna Zaccheo*, Italia-1953).



La torre de Nesle

(*La Tour de Nesle*, Francia-1954) dir. Abel Gance.



PUEDE CALCULARSE en cero con cero cuatro el erotismo de este film anunciado como altamente erótico, y mucho espectador habrá descubierto ya que las mujeres desnudas quedan fuera de cuadro en algunas escenas, están lejos en otras y están ausentes en casi todas. La intención es sin embargo muy erótica, y el centro del asunto relata el singular afán de Margarita de Borgoña y sus dos hermanas en llevar galanes a la Torre en cuestión, para hacerlos matar al amanecer por una pandilla de asesinos, sin darles tiempo a informar cómo pasaron la noche. Pero el centro del asunto sólo ocupa cinco minutos en el total del film, mientras que el escándalo de los crímenes, y los caminos seguidos para averiguarlos, reciben más larga atención.

El argumento principal no está sin embargo allí, sino en la acumulación de intrigas con las que el escándalo deriva en un problema de gobierno para Francia. Cualquier cosa ocurre con tal pretexto y sin él: simulación de identidades, hijos abandonados hace veinte años, curiosos incestos resultantes, odios que se transforman en amores, y más muertos de los que conoció toda la Edad Media. El folletín es la única regla del juego, y el argumento se estira sin compasión ni fe por los corredores de los castillos, inventando una intriga tras otra.

El olvidable asunto no tendría mayor importancia si no comprometiera los famosos nombres de Pierre Brasseur (que está muy bien), de Silvana Pampanini (que está muy mal) y del realizador Abel Gance, que está viejísimo y no lo sabe. La fama de Gance es la de un creador que comenzó a producir cine hace cuarenta años, y la de un innovador que inventó una triple pantalla, más pintoresca que útil, para un fragmento de su **Napoleón**, donde notifica con tres imágenes la simultaneidad de tres hechos históricos. Este antecedente, y las diversas teorías elaboradas a su respecto, han recordado a Gance como al lejano precursor del CinemaScope, mérito que muchos creerán discutible. Pero como creador Gance ha sido casi siempre un grandilocuente sin grandeza, tanto en **Napoleón** como en **Un gran amor de Beethoven**, **Lucrecia Borgia** y **Yo acuso**, films de inspiración primitiva y estentórea⁵. Hace doce años que Gance

⁵ Gance denominó Polyvision a su sistema de pantalla ancha y en realidad no anticipó el CinemaScope sino el Cinerama, por el empleo en rodaje de tres cámaras paralelas y sincrónicas. En términos expresivos, el realizador utilizó este sistema en **Napoleón** de un modo bastante más complejo de lo que aquí describe H.A.T., pero en 1955 ningún crítico rioplatense podía saberlo porque en ese entonces el film sólo existía de manera fragmentaria. Corresponde aclarar que la fama de Gance como innovador se debía a su período mudo y no a los títulos sonoros, ciertamente inferiores, que H.A.T. cita aquí.

no producía en el cine, y hace muy poco que declaró que esta **Torre de Nesle**, con argumento de Alejandro Dumas, sería "un asunto de ayer con las ideas de mañana". La frase parece una humorada si se la compara con el film, pero Gance es un hombre serio, que nunca oyó hablar del sentido del humor, y la frase debe ser entendida como una fatuidad con la que el anciano engaña o se engaña. No sólo el asunto es de ayer sino que diálogos, cámara y montaje responden al cine de la Edad Media, y estaría muy arreglado el cine de mañana si llegara a sujetarse al estilo de este primitivo film. Todo ocurre como si Gance se hubiera pasado muchos años lejos del cine de su barrio.

25 de junio 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Abel Gance)

Lucrecia Borgia (*Lucrece Borgia*, Francia-1935); **Napoleón** (*Napoléon*, Francia-1927); **Un gran amor de Beethoven** (*Un grand amour de Beethoven*, Francia-1936); **Yo acuso** (*J'accuse*, Francia-1937).



Mercado de abasto

(Argentina-1954) dir. Lucas Demare.

ANTES DE SU ESTRENO LOCAL, **Mercado de abasto** fue transmitido en episodios radiales, sin mayor esfuerzo de adaptación. Ese rebajado destino no es un azar: es la justa retribución a los esfuerzos del director Lucas Demare y de los libretistas Olivari y Pondal Ríos por revolcarse en el más barato melodrama, que debe serles un buen negocio, con olvido de la época juvenil en que forjaban lo más ambicioso, lo mejor (o lo menos malo) del cine argentino. El film no se conforma sin embargo con la combinación de melodrama y sainete, en la tradición porteña que tantos pesos ha dado, sino que recoge también la influencia de un cine italiano que ha ido a buscar en la calle el pretexto de un apunte popular. En algún detalle descriptivo del mercado puede verse esa intención, pero su base es siempre apócrifa, el mercado huele a estudio cinematográfico, la interjección del diálogo aparece pensada y escrita, el humorismo no tiene el aire casual de la autenticidad. El máximo despliegue del director Lucas Demare es aquí, como casi siempre, el de mover la cámara de un lado a otro, con o sin necesidad, para convencer a los distraídos de que el cine es acción. En lo principal, el hombre está entregado sin embargo a los elementos del teatro y del radioteatro, y repite todos los trucos cómicos y sentimentales que han forjado la carrera de Pepe Arias y de Tita Merello, para cuyo lucimiento se ha hecho el film; el resultado no llega tan cerca del neorealismo italiano como de los sainetes italianos (**Campo de' fiori**, **Última carrozzella**) en que lucieron Aldo Fabrizi y Anna Magnani. Para Demare, que hace doce años quería hacer gran cine con **La guerra gaucha**, estas imitaciones no son el principio sino la decadencia de su carrera, ilustrada hace menos años por el dramón de **Los isleros** y **Guacho**.



El apreciable valor comercial del film y su deliberada flojera artística hacían muy absurda la presentación en el reciente Festival de Punta del Este, donde no obtuvo premio ni mención alguna. A algunos delegados argentinos se les escuchó la explicación de que no había otra cosa para presentar.

28 de junio 1955.

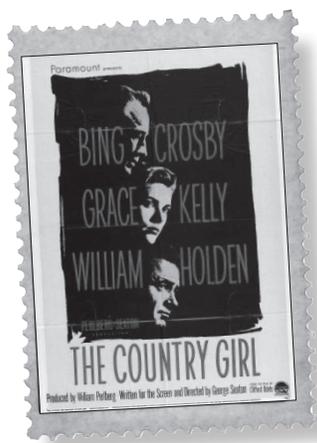
Títulos citados

Campo de' fiori (Italia-1943) dir. Mario Bonnard; **Guacho** (Argentina, 1954) dir. Lucas Demare; **Guerra gaucha, La** (Argentina-1942) dir. L. Demare; **Isleros, Los** (Argentina-1951) dir. L. Demare; **Última carrozzella, La** (*L'ultima carrozzella*, Italia-1943) dir. Mario Mattoli.



La que volvió por su amor

(*The Country Girl*, EUA-1954) dir. George Seaton.



COMO POCAS OBRAS del cine, ésta se dedica a estudiar un fracaso personal, y lo hace con una densidad de análisis psicológico que Hollywood no suele transmitir. El fracaso es el de un actor teatral, y aparece estudiado en su obra de origen por el dramaturgo Clifford Odets, un veterano que sin duda ha trasladado a su pieza varios apuntes del natural, y que utiliza aquí, como en obras anteriores, el contraste entre vocación y ambiente, tema que le es querido. Las razones del fracaso del protagonista (Bing Crosby) se establecen aquí como un complejo de culpa por la muerte de su hijo, pero hay cierta debilidad congénita sobre la que no podría buscar culpables, porque el actor es la clase de

hombre indeciso que no sabría a quién votar en una elección ni qué traje elegir en la sastrería. Los síntomas de la debilidad son así un continuo disimulo del miedo por entrar a escena, afrontar una responsabilidad, malquistarse con un director, y es característico que busque arrojar sobre su mujer (Grace Kelly) las culpas de sus fracasos, alegando estar dominado por ella. La gran habilidad de la pieza de Odets es la revelación lenta y pausada de que la vida de ese matrimonio no se ajusta a los relatos iniciales del marido: toda la actitud de la esposa es una devoción de madre o de enfermera, que no tiene en verdad ningún afán de dominio, y que procura obtener la recuperación moral del marido, su abandono del alcohol, su obtención de una personalidad artística que la lenta decadencia ha hecho cada día más remota y casi irrecuperable. Todo el texto de la obra de Odets, desde su versión teatral, sabe evitar para este tema la verborragia con que suelen expresarse las descripciones psicológicas. Con meditada intención, toda la crisis aparece expresada en tiempo presente, a propósito del nuevo papel que se ofrece al actor, y que suscita cobardías diarias, reincidencias en el

alcohol, acumuladas mentiras; por otra parte, toda la crisis se expresa en una discusión, casi siempre violenta, que los dos personajes sostienen entre sí y con el director de escena (William Holden) que comienza por formar sus propias teorías sobre ese matrimonio (él también ha sufrido antes a una mujer dominadora) y que las va aclarando y corrigiendo en los ensayos y las entrevistas que mantiene con aquéllos. El texto teatral adquiere así un valor de conflicto directo que ocurre en la escena misma y que se desarrolla sin pausa; esa calidad de diálogo que suele ser punzante y crítico es la que asoma también en el film, adaptado con una singular fidelidad al texto de Odets, y reforzado alguna vez por el primer plano, el silencio, la iluminación. No es posible ver un gran film en esta fiel adaptación teatral, pero el tema y el desarrollo dramático lo convierten en una obra de calidad, en un enfoque serio de problemas morales y psicológicos que el cine suele dejar de lado.

En un sector importante de su tema el film ha modificado a la pieza de origen, y allí tropieza con su mayor debilidad de exposición. Para dar cabida a Bing Crosby como protagonista, y conectar algunas canciones en una obra que no las tenía, el film convierte a un actor teatral en un actor de revista musical, y pierde de vista así al enfoque ambiguo y talentoso de un hombre que miente en escena y en la vida real, acomodando una ficción personal en una carrera destinada a las ficciones. Esa dualidad era posible en el teatro (intérprete: Paul Kelly) pero en el cine no tiene mayor convicción, en parte porque no traslada a un hombre complejo que inventa en los ensayos la letra de sus parlamentos, y en parte porque, como el mismo diálogo lo insinúa, Bing Crosby carece de autoridad en un papel que la exige. La competencia del intérprete no llegaba a las complejidades del personaje original, que tiene un registro más sutil y más vasto, pero quien haya visto a Crosby en anteriores tareas cinematográficas (alguna misteriosamente elogiada como la de **El buen pastor**⁶) se sorprenderá de la máscara intensa con que aparece en varias de las crisis que le asaltan en el film. Las mejores actuaciones corresponden sin embargo a sus compañeros de elenco. No sólo William Holden está al nivel habitual con que conquistó los mejores lauros en los últimos años ("un profesional de primera categoría", fue denominado), sino que Grace Kelly rompe todo precedente de chica bonita y graciosa para revelar la amargura y la fiereza de una mujer sometida a conflictos de los que es más víctima que culpable. Hay grandes momentos de bravura en su actuación, y a ratos obliga a pensar que actriz y director han buscado más pretextos de lucimiento, más monólogos iracundos dichos de frente a la cámara, con los ojos entrecerrados y una visible emoción. No es extraño que la Academia la haya premiado, porque ese prestigioso organismo suele homologar al talento cuando se lo gritan, pero hay verdadera calidad en la actriz, y su actuación es un importante motivo adicional para ver el film.

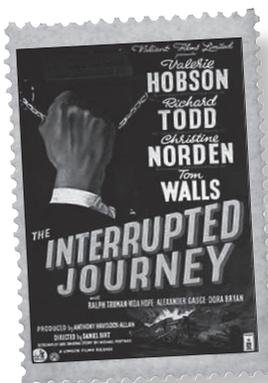
29 de junio 1955.



⁶ H.A.T. demolió este film en el momento de su estreno. Ver Tomo 1, pág. 256.

Viaje interrumpido

(*The Interrupted Journey*, Gran Bretaña-1949) dir. Daniel Birt.



LA ESPECIAL AVENTURA de Richard Todd es la de verse envuelto en un adulterio, un accidente ferroviario y un crimen, todo ello desde un punto de partida bastante verosímil, y especialmente tolerable para un cuentista imaginativo como el protagonista. El hombre no es enteramente ajeno a aquellas desgracias, en las que estuvo bastante cerca, y su esencial inocencia le resulta así de difícil explicación ante su esposa (Valerie Hobson) y ante el inspector (Tom Walls), que le asedian con un interrogatorio de segundo grado, hasta que la pausada revelación de antecedentes se acumula en su contra, creando un clima de pesadilla. Esta alucinación es el tono que el film procura, y hay cierta deliberación en su creciente intensidad, con una intriga que deja caer al principio pequeños motivos de sospecha y que termina por una lucha febril y fantasmal. El libreto está planeado con esa doble atención al rigor policíaco y a la crisis psicológica, pero no descansa en fáciles diálogos para esa narración, y acumula hechos con un afán que en algún momento parece melodramático. Al final todos los hechos adquieren empero un sentido: no hay ninguna distracción en el asunto, pensado como una buena novela policial, y quien ha visto el film tres veces asegura que el libretista sabe lo que hace.

Es más notoria en cambio la calidad cinematográfica con que el asunto aparece narrado. En lo que constituye un gran trabajo de cámara y escenografía, el director Daniel Birt y el fotógrafo Erwin Hillier han creado un clima tétrico de sospecha y temor para su intriga, envolviendo al espectador en los problemas de su protagonista. Los énfasis están marcados por hábiles contraluces (una escena en la morgue, por ejemplo) y especialmente por primeros planos rapidísimos: una pistola que se entrevé al fondo del estanco, un sobre arrugado en la papelera, un gesto de alarma o de comprensión en alguno de los tres principales personajes. Hay momentos en que la cámara toma el lugar de Richard Todd, y a través de ella es el propio público el que parece buscar algo con afán, y el que sostiene la pelea final con el villano; en el conjunto, fotografía y montaje buscan su expresividad con una audacia que cabría llamar vanguardista.

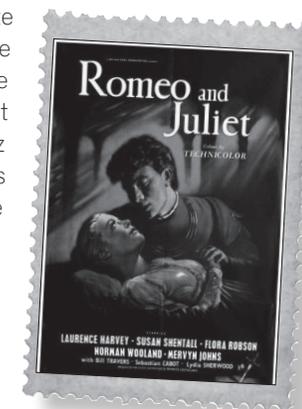
Hace muy pocos meses que falleció el director inglés Daniel Birt, frustrando la expectativa de obras más ambiciosas. Había llegado a este elaborado film (en 1949) tras veinte años de tareas menores como artesano, especialmente en montaje, habiendo alcanzado la dirección en unos pocos films, moderadamente elogiados por la crítica inglesa, ninguno de los cuales ha llegado al Uruguay. Este único ejemplo de **Viaje interrumpido** permite suponer la inquietud de expresión artística que le animaba, y que en temas de otra sustancia podría haber obtenido obras de una mayor entidad; en el género policial Birt ya dominaba demostradamente todas las reglas del juego.

5 de julio 1955.



Romeo y Julieta

(*Romeo and Juliet*, Gran Bretaña / Italia-1954) dir. Renato Castellani.



EL ESPLENDOR FÍSICO del film no obedece solamente a la intervención de los capitales ingleses y al nombre superproductivo de J. Arthur Rank, que hizo posible la colaboración del Technicolor, del fotógrafo Robert Krasker y de un elenco inglés para esta empresa de raíz italiana. Con ser notorio y aun sensacional, el lujo es sólo accesorio a la intención plástica del film, en el que Renato Castellani ha sublimado su afán de elaborar y adornar cada imagen. En un plan que no atiende tanto a Shakespeare como al esplendor de época, los escenarios son los castillos, las iglesias y las plazas de ciudades italianas, el vestuario luce autenticidad, y se ha señalado que la agrupación ocasional de personajes, el detalle de peinado y de vestido, la elección de muebles y decorados, buscan aludir y aun reproducir a cuadros del Renacimiento. En el conjunto, el film es una obra de artistas y de eruditos, una empresa de un gusto fino y exigente, un paseo de dos horas por un Renacimiento italiano que nunca el cine había recogido con tan minucioso fervor.

Es mucho más discutible su nivel como obra dramática, como clásico de Shakespeare y como realización cinematográfica. La intención de Castellani no ha sido ciertamente dar al cine otra versión de la tragedia famosa, sino la de devolver su asunto al germen italiano de donde la anécdota partió, antes que el poeta inglés la utilizara, con lo que el plan es también en cierto sentido un renacimiento, que busca prescindir en buena medida de Shakespeare y de la tradición teatral. Ahora Romeo y Julieta son dos adolescentes reales, cuyo amor se expresa con una nítida pasión y cuya felicidad se ve impedida por ambiente y familias. En la carrera de Castellani este plan tiene claros antecedentes, y el propio realizador los ha recordado en sus declaraciones, porque el film no se enlaza solamente con el Castellani de la decoración y el formalismo (**El duelo, Zazà**) sino con el otro Castellani posterior, afecto al costumbrismo, a la recreación de ambientes reales, al contraste de sus parejas sentimentales con una sociedad que diversamente se les opone (**Es primavera, Dos céntimos de esperanza**). Pero el diálogo del film sigue siendo el verso de la tragedia consagrada, y así se produce una extraña mezcla de Shakespeare y neorrealismo, donde el lirismo de la palabra alterna con la violenta pelea de Montescos y Capuletos en el mercado, entre verduras desparramadas y muestras de una crueldad física que ninguna versión teatral conoció. Esta combinación es una de las más originales de todo el cine moderno, y para poder exponerla sin violencia Castellani ha recurrido a una incansable invención de situaciones, dando conducta física y gesto mudo a los pequeños intervalos del verso, y dando escaleras y balcones reales, sin artificio de estudio, a sus escenas de amor. Mucho texto de Shakespeare ha desaparecido en la empresa, generalmente por la intención de eliminar sus extremos más literarios, y muchos críticos de todo el mundo, especialmente los ingleses, han objetado ese tratamiento, que reduce el personaje de Mercurio a una

figuración ocasional y que entrega una poesía clásica a los labios de intérpretes tildados de novicios. Tan violenta censura no debe asustar a Castellani, en parte porque la poesía inglesa no es su primer fervor y en parte porque toda filmación de Shakespeare ha provocado esos juicios. Es una materia donde cada realizador está obligado a optar, escena a escena, entre el respeto a Shakespeare o el respeto al cine, se han levantado objeciones de la tradición teatral, de la crítica erudita, de la sensibilidad anglosajona y de la exigencia cinematográfica, ninguna solución ha conformado a todo el mundo, y así lo supieron antes Max Reinhardt, George Cukor, Laurence Olivier, Orson Welles y otros realizadores, empeñados en trasladar un verso que no necesita de la imagen física, que se nutre primordialmente de una magia verbal, y que suele oponerse así a la poesía del cine.

La solución de Castellani, tan impresionante de plástica y de presentación, no aclara el problema sino que en cierto sentido lo agudiza, al pretender dos objetivos opuestos entre sí. Es cierto, como anotara un crítico, que la tragedia aparece ahora sólidamente ubicada en una época, y animada por el espíritu pre-romántico del Renacimiento, pero ese plan requería, radicalmente, que el diálogo fuera conversación corriente y no poesía encendida, y que se suprimiera del texto todo aquello que la cámara pueda mostrar directamente, aun la superposición de palabra e imagen que el cine suele rechazar. El plan requería utilizar la tragedia sin utilizar a Shakespeare, recrear a esos "sobrealvalorados adolescentes" y prescindir de su fama. Darle realismo al asunto y al mismo tiempo decir su poesía equivale a superponer y recargar, pidiendo al público una doble actitud mental, que separa lo que junta. Todo Shakespeare, como mucho teatro, supone un convencionalismo implícito que da validez y realidad a las palabras y que pide la colaboración del espectador a ese simulacro, con lo que escenario y decorado pueden ser así meramente alusivos y sintéticos. El plan de Castellani es recargar el mundo físico, en nombre de una recreación de época y ambiente, pero la consecuencia es la mezcla de estilos, el producto híbrido que pide a Romeo un tremendo esfuerzo físico para mover la losa del sepulcro y que en seguida le exige una actitud de recogimiento y de éxtasis trágico para decir sus líneas.

Esta mezcla de realismo y poesía ha sido objetada en nombre de Shakespeare, alegando que Castellani tiene en definitiva una profunda incompreensión de su poesía o una profunda incapacidad para trasladarla. Es en nombre del cine que debe señalarse sin embargo la más válida objeción, porque con todos los respetos a la ambiciosa intención, al despliegue plástico y al acierto con que la cámara recoge situaciones y ocasionales símbolos, el resultado no es, ni en asunto ni en manera, una obra del arte cinematográfico. Es una obra original y fina, un film singular que atraerá y admirará a mucho público culto, pero es también una confusión de estilos, un producto del ambicioso cálculo y no de una inspiración creadora.

7 de julio 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Renato Castellani)

Dos céntimos de esperanza (*Due soldi di speranza*, Italia-1951); **Duelo, El** (*Un colpo di pistola*, Italia-1941); **Es primavera** (*È primavera*, Italia-1949); **Zazà** (Italia-1944).



Pascua de sangre

(*Non c'è pace tra gli ulivi*, Italia-1950) dir. Giuseppe De Santis.

GIUSEPPE DE SANTIS hizo este melodrama campesino en 1950, cuando todavía filmaba en exteriores (**Caza trágica**, **Arroz amargo**), y cuando todavía aparecía comprometido en sus temas, como no lo estaría después en su decadencia de creador: **Roma a las 11**, **Un marido para Ana Zacheo**, **Días de amor**. El atraso de exhibición sirve para ubicar mejor su curioso caso de comunista que quiere hacer films con mensaje y que al mismo tiempo se empeña en demostrar su preparación estética, cultivada con años de estudio. El realizador ya estaba frustrado en ambas carreras, y mucho más en la mezcla de ambas con el cine comercial que la industria le obligaba a hacer. El mensaje de este melodrama campesino se limita a sostener que los hombres unidos se defienden mejor, pero ese sentido está expuesto en la banda sonora por un locutor (el mismo De Santis) y no se desprende de su tema, que narra la pelea de Raf Vallone contra el villano Folco Lulli, ladrón de sus ovejas, ladrón de su novia Lucía Bosé y ladrón de su hermana María Grazia Francia. La pretensión de hacer importante y significativo a este tema policial no revela sin embargo tanta fracasada ambición como lo revela el otro rebuscamiento de su director: el de hacer un film artístico, en el que cada toma sea una depurada composición fotográfica. Con la ayuda formidable de Piero Portalupi, que utiliza la profundidad de foco y el pensado contraste de sus luces, cada imagen es en efecto una hermosa composición, digna de una galería. Pero el conjunto no se mueve, padece un estatismo rebuscado y anti-cinematográfico, y reiteradamente obliga a los intérpretes a adoptar las posiciones más artificiales, obteniendo así una belleza fotográfica a costa de una conducta falsificada para colocarse y caminar. Es habitual en el film que los diálogos sean pronunciados por personajes que no se miran entre sí porque están forzados a mirar hacia la cámara o hacia un costado mientras caminan para donde no quieren ir. La mezcla de estos artificios con un griterío a la italiana, en un estilo apasionado, da al film el curioso sello que siempre ha conseguido De Santis, muy a su pesar: su realismo parece irreal, sus verdades parecen mentiras, su anotación de miseria campesina y justicia por mano propia parece un pretexto de un esteticista que posa de sociólogo.

Entre las atracciones plásticas del film figura Lucía Bosé, que es una belleza de cuerpo entero; pero ella y todo el elenco son intérpretes falsos y huecos, con la intensidad fingida que tanto le gusta a su director. Lo mejor que se puede decir de **Pascua de sangre** es que las películas posteriores de Giuseppe De Santis son un poco peores.

10 de julio 1955.

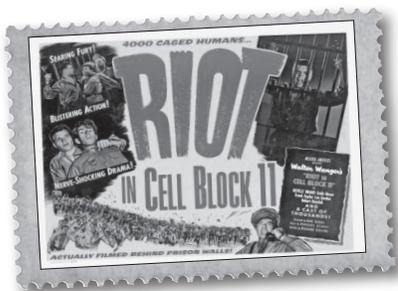
Títulos citados (todos dirigidos por Giuseppe De Santis)

Arroz amargo (*Riso amaro*, Italia-1949); **Caza trágica** (*Caccia tragica*, Italia-1946); **Días de amor** (*Giorni d'amore*, Italia-1954); **Roma a las 11** (*Roma ore 11*, Italia-1952); **Un marido para Ana Zacheo** (*Un marito per Anna Zaccheo*, Italia-1953).



Rebelión en el presidio

(*Riot in Cell Block 11*, EUA-1954) dir. Don Siegel.



HAY DEMASIADOS MOTINES en las cárceles americanas porque hay una gran insatisfacción sobre sistemas carcelarios. En la denuncia de ese régimen el productor Walter Wanger ha utilizado un enfoque documental similar al que tuvieron otros films suyos de hace quince años, y ha partido además de una base curiosamente auténtica, porque el mismo Wanger

estuvo preso (102 días), a raíz de un balazo que obsequiara a un galán de su esposa Joan Bennett en 1952. Pero su tema es con todo rigor la prisión y el sentido de la denuncia es reclamar para los presos un trato más humano, con mejores comidas, ningún castigo, una educación que impida la reincidencia en el delito y mejor dirección interna. Hay bases ciertas para esa denuncia en un país que tiene casi doscientos mil presos, de los que más de la mitad sólo sale de la cárcel para volver a ella. Para conmover a la opinión pública, el film comienza por documentar la amplitud del fenómeno carcelario, se concreta luego a su motín titular, y termina por señalar hasta dónde el problema requiere la comprensión de todos, desde las autoridades que cumplen leyes hasta el ciudadano que designa a esas autoridades y les da los medios para su labor.

Tiene muy pocos discursos este film con mensaje, que describe adecuadamente su tema sin agregarle editoriales. Su dinámica historia está expuesta con prescindencia de desvíos sentimentales y de dramas personales, con lo que gana en unidad y concreción frente a otros films del género. La rebelión se produce en el mismo comienzo del asunto, progresa hasta que los presidiarios dominan buena parte de la cárcel, y derivan en negociaciones que hacen trascender el motín hasta la prensa y el público. Una maniobra política desvirtúa luego a la rebelión triunfante, pero aun con esa frustración final la denuncia ha quedado en conocimiento público. Es una especial ventaja del film la sobriedad con que presenta a las autoridades de la cárcel, donde hay personas de buena voluntad a las que arrastran una burocracia y una política más poderosas.

El film tiene tremendos momentos de acción y un tono general de objetividad, con abundancia de incidentes siempre verosímiles. No posee estrellas pero posee un buen elenco; no expone virtuosismos de dirección y de fotografía pero está narrado con una mano segura. Puede discutirse su eficacia social, precisamente porque el público ve ficciones en todo el cine y no se deja impresionar por la documentación más auténtica, pero es indudable su eficacia como espectáculo.

12 de julio 1955.



Pacto siniestro

(*Strangers on a Train*, EUA-1951) dir. Alfred Hitchcock.

HITCHCOCK VOLVIÓ con este film de 1951 al estilo narrativo que él mismo hiciera clásico en el así llamado cine de suspenso, y pareció superar la artificial etapa de los films destinados al virtuosismo, como **Ocho a la deriva** y **La sogá**, en los que se planteaba dificultades para demostrar que las superaba. No faltan virtuosismos en **Pacto siniestro**, porque Hitchcock no sabía hacer un film sin ellos, pero la estructura y el detalle del film revelan la atención a otros superiores rasgos de su estilo. El principal es la invención del incidente que hace progresar la trama o que la expresa mejor, y en esta primera fidelidad a su tema se reconquista la sustancia del cine policial, que debe estar más armado que decorado. Todo el asunto depende de la iniciativa de un elegante maniático (Robert Walker), empeñado en pactar con un deportista (Farley Granger) el intercambio de crímenes, para que ambos se libren de otras dos personas molestas y tengan perfectas coartadas en cada caso. El desarrollo posterior de este asunto (Walker comete su crimen pero Granger se niega a cumplir un pacto al que no ha consentido) requiere que el film acentúe en Walker los síntomas de una creciente demencia, mezclada con un humorismo morboso e hiriente. En esa caracterización sobresale el actor mismo, que culminó aquí una carrera en la que había tenido pocas oportunidades (Walker murió en agosto 1951), pero sobresale también el director, que le da al personaje, tras el crimen real, la oportunidad de una enfermiza tentación criminal en una fiesta, o la irónica escena en que ayuda a un ciego a cruzar la calle. Como siempre en el director, la muerte y su amenaza ocurren contra un fondo de aparente normalidad, consiguiendo reforzar así su truculencia. El ambiente de feria para el crimen, el diálogo inteligente y humorista del criminal, la intención de posible cortejo con que sigue a la mujer que será su víctima, el juego de sombras y de gritos con que se insinúa el crimen cuando todavía no se ha realizado, y los diálogos laterales en que otros personajes hablan de crímenes con una intención puramente casual, son rasgos típicos de Hitchcock y reconstruyen el estilo de su mejor época. Cosas similares había hecho alrededor de 1936 (**Sabotaje**, **La dama desaparece**, **El hombre que sabía demasiado**), antes que el dinero de Hollywood lo convenciera de filmar dramas pasionales tremendos (**Rebeca**, por ejemplo), en los que se separó de lo que mejor sabía hacer.

Entre la doble riqueza para el detalle sombrío y para el humorismo incidental, el director no pierde de vista la necesidad de ser un cuidadoso narrador, y cada paso de sus personajes, la importancia de un encendedor, la coincidencia de horas para dos sucesos, son datos que aparecen establecidos con una precisión de realizador dueño de su tema. La inclinación al virtuosismo y al efecto de "shock" perjudica un poco esa firmeza narrativa y le lleva a contraponer artificialmente dos situaciones (aunque Walker y Granger están apurados por llegar a un mismo sitio, uno se demora en rescatar el encendedor perdido y otro en terminar un afanoso match de tennis), o a plantear una pelea final en una calesita, que no debió ser



el desenlace lógico del asunto. En ésas y otras escenas Hitchcock se esmera en prodigios técnicos, fotografiando en primeros planos las actitudes más violentas de sus personajes, e intercalando imágenes de sucesos simultáneos, con una creciente intensidad. En una etapa de su carrera en la que Hitchcock ya sabe hacer absolutamente cualquier cosa con la cámara, la demostración del virtuosismo le resulta una verdadera obsesión, con el resultado de que todo espectador, incluyendo los más depurados técnicos fotográficos, se asombrará de ver el crimen tal como aparece deformado por los caídos lentes de la víctima, y saltará cuando un puñetazo dirigido a la cámara es seguido por la caída del cuerpo que lo recibe. Tres años después, al filmar **La ventana indiscreta**, el director habría de mejorar aun esos efectos, que serían trabajados en Technicolor, con profundidad de foco y juegos de iluminación, pero el mérito esencial de **Pacto siniestro** no está en esos trucos sino en la construcción y narración de su tema, en la sugestión con que una música o una breve imagen adquieren elocuencia dentro del contexto.

La fotografía de Robert Burks (que después haría también **La ventana indiscreta**), la actuación de Robert Walker y la colaboración del novelista Raymond Chandler en el libreto deben ser parciales responsables del resultado, pero el director es su figura principal. Este es el mejor Hitchcock de los últimos años.

13 de julio 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Alfred Hitchcock)

Dama desaparece, La (*The Lady Vanishes*, Gran Bretaña-1938); **Hombre que sabía demasiado, El** (*The Man Who Knew Too Much*, Gran Bretaña-1934); **Ocho a la deriva** (*Lifeboat*, EUA-1944); **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940); **Sabotaje** (*Sabotage*, Gran Bretaña-1936); **Soga, La / Festín diabólico** (*Rope*, EUA-1948); **Ventana indiscreta, La** (*Rear Window*, EUA-1954).



Sombra verde

(México-1954) dir. Roberto Gavaldón.



EL FILM SE INICIA con los mejores 35 minutos del cine mexicano, describiendo los diversos sufrimientos de Ricardo Montalbán en la selva: se pierde, es azotado por la lluvia, amenazado por diversos animales, camina incansablemente y termina por llegar después de una larga fuga al pie del mismo árbol del que había partido. Todo ese principio parece auténtico y violento, como una lucha real de hombre y naturaleza, con excelencias de fotografía, de montaje y de ritmo que superan a los mejores momentos de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, esos plásticos. El resto del film se nivela en cambio con lo peor del cine mexicano, desde el momento en que Montalbán sale de la selva, se encuentra con el villano amargado que odia al mundo y tropieza con la criatura celestial (hija del villano) que se enamora del intruso y le complica la vida. Todo ese asunto

es increíble, descansa en pasiones turbias y las dice con diálogos altisonantes, en lo que parece ser el único estilo mexicano para hacer dramas. Aún en esa segunda parte la fotografía de Alex Phillips posee alguna virtud, recordando sus primeros planos y sus travellings de la primera media hora, pero en el conjunto el film resulta ser de Roberto Gavaldón, un desaforado sin sutileza. Hace muchos años que Gavaldón recita sus films con hinchado énfasis, y en 1951, cuando cometió el error de elogiarse largamente por su propia realización de **Deseada** (en Punta del Este, primer festival) muchos observadores creyeron ventajoso prescindir de ese vanidoso privado de fundamento. La dirección de **Deseada**, con su fotografía estatuaría y su discurso de mala literatura podía hacer pensar en un cine primitivo, hinchado por la pretensión; pocos años después, Gavaldón es todavía el mismo grandilocuente, que escribe sus propios diálogos con un estilo de fiesta escolar en fin de curso. Es probable que la filmación de los primeros 35 minutos haya sido efectuada por el fotógrafo Alex Phillips, mientras Gavaldón se ausentaba a consultar a su banquero o a su psiquiatra.

Hay una criatura encantadora en el film: se llama Ariadna Welter y es muy presentable, pero quien la oiga hablar querrá olvidarla.

15 de julio 1955.



Eva negra

(*Eva nera*, Italia-1953) dir. Giuliano Tomei.

AUNQUE EL COMIENZO del film pone a exploradores en África preocupados de cazar a un elefante, el desarrollo posterior se preocupa del título, de las mujeres africanas y quizás también de las mujeres de otras regiones del mundo. La idea general es demostrar que también en África hay mujeres que aman y sufren, a cuyo propósito los diversos exploradores se cuentan anécdotas sobre las muchachas que han conocido. Una ayudó a un naufrago durante la guerra y lo convirtió en un refugiado amante; la segunda salió de la aldea y se consagró a una vida alegre que tiene varios nombres; la tercera y cuarta, apenas entrevistadas por el libreto, llevan una vida de cerrada tradición musulmana. La última mejora a las anteriores, y no sólo está contenta con su hogar y con dos hijos, sino que reconquista a su marido, un italiano de espíritu nómada, que vacila un rato entre volver a Italia o no, en un estilo que Jean Gabin ha consagrado, y que termina por quedarse en África con la mujer que le dio descendencia.

Estas líneas de argumento, bastante rudimentarias como narración cinematográfica, suelen ser explicadas por un locutor, que en el original italiano era el periodista Domenico Meccoli (más conocido como crítico cinematográfico de larga data) y no tienen un centro visible como asunto, a menos que el objetivo sea documentar variadamente a la mujer africana, su vida y amores. Con un poco más de orden, un poco más de puntería en el libreto, y un poco menos de explicaciones verbales, el film habría parecido más entero e independiente. Suele tener muy buena fotografía, y como documental tiene la particular virtud de no retratar solamente el pintores-

quismo de selvas africanas con leones. Las aldeas nativas y las ciudades blancas aparecen por igual ante la cámara, pero también aparece ese mundo de transición en el que los habitantes negros adoptan costumbres civilizadas, ejercen diversos intercambios (incluso el sexual) con los europeos, y se someten a un régimen que no ignora a la miseria, la prostitución y varias formas de la subordinación moral. Ese mundo intermedio asoma apenas en el film, sin el debido ajuste al problema social que implica, y quien quiera ver una exposición más completa de ese drama deberá fijarse en **Los desheredados** (*Cry, the Beloved Country*, dir. Zoltan Korda), un film inglés entrevistado en Montevideo hace unos meses, sin mayor atracción pública⁷. No se aprende mucho en **Eva negra**, pero cabe descontar que su plan superficial y colorido atraerá público femenino a los misterios del África.

18 de julio 1955.



Carmen de fuego

(*Carmen Jones*, EUA-1954) dir. Otto Preminger.



ESTA ES UNA MEZCLA tan formidable de estilos que muchos espectadores sentirán curiosidad por alguna parte de lo que se le ofrece, y casi todos ellos saldrán discrepando con otra parte y con el conjunto. La música de Bizet, tan pegadiza para tanta gente, ha perdido aquí el texto de gitanería española, con ese tono apócrifo de exportación que suele llamarse "spagnolade" y ha adquirido un asunto moderno, con intérpretes negros, desarrollado en Estados Unidos. El drama pasional es el mismo, y las coqueterías de Carmen arrastran a Joe (ex-Don José), lo separan de su novia y lo meten en apuros, para dejarlo de lado por un boxeador (ex-torero) que tiene más dinero. El final es trágico, y el que no muere sufre. Este transporte de ambiente, asunto y letra para una ópera consagrada se le ocurrió a Oscar Hammerstein II cuando salió de ver *Carmen*, la antigua, y meditó sobre su riqueza melódica y su línea pasional, dos rasgos que creyó adecuados para una revista musical totalmente negra. Esa audacia no es asombrosa en Hammerstein, que ha conseguido en Broadway cierta renovación de la comedia musical (*Oklahoma*, *Allegro*), y que ha sido elogiado por la originalidad de sus asuntos y de la letra de sus canciones. Los críticos americanos ya discutieron (en 1943) la legitimidad de juntar cosas tan distintas como el alma negra y la música romántica de un francés del siglo XIX, pero el atronador espectáculo que Billy Rose montó en escena, con despliegue de color y movimiento, podía disculpar esa polemizada mezcla.

⁷Ver pág. 60.

La versión cinematográfica agrava los extremos del conflicto, y lo somete a un público internacional donde hay más respeto por valores consagrados. No han faltado ofendidos en Francia, que protestan por ver manoseado a Bizet, y en el otro extremo no faltan tampoco quienes creen que la música adecuada a los dramas negros del siglo XX es la que ellos mismos y otros compositores americanos supieron darse: como creación artística, **Carmen de fuego** es olvidable frente a Duke Ellington o a *Porgy and Bess* de Gershwin. El problema es aún más agudo por las exigencias del lenguaje cinematográfico. Al trasladar el asunto a exteriores, con movimiento real, detalles de naturalismo en la conducta de todos los personajes, y una verdad de ambiente que la cámara no puede evitar, el film se coloca al otro extremo del convencionalismo operático. La mezcla bordea así el ridículo, y después de mucho detalle verista al mostrar cómo Joe persigue finalmente a Carmen, para matarla y liquidar sus celos, la acción se detiene en un aria a dos voces, donde ambos cantan sus problemas pasionales. Estas y otras escenas podrán suscitar la risa o el rechazo de un espectador que quiere creer en lo que ve, y enjuician de hecho todo el plan del film, que pese a tanta originalidad de forma se limita a repetir las operetas demasiado serias que Jeannette MacDonald y Nelson Eddy han hecho padecer. Sólo cuando hay cierto humor en el asunto, como en La Habanera del principio, el canto cinematográfico parece tolerable, quizás porque las revistas musicales han impuesto esa fórmula vistosa y divertida. Pero como drama pasional, tomado en serio y dispuesto a emocionar a su público, el film puede ser una fuente de humorismo involuntario: le falta estilización y deliberada irrealidad.

Debe señalarse en su favor el acierto ocasional, el dinamismo de ciertas escenas, la obtención de una agilidad narrativa que el CinemaScope no suele tener y que en los primeros treinta minutos parece toda una adquisición. De todo el elenco negro lo mejor es ciertamente Dorothy Dandridge, que da a su Carmen la sensualidad y el desenfado de una convincente coqueta; ella misma y sus dos galanes están doblados además por muy buenos cantantes. Pero la actriz, el momento espectacular y el momento humorístico son solamente las virtudes menores de un formidable error de plan, que mezcla cosas distintas para ver cómo quedan y que no renueva sino que improvisa, sin saber hacia dónde se dirige. Como tanto otro futurismo, el film tiene un futuro incierto.

20 de julio 1955.



Heroica jornada

(*Il brigante di Tacca del Lupo*, Italia-1952) dir. Pietro Germi.

EL EQUIVALENTE más aproximado a este film italiano es un habitual film americano, casi siempre con Errol Flynn, que se desarrolla después de la guerra civil americana y que narra la lucha de un grupo militar contra bandidos, insurgentes o indios rebeldes. Ese modelo ha originado este film de aventuras de Pietro Germi, y se hace aún más nítido por la interpretación de Amedeo Nazzari, que para muchos ha sido el Errol Flynn de Italia, en parecido físico y en manera de sus

personajes. La lucha de Nazzari, capitán de una milicia garibaldina, se cumple en el Sur de Italia y en 1863, contra los bandidos y rebeldes que no quisieran aceptar la unidad del país bajo el Rey Víctor Manuel, y que irrumpen con frecuencia en declaraciones políticas en tal sentido. Pero el conflicto es esencialmente físico, sin otro énfasis que el de la obligación militar en cumplir ciertos deberes y alcanzar ciertos objetivos, prescindiendo de alguna consideración humanitaria y de toda consideración política. Hay un diálogo entre el capitán y un jefe de policía local sobre esos problemas de conducta, pero a partir de allí el film es muy objetivo con su asunto, y acumula incidentes en la fuga de los bandidos y en el trayecto de los militares hasta el refugio en que finalmente son apresados.



A este asunto, que ya no puede ser original, Pietro Germi ha dedicado un gran cuidado de cámara y de montaje, con la preferencia que ya mostrara antes (especialmente en **Il cammino della speranza**) por el escenario montañoso, los terrenos irregulares, la oblicuidad de muchas tomas, el relieve de figuras en primer plano, recortadas contra un paisaje o contra un conjunto de campesinos. Cierta simbolismo se obtiene con ese tratamiento, y lo acentúa la marcada reticencia de militares y aldeanos, protagonistas mudos de un drama que quisieran evitar. La ejecución de rehenes, la búsqueda de fugitivos, la expectativa silenciosa ante las operaciones militares, aparecen cumplidas casi siempre por una cámara de gran elocuencia en su narración, sin demasiadas explicaciones verbales. En ese sentido, y en la moderación con que trata sus momentos de melodrama personal, Pietro Germi mejora su precedente de **Il cammino della speranza**, un film que comenzaba con una gran belleza plástica y se dedicaba rápidamente a un argumento trivial, espeso, sin sustancia.

Los lugares comunes del argumento de **Jornada heroica**, y el artificio de tono comercial con el que Cosetta Greco es colocada en un asunto al que es ajena, han ocasionado una escasa aceptación pública del film, con un estreno local atrasado en tres años, y poco entusiasmo en los espectadores de hoy. Para la carrera de Pietro Germi, un artesano que ha sabido hacer géneros distintos, con solvencia y sin inspiración, el resultado es sin embargo más apreciable, más cuidado, más correcto, que sus films anteriores (**Maffia**, **La ciudad se defiende**) y que **La presidenta** que dirigiera después, apartándose de los escenarios exteriores en los que, notoriamente, sabe manejarse mejor.

29 de julio 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por Pietro Germi)

Camino de la esperanza, **El** (*Il cammino della speranza*, Italia-1950); **Ciudad se defiende**, **La** (*La città si difende*, Italia-1951); **Maffia** (*In nome della legge*, Italia-1948); **Presidenta**, **La** (*La presidentessa*, Italia-1952).



LO REAL COMO NUEVO

Amor en la ciudad

(*L'amore in città*, Italia-1953) Film en cuatro episodios: **Paradiso per 4 ore**, dir. Dino Risi; **Un'agenzia matrimoniale**, dir. Federico Fellini; **Storia di Caterina**, dir. Cesare Zavattini y Francesco Maselli; **Gli italiani si voltano**, dir. Alberto Lattuada. En la versión estrenada no figuran dos episodios dirigidos por Carlo Lizzani y Michelangelo Antonioni.⁸

ESTO ES LA SUBLIMACIÓN del neorrealismo, y al mismo tiempo una obra original y divertida, como pocas han logrado serlo. No sólo sus episodios son reales sino que aparecen captados en sus verdaderos escenarios e interpretados por sus verdaderos personajes, con la voluntad de eliminar toda ficción, toda actuación, toda inventiva. En su origen la idea es la de un reportaje cinematográfico, que da al film la manera y el título de una revista, pero en su forma más simple el film adopta un enfoque documental, y cuando muestra cómo los hombres se dan vuelta en la calle para mirar mujeres (cuarto episodio) se limita a recoger su natural conducta, como lo haría una fotografía instantánea. Es más elaborado el enfoque documental de su baile popular (primer episodio), en el que emoción y humorismo parecen materias demasiado ricas, fluidas y compuestas como para creerlas captadas de la simple realidad; hay necesariamente una dosis de recreación y de selección en su simple asunto. Los otros dos episodios suponen aún en mayor grado un alejamiento de lo estrictamente documental, y encaran una verdadera reconstrucción de la realidad. La encuesta sobre la actividad de una agencia matrimonial (segundo episodio) requiere así un periodista, que es desde luego un intérprete (Antonio Cifariello) para hacer las preguntas y meditar las respuestas.

Más que un documento exterior sobre paisajes, cosas y gentes, la idea del neorrealismo ha sido en sus mejores ejemplos la comprensión íntima de la realidad. Ahora que el cine italiano se ha orientado hacia otros géneros, aprovechando del neorrealismo la fácil cuota de costumbrismo y de escenarios, aparece más nítido el desafío que este film lanza, queriendo apresar la realidad misma. En un sentido, su propósito es el de un buen periodista que lleva a su lector un tema elegido. No quiere quedarse en la superficie y busca explicar el mecanismo de los fenómenos que elige, pero también desecha toda pompa literaria y aspira a describir su tema con la máxima objetividad, la máxima llaneza. Como propulsor de la causa neorrealista y de este mismo film que la culmina, el escritor Cesare Zavattini ha hecho cuestión de desechar de su labor cinematográfica toda fábula que esconda a la realidad, todo artificio expresivo que deforme su tono y su efecto. Ve en esa empresa no sólo la oportunidad de una riquísima exploración, de la que le sobra ya todo tema inventado, sino también una causa moral, una cruzada para que sus semejantes se entiendan entre sí, y salgan del cine con lo que él denomina "atención social" al



⁸ Nota del E.: El episodio de Antonioni apareció más tarde cuando el film fue reestrenado en noviembre 1959. El de Lizzani, en cambio, siguió inédito.

mundo que les rodea. La nobleza del propósito, y el camino formidable que abre al cine, obliga a recordar sin embargo sus naturales limitaciones. El neorrealismo debe coexistir con otras formas del cine, y no es posible ni deseable que las sustituya totalmente. En el sector de realidad que reproduce debe elegir lo que importa y desechar lo trivial. Aún después de esta elección, la sola apariencia exterior de un tema no es su íntima comprensión, y subsiste la necesidad artística de expresar la realidad, no para adornarla, hacerla más bella o más agradable, sino para que el reportaje sea más eficaz como narración y como llamado. Al igual que el artículo periodístico, el reportaje cinematográfico debe estar pensado, compuesto, bien escrito.

La mejor ilustración de las virtudes y limitaciones del plan está en el tercer episodio del film, **Storia di Caterina**, que el mismo Zavattini dirigió (con Francesco Maselli) y que ha sido desde un principio el núcleo de la obra. La anécdota de Caterina Rigoglioso es la de la madre soltera que debe peregrinar por Roma, buscando sin éxito el trabajo o el auxilio que ella y su hijo necesitan, y tropezando con la incompreensión, la indiferencia, la burocracia, hasta que decide abandonar al niño en un parque. El valor de la historia, su único motivo de que importe contarla, no reside en el escándalo judicial que realmente causó, con titulares en los diarios, sino en su condición de símbolo de tanto otro drama auténtico, a cuya comprensión exhorta implícitamente el film. Para buscar esa comprensión Zavattini ha procurado cierto efecto de "shock", y ha procedido a reconstruir la historia con la misma Caterina como intérprete, junto a su propio hijo, las mismas personas y quizás los mismos diálogos. El asunto quedaría así recreado como si verdaderamente ocurriera una vez más frente a la cámara, y el anuncio de esa total autenticidad le confiere un extraño sabor. Pero el original propósito está limitado, porque el cine no puede reproducir la realidad en su duración, su tedio, su detalle trivial. Como cinematografista, Zavattini se ha visto obligado a elegir y a rechazar. Primero eligió la historia, y después eligió su período más significativo, y dentro de ese período eligió los momentos en que la conducta de Caterina es relevante para el relato. Una artesanía de dirección, de libreto, de fotografía y de montaje fue necesaria para reconstruir la realidad, y aunque nada se haya inventado, ni siquiera un vestido o un transeúnte, subsiste la operación artística, el ángulo, la selección. Una vez que se comprende la necesidad de esa actitud artística, aparece claro que lo que importa en el experimento es el sentido y la emoción del relato, pero no su autenticidad inmediata, que es prescindible. La ficción argumental de **Lustrabotas, Ladrones de bicicletas** o **Umberto D.** (por Zavattini y De Sica, 1946, 1948 y 1952 respectivamente) no empaña su realidad esencial; de igual modo, el relato sobre Caterina podría ser idéntico e igualmente importante si no fuera histórico, si no hubiera causado un escándalo, si su intérprete no fuera Caterina misma, si se hubieran utilizado calles de Florencia para recrear lo que ocurrió en calles de Roma. En el fondo del problema, la atención a la realidad es un principio ético para el artista, y Zavattini debe ser ponderado por su esfuerzo en señalarlo así, pero esa realidad debe ser seleccionada, moldeada, expresada, y no importará como arte, ni aun como documento, si el cine sólo se limita a trasladarla. El mismo film lo deja así muy claro cuando dispensa a esa realidad la ayuda de elementos irreales (la música, por ejemplo, que es excelente), pero entonces es el mismo film el que deja a su realismo de detalle en la condición de virtud accesoria, casual.

No se habría producido este audaz experimento, como no se habría llegado al neorrealismo, si todo el cine no hubiera mentido tanto durante tantos años, deforman-

do temas reales e importantes. Para el espectador que sólo quiere entretenerse, así sea con mentiras, **L'amore in città** brinda un curioso servicio, con el que endulza su desafío: en el primero y en el último de sus episodios utiliza la realidad, un poco trivial y un poco grotesca, para convertirse en uno de los espectáculos más divertidos del año.

2 de agosto 1955.



Asesinato sin crimen

(*Murder Without Crime*, Gran Bretaña-1950) dir. J. Lee Thompson.

SE BASA EN UNA obra teatral del propio director este film policial inglés, y carga con el grave inconveniente de que haya más conversación que asunto. El muy villano de Dennis Price se empeña en torturar a su vecino Derek Farr porque cree que éste ha cometido un crimen, y con tal motivo lo visita tres veces en tres actos, diciendo más cosas de las que pueden oírse con buen ánimo. Hay poco más que eso en todo el film, y los personajes sólo llegan a cuatro, manteniendo alguna conexión con el presunto crimen la joven Patricia Plunkett, que está casada con Farr, y la joven Joan Dowling, que quizás haya sido su amante y quizás haya sido también su víctima. Entre los cuatro conversan todo el asunto, sin otro mérito cinematográfico que el de una cámara muy inquieta para recorrer el apartamento que es el casi único escenario, en el que toma a sus conversadores con ángulos oblicuos que deben presumirse truculentos. La dirección de J. Lee Thompson está muy obstaculizada por el cariño que el hombre le tiene a sus propios tres actos, y el resultado adolece de una trivialidad y una lentitud que no deben ser confundidas con el buen cine policial inglés aunque el principio del film es tan promisorio como engañoso. El elenco no es muy brillante y la música es un estruendo.



13 de agosto 1955.



EL MEJOR FILM

La gran aventura

(*Det stora äventyret*, Suecia-1953) dir. Arne Sucksdorff.

ESTA ES LA CLASE de obra de arte que tan rara vez es dado admirar en el género documental pero que deja su marca en una temporada y quizás también en la misma historia del cine, como Flaherty lo había hecho antes. Es una obra a la vez directa

y poética, entretenida y emotiva, narrada como un cuento de ficción y sin embargo apegada a la realidad de los animales y los niños que son sus personajes. Ha sido y será elogiada por la belleza de la vida salvaje que transcribe, mientras los rastros de la creación cinematográfica, de la operación artística, permanecen disimulados ante el observador superficial. Es admirable desde luego la transcripción de esa vida animal,



a la que el realizador Arne Sucksdorff ha dedicado durante tres años la atención de cámaras ocultas, con prodigiosos primeros planos para los zorritos que juegan en su cueva, para las nutrias que se agitan en el arroyo y para los inapresables animales salvajes que pueblan el bosque. En esa atención de sus cámaras, tan prolongada y tan cuidadosa, culmina ahora la vocación que ha orientado la carrera de Sucksdorff en los últimos quince años, y su resultado es de una espléndida belleza plástica: árboles perfilados contra la luna, rocío que tiembla en las ramas de las plantas, luces que se filtran entre el follaje. Estas son las virtudes de la paciencia, la técnica, el buen gusto, la selección y, aunque mucho cine documental se ha hecho con ellas, Sucksdorff puede reclamar a su favor el haberlas sublimado con un ingenio singular para ocultar

sus cámaras y el haber conseguido por sí solo lo que Walt Disney (en **El desierto vivo** y en mucho film similar) ordena hacer a un abundante equipo.

Hay otras dos notables diferencias que Sucksdorff puede reclamar a su favor. La primera es la actitud de respeto con que trata al mundo de la naturaleza, porque mientras Disney se preocupa de lo espectacular y refuerza con algún artificio la crueldad o la comicidad de sus animales, Sucksdorff los retrata tal como son, no se burla de ellos y sus zorritos aparecen así, en momentos muy cercanos, como juguetones animales domésticos y como fieras dispuestas a pelearse por un poco de comida, sin otro papel para representar que el suyo propio. No hay pintoresquismo ni insectos ni lentes de aumento que alteren la naturalidad de ese cuadro, y una actitud honesta e imparcial es la que orienta a todo el film, donde los humanos pueden ser los cariñosos amantes del animal (dos niños domestican a una nutria) y también los incansables perseguidores de la zorra que viene a robar gallinas. Hay una segunda y esencial diferencia de Sucksdorff con tanto otro cultor del género documental y es la de ser un creador cinematográfico y no sólo un testigo de la vida natural. La creación es la verdadera enseñanza del film, que podrá pasar a la historia por lo que agrega y no por lo que recoge, aun con toda la belleza y verdad del material recogido. Esa creación nace de la fotografía y del montaje, coloca un ruido imprevisto antes de la imagen del animal sorprendido, alterna tomas de un animal que amenaza y de otro amenazado, intercala miradas de asombro en un pájaro con las imágenes de los aviones a chorro que surcan el cielo y que irrumpen la tranquilidad de la vida natural. En una secuencia que termina con la muerte de un perro, todas las imágenes pudieron ser tomadas en momentos muy distantes, sin vinculación mutua, pero su construcción aporta un hilo narrativo: el zorro roba comida, el perro se agita, su cadena cede, los dos animales corren, una lechuza se asombra, la cadena se engancha en una rama, aparece un lince, el perro es considerado muerto

sin que se muestre siquiera su cadáver. Casi todo es así en el film, compuesto por la mano de un artista, montado con clara noción del tiempo cinematográfico, sonorizado con sutileza, claro y limpio en su narración, sin que le haga falta siquiera el locutor que tiene. Para la historia de los grandes momentos del cine, podrá revisarse alguna vez la muerte de la zorra, herida de bala por el campesino: aquí la cámara sustituye a los ojos del animal, corre en un travelling veloz e increíble durante muchos metros, gira sobre sí misma y queda mirando al cielo.

Se ha escrito que en la carrera de Sucksdorff este film "parece ser a un tiempo el logro de las ambiciones iniciales, una síntesis de la obra previa y un punto de partida". En un mundo cinematográfico que ha relegado el género documental y casi todo cortometraje a la atención de festivales, cine-clubes y exhibiciones especializadas, la culminación y la síntesis que el film supone sólo serán entendidas por unos pocos, porque el cortometraje anterior de Sucksdorff (sobre bosques, la India, Estocolmo, el mundo animal) sólo pudo ser admirado por una favorecida minoría. Como punto de partida, el film insinúa una formidable enseñanza para todo realizador del género: la necesidad de construir, de enlazar, de superar la actitud meramente documental. Sobre el prodigio de sus cámaras y la poesía de su mundo, Sucksdorff deberá ser elogiado por ese magisterio de artista, que analiza, narra y recompone con la inteligencia y la sensibilidad de un verdadero creador cinematográfico.

16 de agosto 1955.

Título citado

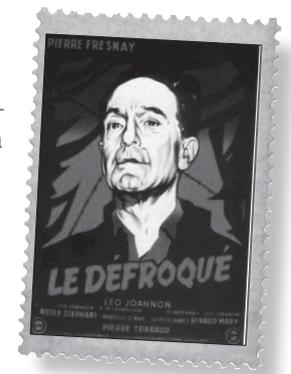
El desierto viviente (*The Living Desert*, EUA-1953) dir. James Algar.



El renegado

(*Le Défroqué*, Francia-1953) dir. Léo Joannon.

ENTRE LA FRIVOLIDAD y el vacío de tanta producción cinematográfica, **El renegado** ha impresionado como la obra sólida y seria de un realizador preocupado por los problemas religiosos, por la lucha entre una vocación sacerdotal de dar auxilio espiritual a los semejantes, y una actitud de rebeldía y de combate contra las formas exteriores, las pompas, las ficciones y las hipocresías en que ese sacerdocio se manifiesta. Se dicen muchas cosas en el diálogo del film, y debe admirarse la valentía con que un católico expresa la causa de los escépticos, que tachan de farsantes y hasta de criminales a los representantes de la religión católica apostólica romana; hasta el nombre de Paul Claudel aparece vinculado a esos conceptos, y la ilusión a los diversos requisitos de la misa, la comunión y la extremaunción, denunciados en casi todo el film, se efectúa siempre en una forma polémica, violenta. La posición de la obra es sin embargo marcadamente católica, y toda la lucha previa deriva en definitiva a validar las



ceremonias que impugna: el gran valor del tema es el de no querer imponer la religión como un hecho establecido, de respeto dogmático, sino como la consecuencia de un combate interior. En ese sentido, **El renegado** se vincula claramente con **El diario de un cura rural** (*Journal d'un curé de campagne*, Bresson-1951) y con **Dios necesita hombres** (*Dieu a besoin des hommes*, Delannoy-1950), dos temas igualmente controversiales en los que la religión aparece discutida desde dentro, como conflicto de vocación, como problema de conducta espiritual.

La anécdota se ajusta, con ideal rigor, a plantear tales problemas de conducta. Por un lado toma a un sacerdote que ha abandonado los hábitos (Pierre Fresnay) y que pese a esa renegada actitud se siente más y más inclinado a vestirlos nuevamente; por otro lado toma a su compañero y amigo (Pierre Trabaud), llamado por una genuina vocación sacerdotal y empeñado en reconquistar para la Iglesia la colaboración del renegado que se apartara de ella. Las fricciones de ambos, y los problemas religiosos que asoman en personajes secundarios, son pasos preliminares de la culminación donde el sacerdote logra conquistar el alma del renegado, pero paga ese triunfo con la propia vida. Debe observarse al film la preferencia artificial, quizás inevitable en un film de tesis, por volcar a términos de religión todos los pasos de sus personajes, perdiendo así en verosimilitud lo que gana en sustancia para su asunto. Más ajustado y depurado era el plan de **Diario de un cura rural**, que concentraba en su protagonista los problemas morales y religiosos de los otros personajes, y veía a éstos tan sólo como el cura podía verlos. En cuanto al mecanismo dramático, el film se resiente de ése y otros artificios, confía con exceso en su gritado diálogo, y prepara con deliberada truculencia los choques del escepticismo y de la fe, incluyendo entre sus episodios a la extremaunción administrada por quien no es sacerdote, a una parodia de consagración del vino, celebrada en un ruidoso cabaret, y a un crimen final que comienza como una discusión sobre ética y termina por vómitos de sangre, con una insinuada alegoría de la crucifixión. La violencia del film semeja a un tratamiento de convulsión y de cataris, alude a una separación de cuerpos y almas, ve a la muerte como una liberación.

No cabe valorar en un estricto sentido cinematográfico a un film que, como tantos otros de tesis, más que servir al cine se sirve de él. Sus discusiones, sus truculencias, su pérdida final de la objetividad y la imparcialidad con las que comienza, no son normas recomendables, y siempre parecerá preferible el tratamiento dramático de **Diario de un cura rural**, que conseguía un clima íntimo y recogido para su problema de vocación y de fe. Muchas fallas formales aparecen en la realización de este film singular, varias trampas dramáticas pueden serle objetadas, no sólo por observadores católicos que no quisieran ver discutidas las fórmulas de su credo, sino sobre todo por observadores liberales que saben ver los rodeos y las ficciones de un planteo claramente tendencioso. Pero aún con objeciones de fondo este film de Léo Joannon resulta una obra seria, una obra polémica que cabe discutir pero no despreciar. La actuación de todo el elenco, y en particular la de Pierre Fresnay, aparece similarmente urgida por una agitación interior y una ocasional truculencia exterior, en el estilo talentoso y discutible que está acorde con el plan del film.

18 de agosto 1955.



Beau Brummell

(EUA-1954) dir. Curtis Bernhardt.

LAS AVENTURAS DE Brummell no llegarán a enseñar historia a nadie, porque la Inglaterra del Siglo XIX apenas figura en el film, excepto con alusiones a Napoleón, los franceses y la manía inglesa de pelear con ellos. El mismo personaje importa poco o nada, no sólo como figura histórica sino como figura humana. Su costumbre de vestir impecablemente, innovar en las modas, decir alguna impertinencia y adular al poderoso está vista por el film sin el necesario tono satírico, con el resultado de que el asunto se toma en serio lo que no importa, y pierde tiempo en detallar las alternativas de un difícil romance entre ese original dandy y una dama noble (Stewart Granger, Elizabeth Taylor). A los costados de esa trivialidad quedan cosas más meritorias, como el extremo cuidado de vestuarios y escenografía, la pompa de los ambientes elegantes, el tratamiento fotográfico de Oswald Morris, siempre tan sensible al color (hizo **Moulin Rouge**, dir. John Huston) y un par de actuaciones secundarias. Como Príncipe de Gales, con mezcla de arrogancias, debilidades y ternuras, Peter Ustinov hace una verdadera creación, y su única competencia en el elenco es la de su propio padre, un demente alucinado que Robert Morley puebla de arrestos violentos y de cobardías infantiles. Los dos actores, como casi todo el elenco y el equipo de realización, son la parte inglesa y mejor de este plan americano, tan privado de inspiración.

20 de agosto 1955.



El tirano de Toledo

(Les Amants de Tolède, Francia / Italia-1952) dir. Henri Decoin.



CAPITALES E INTÉRPRETES de Francia, Italia y España se han reunido para esta crónica pseudo-histórica, que ocurre en época de Napoleón, tan frecuentada por los estrenos de ahora, y que no tiene nada que ver con la historia, excepto en un sentido legendario. El tirano de Toledo al cual se alude (Pedro Armendáriz) es un jefe de policía empeñado en casarse con una mujer noble (Alida Valli), enamorada a su vez de un rebelde (Gérard Landry), y entre los tres discuten largamente el punto. Hay muchas conspiraciones y aún más correrías en el asunto que construye lentamente su folletín sin el menor criterio de síntesis, y que acumula ingenuos disimulos en los recíprocos engaños de todos sus personajes. En algunos momentos hay acción bastante para despertar a los durmientes, pero es asombroso que quienes pudieron conseguir esas dinámicas escenas (un

atentado, una fuga) hayan tolerado sin cambios el resto del cargoso asunto. La posible explicación es que el fotógrafo Michel Kelber (**El diablo y la dama, Rojo y negro**, ambas dirigidas por Autant-Lara) suele saber lo que hace, pero el director Henri Decoin nunca supo lo que le sobra.

El más notable sobrante del film es el doblaje castellano, que deforma a tres de los cuatro principales intérpretes (Valli, Landry, Françoise Arnoul) y a la buena disposición de tres de cada cuatro espectadores.

20 de agosto 1955.



Madame Du Barry

(Francia / Italia-1954) dir. Christian-Jaque.



MARTINE CAROL SE DEDICA a una profesión muy difundida en el transcurso de todo el film, pero no muestra para ello sensualidad ninguna, probablemente porque su documentación histórica le indica que la propia Du Barry tampoco la tenía. Todo es muy pasivo en la sucesión de operaciones iguales que personaje y actriz desarrollan de un extremo a otro del film, y la pobre mujercita se deja llevar de un lado a otro, tolerando que la incorporen a un burdel de lujo y que la saquen de allí, que un rufián sustituya a otro, que Luis XV la lleve a admirar los decorados de su alcoba, que María Antonieta le niegue el saludo, que un desconocido se case con ella por razones de política interna y que la Revolución la guillotine finalmente. Curiosamente. Madame Du Barry no hace

nada en **Madame Du Barry**, y se limita a dejar hacer, actitud que no explica ciertamente su exitosa carrera, aunque explica en cambio la superficialidad del film. Toda la estructura del libreto, la riqueza de decorados y vestuarios, la insistencia en acumular frases de perspectiva histórica, conducen a la reconstrucción y no a la recreación, y la Du Barry es sólo un pretexto para el ingenio de sus realizadores. Entre éstos figura el veterano Henri Jeanson, que antes era un poeta y ahora hace el cínico, con especial dedicación a burlarse de una corte en la que los nobles consideran un privilegio elegirle amantes al rey, y hacen cuestión de que todas ellas sean casadas. Toda la tradición del vodevil francés, con maridos engañados que tienen mucho gusto en serlo, desfila en el libreto del film, y aunque mucho público lo creará muy divertido esa risa no debe confundirse con el buen gusto ni tampoco con el cine. Hace ya tiempo que al director Christian-Jaque no le importa mucho el cine, y su única vocación en la materia es la de mostrar acción e insinuar erotismo (**Fanfan la Tulipe**, 1952, **Lucrecia Borgia**, 1953), a sabiendas de que esos elementos son de buena boletería. La colaboración de su esposa Martine Carol (por lo menos de cintura para arriba) ha sido muy frecuente y generosa para esos fines, pero cabe destacar como más importante

la colaboración del fotógrafo Christian Matras, capaz de los recorridos más difíciles con su cámara. Entre tanta decoración, tanto lujo, tanto mueble, tanta gente, tanta cosa, Matras debe haber padecido alguna preocupación, mientras sus compañeros de estudio le decían que no le valía la pena tomarse el film en serio.

23 de agosto 1955.



Mientras estás a mi lado

(*Solange Du da bist*, Alemania Occidental-1953) dir. Harald Braun.

HACE MUY POCO que **Amor en la ciudad** mostró cierta sublimación de la tendencia neorrealista en Italia, recogiendo como argumento cinematográfico a la realidad misma, en un acto de rebeldía contra las ficciones que el cine suele narrar. Una operación similar puede verse en este film alemán, donde un director cinematográfico (O.W. Fischer) renuncia a argumentos románticos y vales en la noche, empeñándose a filmar la auténtica biografía de una extra (Maria Schell) para la que utiliza a ella misma como personaje y como actriz de su drama. El film es la historia de esa filmación y en un segundo plano es la historia de la protagonista, una muchacha joven que quedó huérfana en las últimas semanas de la guerra, padeció la soledad, la miseria y el desencuentro con su marido (Hardy Krüger), de cuyo drama también se siente culpable. El afán del director por trasladar a su obra esa realidad provoca en el texto del film varios dictámenes contra los inconvenientes de la fantasía cinematográfica y contra la rutina de estrellatos y operaciones comerciales que dificultan a la industria. Esa saludable rebeldía es uno de los méritos del film, pero su principal interés deriva del complejo tratamiento que da a su traslado de la realidad. Aunque interpreta su propio drama, la protagonista ve como ficción a todo el aparato del estudio, no reconoce como madre ni como novio a los intérpretes que le son presentados como tales, no alcanza a recrear en el adecuado tono dramático algunos momentos cruciales de su vida. La violencia psicológica con que es forzada a esa reconstrucción repercute a su vez en su situación real, sufre alguna pesadilla por haber recordado lo que quisiera olvidar, y entre horarios del estudio y atenciones de ese mundo nuevo, se ve envuelta en un segundo drama de separación de su marido. Dos dramas paralelos se desarrollan así, uno en la ficción que quiere copiar a una realidad pasada, y otro en una realidad presente, que está provocado por el traslado de aquella ficción.

El enfoque es pirandelliano, y los contactos entre ambos planos están expuestos con apreciable sutileza, a propósito de vestidos, días libres, paseos en bote, y otros incidentes comunes a la realidad y a la ficción, que se superponen y se contrastan. En este sentido, la máxima habilidad del film es culminar simultáneamente



te al final las dos líneas de ese paralelo, y mientras se reconstruye en una estación de ferrocarril el momento crítico de la separación de marido y mujer, el mismo problema se replantea al lado de las cámaras, con similar intensidad.

El film es muy claro a pesar de su complejo tema, y está realizado además con una fina sensibilidad dramática, tanto para describir los artificios, esfuerzos y crisis del rodaje cinematográfico como para apuntar en pequeñas escenas el creciente conflicto del matrimonio, a cuyas ternuras y peleas da un curioso énfasis el paso de un ferrocarril cercano. Cierta influencia de Ingmar Bergman (parte de **Sed de pasiones**, parte de **Juventud divino tesoro**) es perceptible en el plan del film, en su ocasional uso del sonido, en su mezcla de problemas íntimos y artificios de la expresión dramática. Pero al conjunto le falta audacia y el tono es sentimental, restableciendo en definitiva los prestigios de la ficción. Pese a todo su original planteo, el libreto no se dirige a revalidar a la realidad como fuente del cine (y en esto insistían el neorealismo, Zavattini y su **Amor en la ciudad**) sino en dejar feliz a una pareja después de someterla a conflictos que amenazaban disolverla. Con todos los créditos a la inteligencia del asunto, su filosofía es tímida y transaccional.

En un elenco excelente es particularmente notable la actuación de Maria Schell, una actriz joven de insólita capacidad dramática, y también la labor de O.W. Fischer, un galán maduro que suscita la inevitable comparación con Laurence Olivier, a quien se parece en rostro y estilo. Con todos los reparos que puede merecer un libreto demasiado verboso, demasiado inclinado a explicar el carácter de los personajes y el sentido de la anécdota, debe anotarse también la competencia del director Harald Braun, un veterano al que se debe un interesante film sobre Schumann (**El gran amor de Schumann**, 1943) y que demuestra un hábil manejo de cámaras, sonido y personajes. Estos nombres serán más difundidos en los próximos años, apenas el actual apogeo del cine alemán llegue a continentes lejanos.

24 de agosto 1955.

Títulos citados

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, Italia-1953) film en episodios dirigidos por Dino Risi, Federico Fellini, Cesare Zavattini, Francesco Maselli, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani y Michelangelo Antonioni; **Gran amor de Schumann**, **EI** (*Träumerei*, Alemania-1943) dir. Harald Braun; **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, Suecia-1950) dir. Ingmar Bergman; **Sed de pasiones**⁹ (*Törst*, Suecia-1949) dir. I. Bergman.



Heroica

(*Eroica*, Austria-1949) dir. Walter Kolm-Veltée.

BEETHOVENTENÍA un carácter violento y presumiblemente una conformación psicológica que mereció muchas reservas a sus contemporáneos, pero la posteridad lo consagró como un músico genial, y el carácter personal se perdió de vista para quienes sólo necesitan considerar su obra. Una consecuencia de ese hecho es que las

⁹ Se estreno en Argentina como **La sed**.

biografías de Beethoven, incluyendo las cinematográficas, no se animan a apuntar contra el genio musical los elementos que lo demuestran como una persona desagradable, y se limitan a una versión superficial o incluso embellecida de su figura única. La obsesión de que le envenenaban la comida, otros signos de una manía persecutoria, los rápidos cambios de opinión en varias materias, el afán posesivo que marcó a las relaciones con su sobrino Karl, y el peculiar odio que sentía hacia las mujeres, a quienes no toleraba ni siquiera como cuñadas, no aparecen en esta **Heroica**, que se limita a cuatro o cinco pasajes de su vida, sin profundizar lo bastante. Se trata de los episodios más conocidos: la tercera sinfonía dedicada a Napoleón y luego retirada de ese homenaje, el amor frustrado con una o quizás dos mujeres (el amor se ausenta para dejarle cumplir su obra), un asomo de las relaciones con su sobrino, que era un débil y un suicida en potencia. Lleva varios años de la biografía el detallar esta enumeración, pero el film no los aclara debidamente y hasta suscita alguna confusión al intercalar en su banda sonora fragmentos de las sinfonías tercera y novena como si todas fueran obras simultáneas y no las diferenciara ninguna evolución.

En algunos puntos el film acierta empero con el dibujo de su peculiar personaje, cuya soledad marca reiteradamente en habitaciones sombrías y amplias, con explosiones de hostilidad y violencia frente a vecinos y amigos, y con una elaborada interpretación por Ewald Balser, un hombre maduro y sólido, con cierta sugestión de grandeza interior en su mirada. Como lenguaje cinematográfico, el mejor momento del film está cerca del final, y describe curiosamente la sordera de Beethoven, que como director de orquesta pierde el contralor sobre sus músicos y es humillado como maestro al verse sustituido de pronto por el primer violín. Es muy hábil aquí el manejo de silencios y rumores en la banda sonora, y la escena constituye la visión más intensa del drama personal de su protagonista. En el resto, la superficialidad del plan no debe ser muy objetada, porque ése es el vicio congénito de casi toda biografía de artistas, y particularmente de músicos. Como la obra de arte no puede explicarse enteramente por la vida del artista, sino por un complejo mecanismo interior al que las cámaras no alcanzan, las biografías se quedan en la superficie y a lo sumo son, como ésta, dignas en el propósito pero frustradas en el resultado.

Hay mucha música de Beethoven en el film, pero debe suponerse que ésa es una virtud extra-cinematográfica.

28 de agosto 1955.



La Tierra del Fuego se apaga

(Argentina-1954) dir. Emilio Fernández.

SE HA ATRIBUIDO a Ana María Lynch y a su esposo Hugo del Carril¹⁰ el impulso reciente con que el cine argentino procura alcanzar categoría internacional, invirtiendo grandes capitales en superproducciones, recurriendo a temas vinculados a Misiones o

¹⁰ Curioso error de H.A.T.: Ana María Lynch y Hugo del Carril fueron pareja pero nunca se casaron.

Tierra del Fuego, e importando para su industria nacional la fama extranjera, como el actor español Antonio Vilar (en **La Quintrala**, 1955), o el italiano Raf Vallone, que debió



tener el primer papel de esta **Tierra del Fuego** y que debió ser sustituido por Erno Crisa. Ese impulso no debe ser subestimado, aunque sus resultados no sean enteramente satisfactorios, y quien recuerde el cine argentino de los últimos veinte años deberá aprobar la intención de superar una etapa pseudo-cinematográfica de tango, episodio radial y sainete grosero. Pero la calidad cinematográfica no se construye con superproducciones ni con dinero ni con expansión industrial ni con delegaciones a Festivales, y cualquiera sea la cantidad de fama cinematográfica que la Argentina llegue a importar, el resultado se medirá por la artesanía de esos técnicos y por la sinceridad y la inteligencia con que trabajen. En ese sentido es particularmente desafortunada la importación de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa al cine argentino porque lo que ellos

saben hacer no es lo que el cine argentino necesitaba. Varios años de cine mexicano han demostrado que Fernández es un hombre de una formidable incapacidad dramática que rellena sus deficiencias con una mantenida tendencia a la plástica y que ha encontrado en la fotografía de Figueroa una equívoca fuente de mérito propio. En **La perla** (1947) y en **Los novios** (*Maclovía*, 1948) pueden advertirse las huellas de un realizador al que los argumentos se le resbalan de las manos, pero en algunos casos los temas se le caen al suelo y se le rompen en pedazos, como le ocurrió en **El fugitivo** (*The Fugitive*, sobre *El poder y la gloria* de Graham Greene, co-dirección con John Ford) y como le ocurrió con José Martí en esa inflada biografía cubana que se llama **La rosa blanca** (1954), declamación presentada al reciente Festival de Punta del Este. La manía de Fernández es colaborar en el libreto de lo que dirige, pero su único recurso dramático es el más espeso recitado, con paisaje al fondo.

Los paisajes de Tierra del Fuego aparecen muy claros en este film, con vistas panorámicas, ovejas en la colina, humos que las persiguen, figuras humanas que se perfilan sobre el horizonte y caballos que se desbandan. La plástica del film es siempre innegable y a veces emotiva, pero el tema es completamente ajeno a ella y ni siquiera puede ser entendido como un pretexto para mostrarla, con todo el tiempo que ocupa su drama de nombres bravíos, prostitutas en trance de liberación, codicia por el oro, venganzas, crímenes y rehabilitaciones. Cada vez que el film quiere exponer el trabajo y la vida de la zona, con sus hombres lacónicos y fuertes, Fernández coloca el discurso, casi siempre en monólogo, sin entender, como no lo entendió en muchos años, que una plástica elaborada requiere una estructura dramática, una comprensión del tema que se maneja. Es asombroso el tiempo que Fernández pierde en presentar un baile campesino o una esquila, pero la explicación es que el hombre rellena sin compasión ni fe, porque trabaja en cine para rellenar el ojo de su público más simple y crédulo, dejando que el cine se confunda con la fotografía amateur.

La belleza fresca y entera de Ana María Lynch supone un improbable retrato de una prostituta en Tierra del Fuego, y la firme presencia del galán Erno Crisa sería más útil si tuviera otra utilidad dramática que la de su pose. Como todo lo que se

mueve y habla en el film y como sus villanos demasiado villanos, los intérpretes son figuras decorativas de una fotografía, y responden a la ausencia de sentido auto-crítico en Fernández, ese gracioso involuntario.

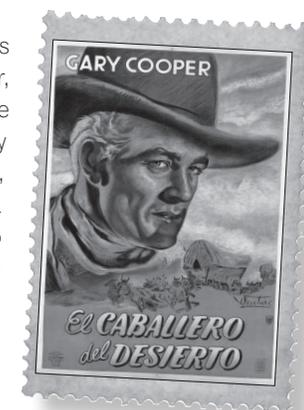
28 de agosto 1955.



El caballero del desierto

(*The Westerner*, EUA-1940) dir. William Wyler.

EL CINE DE COWBOYS había ocupado diez años antes los primeros tasajos de William Wyler como director, pero hacia 1940 éste era ya un consagrado realizador de temas dramáticos, tomados generalmente del teatro y la novela (**Infamia**, **Callejón sin salida**, **Jezebel**, **Cumbres borrascosas**). Su repentina y no renovada incursión en el popular género debe entenderse como una iniciativa de su productor Samuel Goldwyn, que en aquella época quería explotar a Gary Cooper como estrella de films de acción (**Aventuras de Marco Polo**, dir. Archie Mayo-1938), y también como un síntoma del renacimiento que en 1937-40 tuvieron los films del Oeste, a los que estos directores importantes, como Frank Lloyd y John Ford, estaban dedicando su atención. No habría de ser ése el único período en el que el film del Oeste pareciera renovarse y superarse, pero fue en cambio el único en el que Wyler accedió a un género tan convencional. Parte de su estilo ha quedado impreso en el resultado. En un conflicto entre vaqueros y labriegos que se disputan la tierra para distintos sistemas de explotación, ambos puntos de vista aparecen expuestos con una objetividad que ha sido típica del director, un hombre empeñado en comprender y hacer comprender los distintos elementos de cada conflicto que ha tratado. Un rasgo similar de Wyler es el tratamiento minucioso y desarrollado de sus dos principales personajes (Gary Cooper y Walter Brennan), a un tiempo amigos y rivales, que se estudian, se desconfían y se engañan con su mejor talento, a un nivel de planteo psicológico que no es frecuente encontrar en films del Oeste. Ese dibujo de caracteres ha sido, por otra parte, el principal agregado que los directores de categoría introdujeron en el género. Es el aporte de John Ford a **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939) y a **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), y es también un elemento distintivo de otros títulos recientes que incorporaron al film de cowboys cierta necesaria unidad dramática, cierta tendencia al símbolo y aún a la mitología, como **A la hora señalada** (*High Noon*, de Fred Zinnemann, 1952) y especialmente **El descenocido** (*Shane*, de George Stevens, 1953). Para el estudio del género **western** esa caracterización psicológica supone un rasgo de importancia, y en este **Caballero del desierto** puede advertirse cómo el personaje de Walter Brennan no muestra



la villanía gratuita que es habitual en estos casos, sino una construida obsesión por una actriz, que condiciona en cierta forma su conducta.

A pesar de sus diferencias y sus progresos sobre el género, el film no alcanza a ser satisfactorio en la revisión. En su segunda mitad los convencionalismos de tema (un incendio provocado sin bastante motivo, por ejemplo) debilitan la firmeza del libreto y aparecen como una concesión de Wyler a un asunto en el que sólo cree a medias. Para una revisión hecha a quince años, el film debe resultar insatisfactorio también a los más simples de sus espectadores, que son ajenos a toda perspectiva histórica y pretenden mucha acción en Technicolor, como el cine de hoy suele darles. El aficionado no debe olvidar, sin embargo, que la acción se construye en cine con montaje, con detalles, con noción de tiempo y de acumulación, con la promesa de la violencia más que con la violencia misma. En muchos momentos del film Wyler y su fotógrafo Gregg Toland se establecen como los artesanos que dominan su instrumento, y en todo el film resalta, además, la notable interpretación de Cooper y Brennan, dos buenos motivos para la revisión de esta aventura.

1 de septiembre 1955.



Conspiración de silencio

(*Bad Day at Black Rock*, EUA-1954) dir. John Sturges.



POCASVECES EL CinemaScope se ha utilizado con tanto acierto en los últimos dos años, y recién ahora cabe sospechar que el invento no será un mueble lujoso que no se sabe dónde poner, sino un instrumento útil para la narración cinematográfica. Una parte de ese acierto corresponde a que el productor Dore Schary es uno de los jefes máximos de la empresa y decide sus producciones personales con una libertad que otros le envidian; otra parte corresponde a la habilidad del joven director John Sturges, que en los últimos años realizó un cuidado film policial (**El misterio de la playa** o **Mystery Street**, 1950) y luego una intensa aventura del Oeste (**Hombres o bestias**, mala traducción de **Escape from Fort Bravo**, 1953). Este último precedente aparece muy vinculado

en género a **Conspiración de silencio** y cabe entender que le ha sido útil como ensayo de acción cinematográfica, con una tensión construida por la pausa, por el uso indirecto del sonido, por un montaje calculado y preciso. Hay virtudes generales en esta **Conspiración**, pero una particularísima es que el argumento es muy adecuado al CinemaScope, como probablemente no lo fue ningún otro libreto hasta ahora. La llegada de Spencer Tracy a un pueblo olvidado provoca la hostilidad de casi todos los habitantes (que ocultan ante el intruso un crimen anterior), la espera ansiosa de lo que él investigue, y dos peleas finales para impedirle esa averiguación. La norma es

por tanto que el film abunde en acción a campo abierto, especialmente adecuada para una imagen ancha, y que abunde también en personajes sentados en el hall de un hotel, combatiéndose con recelos y desconfianzas.

La habilidad del director Sturges es la de que ambos tipos de enfoque no aparezcan viciados de la habitual pasividad del CinemaScope. En las escenas exteriores no se conforma con la acción dentro de la imagen sino que procura siempre la acción de una imagen a otra, demostrando así que la pantalla ancha no debe retardar la velocidad del montaje clásico. Ni debe contentarse con las tomas panorámicas. En las escenas interiores Sturges es aún más hábil, y casi siempre dispone a sus personajes con una calculada proporción a su pantalla, sin caer por ello en la perspectiva teatral. En otros momentos sobrepone en una misma toma a personajes que miran por una ventana y al paisaje que se refleja en los vidrios, o da la ilusión del movimiento de alguien con la mirada de quien le observa. En general el estilo fotográfico parece la obra de un preciso cálculo.

El tema del film es menos convincente que su realización, y todo el despliegue de cobardías y villanías parece un apronte artificial de situaciones que la visita de Spencer Tracy hará explotar. Como en otros modelos teatrales, al famoso estilo de **El bosque petrificado** (*The Petrified Forest*, Archie Mayo-1936), cada personaje parece una cifra y no una persona humana, y son demasiado simplistas los retratos del médico animoso (Walter Brennan), el policía alcoholizado (Dean Jagger), el joven asustado (John Ericson), el villano peleador (Ernest Borgnine) y una traidora ingenua (Anne Francis); tienen más riqueza las figuras de Tracy y Robert Ryan, que son objeto de cierto desarrollo. Casi todos están muy bien como intérpretes, sin embargo, y Spencer Tracy está particularmente expresivo, con miradas irónicas y pacientes ante la hostilidad que su presencia suscita.

2 de septiembre 1955.



Mambo

(Italia / EUA-1954) dir. Robert Rossen.

EL RADIOTEATRO no tiene nada que enviar a esta historia de desgracias femeninas provocadas por la belleza de Silvana Mangano, mujer fatal que destroza corazones y riega problemas a su paso. Entre las diversas contorsiones que agitan su alma las principales parecen ser las del mambo, un baile que resulta inexplicable como vocación artística y que motiva cierta gracia cuando Silvana se lo toma en serio, como una fuente de inspiración para su vida. De ese puro ideal la apartan Vittorio Gassman, que tiene por Silvana un amor interesado y perverso, y Michael Rennie, un noble italiano más puro de intenciones, más vacilante de decisiones, que se casa con ella pero no puede evitar el sufrir de hemofilia hereditaria, con lo cual se desangra de un momento a otro. La carrera de Silvana tiene muchas curvas por esos conflictos, a los que se agrega una maestra de baile (Katherine Dunham), una empresaria muerta de repente (Shelley Winters), un padre amargado (Eduardo

Ciannelli) y una suegra llena de aristocracia (Mary Clare), todos los cuales afligen a la protagonista durante varias horas de proyección. Es una tragedia, realmente.

Más dolorosa que la carrera de Silvana es la de su director Robert Rossen, un rebajado de viejos prestigios. En los últimos veinte años como libretista y en los últimos seis como director, Rossen solía ser un inconformista que tomaba temas de actualidad y los narraba con audacia, como el mejor realismo americano supo hacerlo. El boxeo, la guerra y los gangsters fueron sus asuntos, y Rossen los superó aún en ambición cuando narró en **Decepción** (*All the King's Men*, 1949) la carrera de un político oportunista, motivando un film rico, sensacionalista y discutible que la Academia premió. Era aún más discutible su indecisión entre impugnar o defender el truculento tema de **Toros bravos** (*The Brave Bulls*, 1951), y no debe extrañar esta caída vertical de **Mambo**, un film hecho por un hombre que no cree en nada y a quien le da igual filmar cualquier cosa para su público más impresionable. En 1954 Rossen dirigió **Alejandro el Grande** (*Alexander the Great*), crónica histórica supercolosal que hará abrir los ojos, con capitales monstruos y un elenco famoso (Richard Burton, Fredric March, Claire Bloom), y es improbable que esa última obra restablezca a un talento inconformista y audaz. La única idea de **Mambo** es la de hacer lo que en la jerga del gremio se llama "un film comercial", que motiva algunas sonrisas de cronistas y una gran aceptación pública. Para esa finalidad escasamente rebelde se han juntado todos los clisés del novelón femenino con algunos paisajes de Italia,

sin un solo minuto de inteligencia narrativa, como no sea en la criteriosa fotografía de Harold Rosson. El resultado puede ser muy deprimente para tan baja ambición del decaído realizador y de sus muy comerciales productores, porque un film comercial necesita seducir a su público, con buenas o con malas artes, y **Mambo** sólo ha hecho circular opiniones en contrario entre espectadores que apenas querían entretenerse. La probable explicación de este film tan mal narrado es que Rossen tiene más ambición que habilidad, aunque seguramente tiene más habilidad que ideales.

La actuación de Silvana, Gassman y Rennie oscila entre la distracción y la inepticia.

7 de septiembre 1955.



Los malos

(*The Violent Men*, EUA-1955) dir. Rudolph Maté.

HAY MUCHA CONVERSACIÓN sobre vacas, violencias, propiedades y derechos humanos en este film espectacular. Su tema es una forma menor del imperialismo, ejercido por ganaderos ambiciosos que quieren apropiarse de todo un territorio, y obligan a otros pequeños propietarios a vender. La coacción es la norma, y quien no

quiera aceptar precios bajos se encuentra con incendios y balazos, en un plan terrorista que las autoridades no consiguen impedir, y que hasta el sheriff local llega a proteger, por presunto soborno. En el bando prepotente figuran aquí Edward G. Robinson, su mujer Barbara Stanwyck y su hermano Brian Keith, y entre los atacados figura Glenn Ford, que se defiende con estrategia de militar y termina por ganar la batalla. Hay otros personajes por el medio, como Dianne Foster (que es hija de los prepotentes pero discrepa con ellos), y hay otras complicaciones personales en la familia ambiciosa, dividida por el adulterio, la ambición interna y el recíproco odio. En general el asunto depende, sin embargo, de dos bandos permanentes, que se banean y se pegan con el entusiasmo de los viejos films de cowboys, y la única utilidad de las subdivisiones del elenco es la de provocar mucha charla menor, sin mayor descripción psicológica.

Entre los momentos fuertes del resultado se hace notar una muy hábil emboscada de las fuerzas de Glenn Ford contra las fuerzas enemigas, y puede ser recordable también una tremenda estampida de ganado, que las cámaras recogen con cierta terrorista fidelidad y hasta con alguna belleza de movimiento. El resto de incendios y peleas está en lo habitual del género, y está recubierto por mucho diálogo editorial sobre la necesidad de evitar tanta sangre derramada. Es presumible que esas palabras sean desoídas por los realizadores y los espectadores de un film cuya única riqueza es la violencia. Hace años que su director Rudolph Maté vive de describirla, por otra parte.

9 de septiembre 1955.



Los frutos salvajes

(*Les Fruits sauvages*, Francia-1953) dir. Hervé Bromberger.

COMO LOS MUCHACHOS de **Altitud 3200** (dir. Jean Benoît-Lévy), que hacia 1938 quisieron hacer una república juvenil y tropezaron consigo mismos, estos otros muchachos huyen de la ciudad para vivir solos. No tienen mayores ideas en la materia, y en su mayoría están huyendo de la policía, pero todos comparten una misma fuga de la miseria, del arrabal, de una sociedad que los desprecia o los maltrata. El film se las arregla para que estos rebeldes tengan demasiada suerte, y no sólo encuentran fácilmente quien los transporta sino que también encuentran una aldea abandonada en la que pueden residir. A la larga se ve que esos artificios, colocados a gran velocidad por un libreto servicial, son los pretextos previos para estudiar el posterior problema de la convivencia entre media docena de adolescentes y tres niños. Algunos conflictos se plantean entonces, por razón de autoridad o de ambición, y en el mejor momento del film los personajes descubren que se han creado entre sí,



por mutua incompreensión, una infelicidad equivalente a la que habían abandonado. En el fracaso final, que devuelve a los adolescentes hasta el punto de partida, el asunto mantiene la misma posición escéptica que Benoît-Lévy había marcado al final de **Altitud 3200**, pero el film tiene inspiraciones más cercanas en **Los olvidados** de Buñuel (la ocasional crueldad, el rechazo violento a la sociedad) y en **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, 1952) de René Clément, con sus ceremonias adultas efectuadas por niños, en un paralelo a medias burlón y a medias trágico.



El film carece de rigor y transforma en materia de entretenimiento lo que aparecía planeado como materia de alegato. Hasta tres parejas sentimentales y eróticas distraen al asunto de otros problemas mayores, y en comentar menudencias el libreto pierde el tiempo que necesitaba para fundar su postura social, a la que termina por reducir y aguar con trivialidades. Su drama y su intención se advierten en escenas aisladas (una parodia de casamiento, una tensa noche de tormenta) y en

la figura desafiante de su primera actriz Estella Blain, que debuta en el cine con una personalidad cierta. Entre el director y el fotógrafo manejan hábilmente la cámara en exteriores, incluyendo una virtuosa toma final desde un helicóptero, pero la realización parece inferior en general a lo que el asunto reclamaba, y el resultado deja pendiente de demostración la competencia creadora del director Hervé Bromberger, un nombre relativamente nuevo, que de alguna manera debe sentirse en la vanguardia.

11 de septiembre 1955.



El revés de la trama

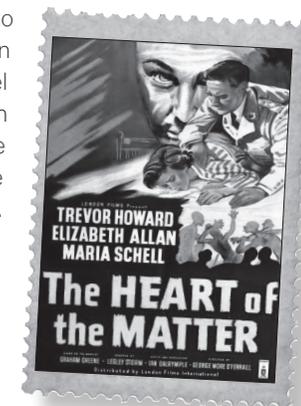
(*The Heart of the Matter*, Gran Bretaña-1953) dir. George More O'Ferrall.

LAS LIMITACIONES DEL FILM son las de su plan, que encara el traslado de una novela particularmente difícil, y encuentra los mismos inconvenientes con que el cine ha tropezado en estos casos. Cuando una novela es superficial se obtiene un pasable film superficial, pero cuando en cambio la novela tiene riqueza de caracterización, cierta hondura de pensamiento, cierto desarrollo íntimo para exponer conducta, idea y sentimiento de sus personajes, el film se queda en lo superficial y traiciona a la novela. Los problemas del cine son así no sólo la elección de la novela adecuada sino la selección de lo que importa en ella, su traslación a términos visuales, la distinta armonía de imagen y sonido con la que un film debe recrear un asunto que fuera expresado con la palabra escrita. A veces el criterio, el cuidado y el buen gusto se aproximan a ese ideal (caso de **Rojo y negro** de Autant-Lara sobre Stendhal), pero lo normal es que Flaubert, Tolstoy o Dostoyevsky aparezcan reducidos a una anécdota exterior que no es lo más importante de sus obras. Tam-

bién es normal que así le ocurra a Graham Greene, reiteradamente deformado en su espíritu en las versiones de **Brighton Rock**, **El ministerio del miedo**, **El poder y la gloria**, y debió ser un dato elocuente el que los únicos films logrados sobre argumentos de Greene sean los realizados por Carol Reed sobre un cuento corto, muy modificado para el cine (**El ídolo caído**) y sobre un libreto cinematográfico original (**El tercer hombre**). El cine no ha logrado trasladar sus novelas largas.

Lo que importa en **El revés de la trama** no es la anécdota del comisario Scobie, que suda durante la guerra en un puesto africano, se aparta lentamente del deber oficial, incurre en adulterio y termina por suicidarse. Como casi siempre en Greene, el melodrama exterior, manejado por un narrador de formidable competencia, es sólo la envoltura del dilema religioso e íntimo con que sus protagonistas padecen la persecución de las circunstancias y se acorralan fatalmente. Cierta parábola de Jesucristo se reitera en ésta y otras novelas, con ese sufrimiento central, contado con un realismo sostenido y simbólico. Pero los personajes son ebrios o adúlteros, y un crítico (Mario Benedetti, en **Número**, diciembre 1952) ha podido señalar así que el gran tema de Greene es el pecado y no la virtud, sus santos se extraen del infierno, no se preocupan de la gloria, son santos de este mundo. El novelista católico discute los problemas de la fe con una convicción que no tendría la sola afirmación del dogma, y cuando plantea los dilemas del protagonista (compadece a sus semejantes pero se subordina a ellos, comulga mientras se halla en pecado mortal, se suicida pese a que su religión no se lo permite), Greene enjuicia de alguna manera a la religión, a la condición humana y a la oposición de ambas.

El film tiene una ponderable honestidad para su adaptación. Todos sus incidentes están tomados de la novela, y nada se inventa sobre ellos, excepto un disimulo final del suicidio, que se transforma en asesinato por exigencia (que una cronista inglesa y católica ha vindicado) de la censura británica. Mucho incidente se suprime también de la novela, necesariamente sintetizada, y un estudio de la adaptación revelaría seguramente hasta dónde los realizadores quisieron ser fieles al espíritu del original. Lamentablemente la honradez no alcanza, y habría hecho falta una prodigiosa imaginación cinematográfica para dar en el film un equivalente del monólogo interior de Scobie, como habría hecho falta un metraje imposible para apuntar los incidentes menores de la anécdota, que rara vez son gratuitos en Greene, y que mejoran la motivación y el nexo de los incidentes mayores. El resultado es una adaptación superficial, que omite investigar debidamente el problema moral del protagonista, y que omite la continuidad y la persistencia de sus rasgos: la sostenida honradez que destaque el posterior soborno, la resistencia al adulterio antes de incurrir en el pecado, la reiteración de ese adulterio, la imposibilidad de una solución, el conflicto siempre presente entre la compasión por los semejantes y el amor por Dios. El film carece de tiempo y de medios para trasladar esa densidad, se limita a informaciones anecdóticas, insinúa sin emoción, estalla a veces en el grito y en el monólogo, en un par de escenas que suenan a grandilocuencia y que alteran el tono del conjunto.



Trevor Howard consigue una de las mejores actuaciones de su carrera, colaborando en obtener para el personaje una vida interior que el plan del film suele ocultar, pero corresponde a Maria Schell el mayor lucimiento interpretativo. Su emotividad en la escena previa al primer beso, o la magistral escena de despedida, apuntan a una gran actriz, que el público local admiró hace poco en **Mientras estés a mi lado** y que dará aún muchos motivos de aplauso. La crítica inglesa no la encontró ajustada al personaje de Greene, pero tampoco explicó la diferencia.

15 de septiembre de 1955.

Títulos citados

Ídolo caído, El (*The Fallen Idol*, Gran Bretaña-1948) dir. Carol Reed; **Mientras estés a mi lado** (*Solange Du da bist*, Alemania Occidental-1953) dir. Harald Braun; **Rojo y negro** (*Le Rouge et le noir*, Francia / Italia-1954) dir. Claude Autant-Lara; **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949) dir. C. Reed.



El peñón de las lágrimas

(*Crèvecoeur*, Francia-1952/54) dir. Jacques Dupont.

TIENE UN CURIOSO sabor de autenticidad este film de guerra, y probablemente lo deba a sus propios defectos. Fue rodado por un grupo de soldados franceses que actuaron con las Naciones Unidas durante la guerra de Corea, y las escenas de batalla son ruidosas, irregulares, a veces mal conectadas y orientadas, como verdaderas escenas de un documental. De la hazaña que es filmar (en Gevacolor) durante la misma acción bélica, quedan así rastros durante buena parte de la obra, y especialmente al final, donde la batalla aparece tomada desde las trincheras, con la natural confusión sobre la posición exacta del enemigo y la dirección de dónde llegará la próxima bala. La obra tiene otros méritos que agregar a su verismo documental. Cuando todavía no ha comenzado la batalla, se preocupa de narrar la vida de soldados sometidos a una larga paciencia, sujetos a privaciones, a recreos alcohólicos, a la imaginación erótica. Allí es donde el film parece más veraz, no tanto por la materia que trata como por el enfoque cercano y directo con que transcribe sus cantarelas y sus interjecciones. Una escena de un cabaret de Tokio (recordada por un soldado) consigue una curiosa atmósfera de ruidos confusos, luces cambiantes, bailarinas provocativas, sin el lustre de antisepsia y decencia con que una escena similar sería tomada por el cine americano. En el director Jacques Dupont, nombre novísimo para el cine, hay un realizador sensible y hábil, que pone su cámara al servicio de la fidelidad documental, que sabe que los soldados cantan en patota y desafinando, y que está más preocupado de la realidad que de crear belleza.

El argumento de este semi-documental es la parte más endeble, y se contradice con el espíritu del resto. Su protagonista es un oficial francés que el film denomina Gerard Garcet (el nombre del intérprete no se ha hecho público), llegado a Corea para ser alguien, aislado de su novia a la que escribe cartas diarias, y hostilizado por sus propios subordinados, ante los que no puede ocultar su condición de ingeniero novicio. El retrato del personaje, y todo su desarrollo posterior, están hechos

sobre bases muy convencionales, con explicaciones verbales en la banda sonora. Esa anécdota no es necesariamente mentida, pero no parece tan verdadera como el resto, donde hay momentos del mejor cine bélico.

17 de septiembre 1955.



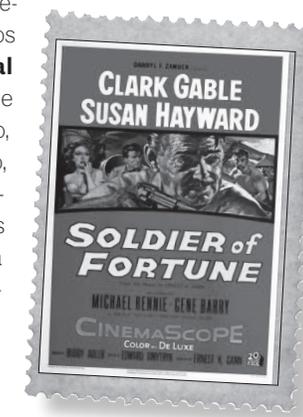
El aventurero de Hong Kong

(*Soldier of Fortune*, EUA-1955) dir. Edward Dmytryk.

SUSAN HAYWARD se está buscando sus propios problemas y no debe echar la culpa a nadie. Hace apenas unos meses que en una cabalgata titulada **El jardín del mal** (*Garden of Evil*, Hathaway-1954) se vino a quejar de que su marido estaba agonizando en una remota mina de oro, y con ese pretexto se llevó a cuatro hombres a buscarlo, consiguiendo, naturalmente, que se despertara la codicia de los sujetos hacia el oro y hacia la mujer, con las complicaciones del caso. Ahora llega a Hong Kong a quejarse de que otro marido suyo (Gene Barry) está prisionero de los comunistas chinos, y con tal motivo consigue lanzar a Clark Gable a ese rescate, en un episodio muy confuso e internacional que arriesga también las vidas del inglés Michael Rennie y del francés Alex D'Arcy. El factor más confuso de ese rescate es la posición de Mr. Gable, pintado al principio como un materialista y después como un romántico que arriesga su vida por el amor de Susan Hayward, aunque sale justamente a rescatar la vida del único rival que tiene para ese amor. El tipo es increíble, y todo el elenco desconfía de él continuamente, pero termina por ser creído al final por Susan Hayward, esa inconsecuente.

Hay muchos exteriores de Hong Kong, muchos juncos, mucho color local y muchas peripecias en este cuento chino, cuya única filosofía es demostrar que los soldados comunistas son unos distraídos y se dejan robar sus prisioneros sin mayor oposición. El único dato importante del film es la breve reaparición de una señora madura llamada Anna Sten, que hace veinte años quiso ser primera estrella (en **Naná**, dir. Dorothy Arzner), y que ahora es puesta en ridículo por ser vieja y fea¹¹. No todas las estrellas pueden ser eternas como Clark Gable, desde luego.

25 de septiembre 1955.



¹¹ En realidad, quien quería que Anna Sten fuese primera estrella en el cine norteamericano era su productor Samuel Goldwyn. Ella ya lo había sido en la URSS durante los últimos años del cine mudo.

Al principio era pecado

(*Am Anfang war es Sünde*, Alemania Occidental-1954) dir. Franz [Frantisek] Cáp.

EL PECADO DEL PRINCIPIO se transforma rápidamente en un hijo de madre soltera, y ocasiona un proceso de disimulo, ocultamiento, infelicidad y reproches, hasta que el niño se convierte en la solución de todos los problemas, cuando llega a ser el hijo legal de otro hombre que siempre quiso tener descendencia y nunca lo pudo conseguir. Este cuento para mexicanos no debe ser entendido como un pretexto para el folletín, sino como uno de los tantos accidentes de la vida. Los mexicanos aprenderían mucho con el film, y se enterarían de que un tema de melodrama puede ser contado sin discursos, sin consideraciones filosóficas, sin diálogos tremebundos, sin dejar a los micrófonos la tarea que deben cumplir las cámaras.

La diferencia es la de que este film alemán tiene un director, y este director ha sabido unir la línea del tema con el ambiente campesino en que ocurre. La primera mitad del film señala en el mundo animal (caballos, gallinas, cerdos) los fenómenos del apareamiento y de la maternidad, un poco como ejemplo y un poco como comparación. La consecuencia es que el film obtiene cierta sensualidad de ambiente, teje un paralelo natural entre los animales simples y los campesinos simples (para los animales todo es más fácil, ya se sabe) y hasta parece alegar contra el prejuicio humano para funciones naturales. Casi todo el libreto conserva esa línea de llaneza frente al tema, y sólo la rompe en su última parte, cuando estira con exceso la situación y hace esperar el obligado casamiento entre madre soltera y hombre viudo. Los mexicanos habrían hecho algo más imprevisible.

El film está a mitad de camino entre la obra lírica y el apunte documental, pero comparte ambos extremos, desde la carga simbólica que da a su escena inicial entre caballo y yegua (como en el ejemplo clásico de **Éxtasis**, de Machaty) hasta el parto posterior de un potrillo, que la cámara ve nacer minuciosamente, en una de las escenas más crudas que se hayan presentado en el género. En general, el enfoque es el de un artesano honesto y poco inspirado, y hará falta ver otras obras del director Franz Cáp para ubicar mejor su posición, poco ilustrada hasta ahora por dos films sobre la resistencia checa y por una endeble obra policial, **Las huellas llevan a Berlín** (*Die Spur führt nach Berlin*, 1952).

Resulta ser un encanto la primera actriz Ruth Niehaus, de la que también hará falta ver algo más.

28 de septiembre 1955.



Martes trágico

(*Black Tuesday*, EUA-1954) dir. Hugo Fregonese.

HAY BASTANTE ACCIÓN en este film de pistoleros para el adecuado placer de los aficionados al género, pero no es conveniente que lo vayan a ver quienes no se encuentran en ese grupo. El asunto es totalmente inverosímil, desde la fuga que Edward G.

Robinson y sus cómplices realizan desde la misma silla eléctrica, hasta el conjunto de delincuentes y rehenes que se encierran en un depósito durante los minutos finales. Pero debe suponerse que la gracia del film no es la de su presunta calidad documental ni siquiera psicológica, rubros muy endeble de este plan. La gracia está en la minuciosa construcción cinematográfica de la aventura, dividida por el libreto en la fuga misma, el rescate de un dinero oculto y el asedio policial. Cada uno de estos fragmentos está planeado por libreto y dirección con escenas breves, muy objetivas, de escaso diálogo, acumulando la tensión. En el conjunto, el film es lo más pulido que el director Hugo Fregonese obtuvo en Hollywood, donde en los últimos años ha ensayado su mano en diversos films de acción, más bien olvidables. Debe serle objetado, desde luego, el plan convencional de las escenas finales, donde los buenos y los malos se tiran a la cara las últimas palabras antes que la muerte los separe, pero seguramente ése es un problema de libreto.

En un film que por varios conceptos es repetición de otros (incluyendo la repetición de Edward G. Robinson) debe marcarse como dato original la aparición de Jean Parker como vampiresa rubia, pasional y enérgica. Hace unos veinte años era una damita ingenua y pudorosa, incapaz de apagar un fósforo, y ahora apaga a la mitad de las fuerzas policiales que se le presentan. Ella debe entender que progresa.

28 de septiembre 1955.



Los que tuvieron coraje

(*They Who Dare*, Gran Bretaña-1953) dir. Lewis Milestone.



COMO SIEMPRE QUE Lewis Milestone hace un film de guerra, éste ha suscitado el recuerdo obligatorio de **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on The Western Front*, 1929) y también el de **Un paseo en el sol** (*A Walk in the Sun*, 1945), con el que tiene similitudes de plan. La comparación más adecuada es sin embargo la de un film posterior e inferior, **Hasta el último hombre** (*Halls of Montezuma*, 1950), que ilustró una doble decadencia del director, no sólo porque su asunto significaba un curioso vuelco a una ideología bélica, que contrastaba con el pacifismo anterior, sino porque la acción aparecía mezclada con problemitas personales de sus soldados, de acuerdo a un clisé sentimental y dramático que Hollywood practicó durante varios años. En una carrera llena de prodigiosos altibajos, Milestone ha preferido últimamente trabajar lejos de América, y entre labores marcadamente comerciales (como **Melba**, 1953), este último film parecía la única esperanza legítima de recuperación para el realizador, con su

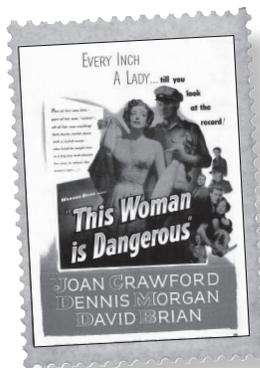
estricto asunto bélico (ingleses sabotean aeródromo alemán en la isla de Rhodas) y su presumible unidad de acción. El resultado es desalentador, y la anécdota de la patrulla que se interna en territorio enemigo, cumple un sabotaje y vuelve, no sólo no es nueva sino que está expresada con una mezcla de sentimentalina y retórica, en el estilo dramático que los films de aventuras deben insinuar pero no gritar. Como estilo nacional, todo el cine inglés resulta saber mejor que Milestone la norma de sobriedad que deben tener los dramas bélicos, según lo expusieran acabadamente en **Mar cruel** (*The Cruel Sea*, Charles Frennd-1953), **La hazaña de Malta** (*Malta Story*, B.D. Hurst-1953) y tantos otros ejemplos. Las deficiencias del film pueden atribuirse fácilmente a productor y libretista, que no parecen tener una idea clara del plan a seguir, pero cabe hacer responsable a Milestone por las fallas de ilación, por el apuro con que corre de una situación a otra, sin construir la expectativa y la tensión que son indispensables en el género. Aunque está rodado casi enteramente en exteriores, el film se distrae de una elemental geometría para su asunto militar, y deja como confusa y rápida a una persecución entre las rocas de la isla, que debió ser su mejor momento y que aparece como una oportunidad desperdiciada por el director. El ataque al aeródromo, con su lenta colocación de explosivos y su hábil burla de la vigilancia alemana, tiene más tensión y resulta mejor logrado como acción cinematográfica, pero es un escaso triunfo para un realizador del prestigio de Milestone. El Technicolor es casi siempre innecesario y algunas veces es incómodo; puede suponerse que sin tanta vigilancia de filtros, fondos y combinaciones de tonos, la cámara de Wilkie Cooper habría obtenido una mayor agilidad.

28 de septiembre 1955.



Cuatro asesinos

(*This Woman Is Dangerous*, EUA-1951) dir. Felix Feist.



ES INCREÍBLE LO QUE SUFRE Joan Crawford en este melodrama. Empieza por dirigir una banda de pistoleros, y la policía la persigue; tiene como amante al pistolero principal (David Brian) y el sujeto es un celoso intratable; además sufre de la vista y debe afrontar una operación sumamente riesgosa; se salva de vivir a oscuras y se enamora de su cirujano (Dennis Morgan); podría ser feliz con él y con su hija, pero descubre a tiempo que sólo le podrá traer desgracias. A cierta altura todas las fuerzas chocan en su preocupado corazón, y la película quiere llegar entonces a su culminación dramática, pero a esta altura nadie cree en el asunto, en sus postergaciones, en sus acumulaciones, en sus casualidades. Como en tantos otros temas preparados para Joan Crawford en los últimos treinta años, la mujer es demasiado fatal y suspira con exceso, de frente a la cámara, mirando al infinito, con un galán ansioso detrás.

Libreto y dirección aparecen al servicio del mito Crawford, lo que supone un discutible fundamento cinematográfico. Debe señalarse sin embargo la virtud constante de

la fotografía, y añadirse este título a muchos otros en los que el fotógrafo Ted McCord ha demostrado ser un artesano muy superior a los temas entre los que se maneja.

29 de septiembre 1955.



Sexto continente

(*Sesto continente*, Italia-1954) dir. Folco Quilici.

EL FILM RECIBIÓ un adecuado premio de la crítica, como obra documental, a raíz de su presentación en el último Festival de Punta del Este, donde se exhibiera fuera de concurso. Sería correcto que recibiera además un premio especial al esfuerzo, por haber recogido durante una expedición de 18 meses las mejores imágenes de la vida submarina en el Mar Rojo, con hallazgos en Technicolor que sólo pueden explicarse por una alta técnica y por una enorme paciencia. Hay una infinita variedad de peces, moluscos y otras especies en ese material, pero el gran mérito del film es no contentarse con lo descriptivo y buscar un planteo dinámico, que muestre no sólo la apariencia exterior de animales y plantas sino también su vida de relación, su alimentación y su reproducción. Parte del dinamismo del film está obtenido por el carácter de la expedición que registró este documental, y que se consagró a atrapar ejemplares de la fauna submarina, con diversos instrumentos, diversos grados de crueldad y diversos propósitos científicos. Los azares de los nadadores, y las peripecias de esa caza, aparecen registrados en Technicolor por cámaras de una ubicación a veces milagrosa. No debe descartarse, desde luego, el ocasional artificio de montaje, que muestra a un nadador esforzándose en llegar a un lugar dificultoso, mientras la cámara está ubicada justamente en ese lugar inaccesible. Pero en general parece atinado que el cine documental agregue estos pequeños recursos del suspenso y que traslade la emoción normal de sus hazañas: el tiburón que amenazará al nadador no es advertido todavía por la víctima cuando ya sin embargo la cámara supo advertirlo.

La construcción del film debiera ser un premio agregado al esfuerzo inicial. Su mérito de fotografía se ve aumentado por la fluidez de relato que el montaje le agrega, y también por la intención de leve humor con que la música comenta algunas incidencias, agregando por ejemplo a un combate entre hombre y pez algunos compases de una melodía adecuada a una plaza de toros. Estos hallazgos del humor han sido pervertidos por la escuela de Walt Disney, que convierte a los animales en figuras cómicas y mentidas (**El desierto viviente**, 1953), pero el film italiano es moderado y oportuno en esa intención.

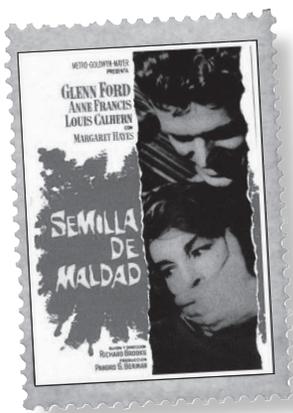
La acumulación, variedad y contraste de su riqueza documental submarina debe ser entendida como la primera virtud del film, y si motiva alguna falla clara es la de que le sobren unos veinte minutos de metraje. Esa es la falla previsible de ponerse a registrar un mundo infinito como el del mar, que podría alimentar a muchos otros documentales.

4 de octubre 1955.



Semilla de maldad

(*The Blackboard Jungle*, EUA-1954) dir. Richard Brooks.



CON LA CONCENTRACIÓN en el ambiente de un colegio de varones y con los límites temporales en los que un profesor (Glenn Ford) descubre y debe dominar a un fenómeno nuevo, el film marca la existencia, en Estados Unidos y hoy, de una delincuencia juvenil que otros países han experimentado en variedad de grados y formas. Pero como el film estuvo sujeto a censuras y polémicas, muchos observadores se han preguntado si en Estados Unidos existe la delincuencia juvenil en el grado necesario para que un film la denuncie y pida corrección para ella. La respuesta es que esa delincuencia existe, y así lo establecen el periodismo americano y el testimonio personal. Así que las preguntas correctas son ahora otras dos: si el film expone verídicamente ese

problema social, y si al utilizar ese tema llega a componer una valedera obra dramática. La discusión sobre la verdad total de ese libreto ha llegado a preocupar a muchos analistas porque, como lo hicieran notar personas entendidas, el film omite establecer primero los orígenes de la delincuencia juvenil e inventa luego soluciones artificiales para ella, regenerando rápidamente a algunos personajes, o buscando culpables individuales para fenómenos colectivos. La explicación de esas limitaciones es la habitual de toda la escuela realista americana, porque Hollywood puede y aun debe trasladar la actualidad social, pero cada empresa y cada realizador están sometidos a la necesidad del éxito público, a la presión de grupos religiosos, raciales, profesionales y sindicales, a un Código de Producción que obliga a dejar castigado el mal (aunque ese mal subsista en la realidad), a un régimen de relaciones con el exterior que no permitiría exportar una pintura pesimista de la actual vida americana. No es extraño que **Semilla de maldad** haya suscitado oposición en el Sur de Estados Unidos (un alumno negro aparece como líder de otros blancos) ni que haya causado un reciente escándalo en el Festival de Venecia: de hecho, el film tiene bastante materia polémica como para hacer imposible la conformidad de todo el mundo. Pero tampoco deben parecer extrañas sus omisiones: la verdad es que no podría señalar al principio las deficiencias económicas, políticas y sociales que son la raíz de la delincuencia juvenil, ni podría terminar tampoco por establecer que el fenómeno subsiste con toda su alarma. Así que arregla principio y final de su tema, con lo que rebaja su verdad documental y provoca reparos de las personas entendidas. Le queda en cambio lo que tan rara vez se ve en el cine americano: una atención a la realidad social, una actitud de denuncia, una convicción de que el problema queda trasladado a su espectador, aun por encima de sus arreglos finales.

Le queda también una virtud y es la de golpear a su espectador con una intensidad que es habitual en la escuela realista. Puestos a manejar temas auténticos y arreglos artificiales, casi todos los films sociales de Hollywood se han acercado a ese efectismo dramático, que pide a un espectador la sensación de la denuncia antes o además de la comprensión. Es el caso de **Ángeles con caras sucias** (*Angels*

with Dirty Faces, Curtiz-1938) y de mucho otro film de gangsters, es el caso de Billy Wilder en **Cadenas de roca** (*The Big Carnival / Ace in the Hole*, 1951) y el de Elia Kazan en **Pánico en las calles** (*Panic in the Streets*, 1950) y **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, 1954). El tiempo ha castigado a ese sistema, como de hecho castiga a todo lo que en el cine sea técnica y esté sujeto a atrasos. Hoy parecen más débiles los efectos de **Callejón sin salida** (*Dead End*, Wyler-1937) y de **Ángeles con caras sucias**, que hacia 1937-38 parecieron sensacionales, y mañana también parecerán débiles los golpes de música con que comienza y termina **Semilla de maldad**, los arrestos de violencia para sus tropelías callejeras y sus intentos de violación, y hasta la escena, superlativamente cruel, de un grupo de alumnos empeñados en romper los discos y los lentes de su profesor. Para el director Richard Brooks, que planeó los efectos y que pobló a sus diálogos de una mantenida hostilidad entre los adolescentes y el mundo en que viven, no es, sin embargo, esencial perdurar en el cine de mañana. Su actitud como realizador y libretista, en los últimos cinco años y entre concesiones y errores que le han valido muchos reproches, no ha sido tanto la de un creador artístico como la de un periodista vigilante de los temas que le importan al público y que componen la sociedad de hoy. Es como crónica de actualidad que debe valorarse **Semilla de maldad**, con su planteo inmediato de adolescentes que son criminales en potencia, y deben considerarse como accesorias las virtudes formales con que se expresa: la cuota de humorismo que entreteje en sus diálogos, la fotografía directa y sagaz (por Russell Harlan), la virtud interpretativa (por Glenn Ford, Louis Calhern, Sidney Poitier). Hasta el prejuicio racial aparece en las entrelíneas de sus diálogos, marcado sutilmente como un vicio mental y no como una villanía; todo indica que Richard Brooks conoce minuciosamente al mundo de hoy, y que debe saber muy bien hasta dónde compone un documento y hasta dónde no se lo dejan componer. Es el mejor film de su carrera y es un título singular y necesario.

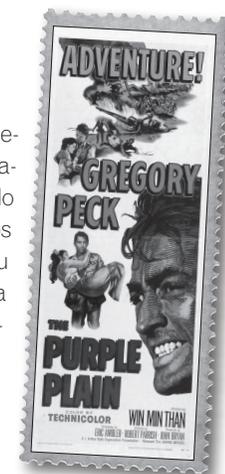
12 de octubre 1955.



La llanura purpúrea

(*The Purple Plain*, Gran Bretaña-1954) dir. Robert Parrish.

ESTE SERÁ UN EJEMPLO como film de acción, y habrá que tenerlo presente como modelo. Todo lo que en él ocurre está directamente puesto en la pantalla, sin descripciones sustitutivas; todo lo que narra es relevante para la anécdota, sin entretenimientos accesorios; su diálogo es mínimo y está al servicio del asunto; su línea dramática está vinculada con la acción y no se desarrolla por cuerda separada. Estas son las virtudes elementales y tantas veces desconocidas de un planteo cinematográfico, pero en esta época de CinemaScope, de espectacularidad gratuita y de olvido del montaje, importa señalar que esos términos cinematográficos son los clásicos del género. Cada escena está verda-



deramente construida con pequeñas tomas, muchas imágenes adquieren un sentido simbólico junto a su sentido normal, el sonido es indirecto y a veces imaginativo. El sitio es Birmania y la anécdota es bélica, pero pudo ser completamente civil: en lo sustancial se narra la odisea de un aviador (Gregory Peck) que luego de un accidente debe atravesar la llanura con dos acompañantes, de los cuales uno es un carácter difícil y el otro un lesionado que no puede caminar (Maurice Denham, Lyndon Brook). Al fondo de esta historia hay otra de más fina construcción psicológica, según la cual Peck perdió a su mujer durante un bombardeo en Londres, y está sujeto ahora a un desequilibrio nervioso que le hace confundir valentía con imprudencia; el sentido del asunto es que en esta segunda aventura bélica Peck goza de un nuevo valor, tiene "algo por qué vivir" (una mujer de Birmania: Win Min Than) y padece la odisea física como una recuperación moral. Esta renovación por el amor es el único punto débil de la anécdota, no sólo por su concepto convencional sino porque el film apenas insinúa ese proceso interior, sin darle la debida fuerza dramática.

Por todo otro concepto, la realización se acerca a la perfección de su género. Como suele hacerlo el libretista Eric Ambler (que hizo muchas cosas y también **Mar cruel**, 1953), la línea dramática es de una ejemplar sobriedad, las relaciones entre soldados dejan al deber y a la disciplina como dos valores sobreentendidos, y la anécdota se desarrolla con situaciones, con un diálogo económico y con la fuerza del laconismo. Otros realizadores, obligados a puntualizar un antecedente de locura en el protagonista, lo contarían con palabras, pero este film lo presenta, en sus primeras escenas, con la nitidez y la elocuencia de imágenes mudas; otros films aprovecharían los bombardeos como pretexto para la espectacularidad, pero éste solamente necesita el efecto de esos bombardeos en sus personajes, y se atiene a ese único aspecto (no aparece un solo japonés, un solo avión enemigo); otros films terminarían su anécdota con alborotos de victorias y sonrisas, pero éste la termina silenciosamente con una sensación de fatiga y de paréntesis cerrado. En la acción de la odisea misma, que el CinemaScope habría hecho con amplias llanuras y tremendas caminatas de izquierda a derecha, el director ha preferido un proceso en el tiempo y no en el espacio, y así procede a un uso intensivo del primer plano, con el pormenor del tropezón, el agua que se derrama, la mano que quiere rescatarla de la arena, la fatiga y el sudor en cada rostro, el sol que castiga los ojos. En una realización que amplía la anécdota hasta la vida interior de quienes la sobrellevan, el primer plano tiene también efectos alucinatorios, y entre momentos elocuentes de la cámara uno establece una sorpresiva relación entre los ojos de un reptil y los de Gregory Peck que está tirado en la arena, y otro iguala dos manos de mujer para comparar el resultado de dos bombardeos. Con la única salvedad de que el fotógrafo utiliza el primer plano incluso para lo que importa menos, pocas veces en el cine se ha utilizado ese recurso de cámara con tanta riqueza de expresión: la idea es describir la acción y su efecto en el personaje, narrar ante el espectador y comprometerlo además en la peripecia.

El resultado es casi siempre gran cine, y procura la sensación de espacio, aventura, dificultad y lucha que han sabido obtener los mejores realizadores, como John Ford y Raoul Walsh lo hacían antes y como Anthony Mann y John Sturges lo han hecho ahora. Los responsables de esta labor, que algunos aficionados verán por tercera vez, son el fotógrafo Geoffrey Unsworth, que ya tenía una brillante ejecutoria anterior (**Escalera al cielo**, **Las aventuras del Capitán Scott**, **Londres, hora cero**) y el

director Robert Parrish, que debió viajar de América a Inglaterra, y de aquí a la filmación local de Ceilán, para demostrar lo que sabía hacer. Hace algunos años que Parrish se había encargado del montaje en documentales bélicas americanas y en unos pocos films de argumento (**Carne y espíritu**, **Decepción**), pero esa obra, como todo su aprendizaje junto a John Ford y a Gregg Toland, sólo le sirvió para hacer luego en Hollywood un modesto film policial. Con **La llanura purpúrea** está demostrando lo que se puede hacer en cine cuando se es un artesano esmerado, pero está demostrando sobre todo que el montaje es un recurso esencial, y que seis tomas pequeñas e hilvanadas valen más que docenas de frases y que toneladas de escenografía. Otros films tienen más sentimiento o más idea, pero éste tiene una realización de primera categoría, y deberá ser apreciado por quien se interese seriamente por el cine.

13 de octubre 1955.

Títulos citados

Aventuras del Capitán Scott, Las (*Scott of the Antarctic*, Gran Bretaña-1948) dir. Charles Frennd; **Carne y espíritu** (*Body and Soul*, EUA-1947) dir. Robert Rossen; **Decepción** (*All the King's Men*, EUA-1949) dir. R. Rossen; **Escalera al cielo** (*A Matter of Life and Death*, Gran Bretaña-1946) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger; **Londres, hora cero** (*Turn the Key Softly*, Gran Bretaña-1953) dir. Jack Lee; **Mar cruel** (*The Cruel Sea*, Gran Bretaña-1953) dir. C. Frennd.



Tema para un sueño

(*The Man Who Loved Redheads*, Gran Bretaña-1954) dir. Harold French.

POCOS TEMAS TUVIERON una fibra tan romántica, pero pocos films desperdiciaron tanto un tema. Contra lo que alega el título original, al protagonista no le gustan todas las pelirrojas, sino solamente una, que se llamaba Sylvia y a la que perdió desde su infancia. En los treinta años siguientes procura recuperar aquel recuerdo, hace varias conquistas en mujeres que se parecen a Sylvia (todas son Moira Shearer), y de alguna manera fracasa con ellas. Para un cinematografista que fuera un poeta este asunto tenía tremendas posibilidades, y con un poco de fantasía en la imagen, un poco de sugestión en el sonido y un mucho de plan en el libreto, el tema habría servido para ilustrar a un hombre enamorado de un ideal, de un timbre de voz, de un rostro, de un carácter. El tema debe filmarlo quien lo sienta.

El dramaturgo Terence Rattigan ha sentido el tema, pero lo expresó teatralmente, en una pieza en tres actos (*Who Is Sylvia?*, 1950), donde la misma Sylvia no figura entre los personajes. Como libretista cinematográfico de sí mismo, Rattigan desconoce la posibilidad visual de su asunto, y el director Harold French deja que la idea se deshaga en la mediocridad, demostrando que donde no hay poetas no se advertirá la poesía. Todo el film es una larga conversación, mi-



nuciosamente teatral, donde el protagonista (John Justin) no persigue ya el ideal de Sylvia, sino que se preocupa de conquistar una mujer u otra, y de disimular su doble vida ante su esposa y su hijo (Gladys Cooper, Denholm Elliott), con la complicidad de un amigo y un mayordomo (Roland Culver, Harry Andrews). Es increíble lo que hablan todos ellos con tal motivo, desviándose a temas de conversación muy ajenos a la idea central, y olvidándose de ser románticos, ingeniosos o inteligentes. Para irritar más a los micrófonos, el film agrega durante todo su metraje a un locutor (en castellano es el insoportable Tomás de Sancha) que explica continuamente lo pícaros que son los hombres cuando engañan a las mujeres. Después de tanto palabrerío, el romanticismo de la idea central queda machacado hasta el anonimato.

Roland Culver, que había hecho ya en teatro el mismo papel de amigo mujeriego, es el único que se luce en todo el elenco. Entre la chatura cinematográfica que inventaron director y libretista, el mayor desperdicio es el de la pelirroja Moira Shearer, para quien se acomodó un personaje de bailarina rusa, cinco minutos de ballet (Tchaikovsky) y la cuarta parte de un charleston. Sus personajes son sin embargo tan pedestres y charlados que el que quiera recordar a la Moira ideal deberá rever el primer fragmento de **Historia de tres amores**¹², donde era realmente tema para un sueño. Aquí es tema para la siesta de un fauno.

13 de octubre 1955.



Amantes secretos

(*The Young Lovers*, Gran Bretaña-1954) dir. Anthony Asquith.

LOS AMANTES EN CUESTIÓN se conocen casualmente en Londres, se creen recíprocamente imprescindibles, y podrían ser una pareja feliz si no tuvieran la desgracia de trabajar en sitios muy opuestos. Él es técnico de códigos en la Embajada Americana, y ella es secretaria (e hija del principal) en la Embajada londinense de una república europea no identificada, presumiblemente en la órbita soviética. A partir de allí cada uno de sus encuentros y de sus llamados telefónicos está sujeto a la estrecha vigilancia de los respectivos jefes, hasta que ese amor queda combatido por la actual separación política del mundo; implícitamente, el film acusa a la guerra fría y deja asomar un pedido de comprensión, de buena fe, de humanidad.

En lo esencial, el tema es romántico y el director Anthony Asquith sabe entenderlo así. Al enfocar por separado a los dos amantes, cada uno de ellos abstraído de su ocupación inmediata, en una actitud de ensoñación, el director marca ese tono para su asunto, y también lo hace en otros momentos con una insistencia en el primer plano, en la mirada muda, en la frase cortada, en el susurro. Uno de los recursos hábiles del libreto es la rápida comunicación inicial de las experiencias que cada uno de ambos personajes debe afrontar en sus respectivos trabajos,

alternando tomas breves y muy precisas. Al fondo de esa anécdota sentimental, cuya verdad y honestidad el film establece sin dejar lugar a la sospecha, se desarrolla un segundo plano de suspicacia y de guerra fría, en el que las conversaciones telefónicas se graban en cinta magnética, las rosas y los mimos son interpretados como signos de código, y el amor se pervierte en un pretexto para el espionaje: cuando la protagonista queda embarazada, el médico llega a decirle: "Su hijo, señora, no sólo es ilegítimo sino también subversivo".

Después de un planteo tan original, el film deriva a la indecisión y a la poca inventiva. El mundo de las embajadas llega a ser un villano mecánico, que no entiende lo que no quiere entender; el galán se comporta ingenuamente, como si no estuviera obligado a saber que los teléfonos pueden ser intervenidos y que su propia actitud no puede ser la de un apasionado Romeo; la dama joven discute demasiado con su padre sobre los últimos quince años de fugas y luchas clandestinas. Todo es demasiado simple, todo parece construido de apuro como una oposición a la pareja central, y naturalmente sobreviene una derivación melodramática, con la fuga de los amantes, la bondadosa dueña de hotel, la carta final que dice con palabras lo que el conflicto debió expresar con situaciones. Esa segunda parte del film paga tributo a su planteo sin salida, y cuando sale del mundo de las embajadas pierde la anotación inmediata y directa de su conflicto entre pareja y ambiente. El final es indeciso, y pone puntos suspensivos al tema; habría sido más dramático con una nota final de fracaso y resignación, o habría sido más romántico con una fuga definitiva y desafiante de la pareja.

La dirección de Anthony Asquith tiene algunos momentos de excelencia, en el tono sentimental del principio y en la intriga de corte policial que sigue a la fuga, pero como labor de realizador no parece entera e inspirada. Es normal por ejemplo que abuse del diálogo, quizás como consecuencia de que el director ha filmado numerosas obras teatrales (**Pygmalion**, **El caso Winslow**, **La importancia de llamarse Ernesto**). Son muy adecuados los jóvenes Odile Versois y David Knight como los amantes titulares, pero como labor interpretativa es preferible la de David Kossoff, padre de la joven y uno de los obstáculos de su felicidad.

18 de octubre 1955.

Títulos citados

Caso Winslow, *El* (*The Winslow Boy*, Gran Bretaña-1948) dir. Anthony Asquith; **Importancia de llamarse Ernesto**, *La* (*The Importance of Being Earnest*, Gran Bretaña-1952) dir. A. Asquith; **Pygmalion** (Gran Bretaña-1938) dir. Asquith y Leslie Howard.

¹² **Story of Three Loves**, film en tres episodios, dirigidos por Gottfried Reinhardt y Vincente Minnelli. El episodio al que se refiere H.A.T. es el primero, **The Jealous Lover**, dirigido por Reinhardt.



CRIMINALES DE POST-GUERRA

Los buenos mueren jóvenes*(The Good Die Young, Gran Bretaña-1954) dir. Lewis Gilbert.*

LAS PRETENSIONES DE ESTE film policial son un poco más amplias que sus realidades. La idea titular es que los jóvenes han sido maltratados por la guerra y la post-guerra, sólo han servido como carne de cañón, han perdido luego sus empleos, y entre la desorientación consiguiente han optado por el crimen. La idea no sería un disparate si estuviera honestamente desarrollada, y mostrara el desencuentro entre los personajes y el mundo actual, pero el libreto empobrece ese desarrollo, con lo que su sociología queda limitada a algunos rezongos de los diálogos, sin asidero en el asunto mismo. Los conflictos de los cuatro criminales que mueren jóvenes (Laurence Harvey, Richard Basehart, John Ireland, Stanley Baker) se mantienen en realidad contra sus respectivas esposas (Margaret Leighton, Joan Collins, Gloria Grahame, René Ray), por causales de dinero, suegras, celos y cuñados, sin que la organización social tenga nada que hacer allí. Ni siquiera el problema económico adquiere ese alcance social, y el dinero que Harvey pide a su esposa rica no es el imprescindible sino el superfluo, para divertirse y seguir viviendo sin trabajar; ella se lo niega, con toda razón, y también se lo niega el padre del haragán (Robert Morley), un caballero aristocrático de ideas muy firmes al respecto.

El film pierde la mitad de su metraje en explicar alternadamente los cuatro problemas de sus personajes, con el debido esfuerzo para que tres de ellos parezcan unas víctimas simpáticas y el restante (Harvey) un villano capaz de hacer cualquier cosa. Efectivamente hace cualquier cosa, convenciendo a los otros tres de asaltar un camión que lleva una fortuna. La empresa es de una ingenuidad atroz, y como asalto no vale mucho. Después sobrevienen las fugas y las muertes, donde el film agrega un poco de acción a todos los diálogos anteriores. El hecho más dramático del asunto es sin embargo la constancia de que las noventa mil libras esterlinas quedaron encerradas en un cementerio, sin nadie que las reclame. Después de hacer grandes esfuerzos para levantar frías losas en **Romeo y Julieta**¹³, el mismo Laurence Harvey los repite aquí para guardar el dinero, pero no le alcanzan las fuerzas para volver a sacarlo.

Hay varios buenos intérpretes en el conjunto (Basehart, Ireland, Baker, Leighton, Morley) y también un buen fotógrafo, que se llama Jack Asher y que obtiene efectos sorprendentes en un match de box, donde la cámara sustituye a los boxeadores y aporta una violenta sensación. Pero el director Lewis Gilbert se limita a acumular ése y otros virtuosismos con el afán puramente decorativo de adornar un poco al melodrama policial, ambicioso de lo que no tiene.

20 de octubre 1955.



¹³ Se refiere a una situación de la versión de Renato Castellani. Ver texto de H.A.T. en pág. 109.

PISTOLEROS CON PAISAJE

La casa del sol naciente*(House of Bamboo, EUA-1955) dir. Samuel Fuller.*

HAY MUCHA PANORÁMICA de Japón, y principalmente de Tokio, en esta documental sobre tierras exóticas, con un prolongado desfile de muelles, calles, campos nevados, parques y suburbios. También hay mucha gente que desfila por esos y otros sitios, con lo que el film sirve para establecer cómo visten, hablan y pelean los japoneses de diversos grupos sociales, cómo duermen y comen a ras del suelo, su peculiar costumbre de tomar té en la vereda y su hábito de dividir las habitaciones con biombos y con delgados tabiques que un hombre puede atravesar si lo empujan con bastante fuerza.

También hay muchos empujones. Los principales personajes de esta documental filmada en Japón resultan ser pistoleros americanos, ex-soldados de una guerra u otra, que han instalado en Tokio una organización casi militar para sacarle dinero a los pequeños comerciantes y para asaltar otros mayores tesoros. El grupo está dirigido por Robert Ryan, el lugarteniente es Cameron Mitchell, el nuevo y sospechoso pistolero es Robert Stack, y la viuda de un ex-pistolero es Shirley Yamaguchi, una joven actriz japonesa que tiene su encanto propio. Todos quiebran tabiques, distribuyen y reciben varias palizas y demasiados balazos en el curso de su actividad, hasta que el último ajuste de cuentas se produce entre los buenos y los malos arriba de una rueda giratoria en un parque, con hermosos paisajes al fondo. También hay un policía militar americano y un policía japonés (Brad Dexter, Sessue Hayakawa) en el conflicto, pero su actitud es mayormente pasiva, sin mucho paisaje que protagonizar.

El director Samuel Fuller había mostrado cierta violenta capacidad para las muchas peleas que hace dos años dirigió en **El rata** (*Pickup on South Street*, con Richard Widmark, Jean Peters) pero ahora ha postergado esa competencia, quizás para que las panorámicas japonesas no pierdan su papel principal. El rubro Paisajes está muy bien atendido por un plausible artesano que se llama Joe MacDonald, que no sólo mueve ágilmente la cámara sino que no se pierde una sola ocasión de sacar escenarios naturales. Con los menores pretextos, y a veces sin ellos, la acción se traslada a escenarios naturales y a las gentes que los habitan. El cine policial no progresará mucho con el film, pero quizás aumente el turismo al Japón, ese hermoso país.



21 de octubre 1955.



MÁS SUSTO QUE FANTASÍA Muerte y fantasía

(*Three Cases of Murder*, Gran Bretaña-1955) Film en tres episodios: **En el cuadro**, dir. Wendy Toye; **Tú mataste a Elizabeth**, dir. David Eady; **Lord Mountdrago**, dir. George More O'Ferrall.



TODO EL PLAN DEL FILM es fantástico, o quizás fantástico, y sus tres anécdotas presuponen algún dato irreal, que altera la normalidad y le fija reglas distintas. Pero no hay un plan para esta reunión de tres diferentes anécdotas, ni siquiera hay tres planes para introducir al espectador en un mundo fantástico que le atrae naturalmente. El segundo episodio, que muestra a dos amigos disputando sobre cuál de ambos mató a la novia de uno de ellos, es el menos imaginativo y el más tramposo: no sólo uno de los personajes (John Gregson) tiene útiles ataques de amnesia, sino que el otro (Emrys Jones) narra su propia historia ante el espectador y lo engaña en datos esenciales. Este es el caso típico del cuento trucado desobediente de ciertas reglas del juego ya debidamente atendidas en la buena novela policial. Es más limpio el planteo del tercer episodio, donde dos rivales políticos (Orson Welles, Alan Badel) se odian, el primero sueña reiteradamente con el segundo, hasta un grado digno de atención psiquiátrica, y comprueba que sus delirios afectan misteriosamente a su enemigo, víctima lejana de los golpes y los percances que otro sueña para él. Aquí el planteo de una relación humana queda alterado por ese dato fantástico, pero no hay mucho progreso para el asunto, terminado en forma opaca y previsible, con más ruido que imaginación. El primer episodio es el mejor concebido: decreta como real a la casa pintada en un cuadro, inventa una vida para esa casa, y la hace visitar por un habitante del mundo exterior (Hugh Pryse) que termina por ser la víctima de ese mundo ficticio; el clima sería de pesadilla si el asunto no estuviera excedido de conversación.

En un film hecho por tanta gente de tanto ingenio, falta una perspicacia central: la de saber que el espectador debe ser arrastrado por su propia imaginación, y que la misión de un film fantástico es excitarla. Más que traficar en ideas, el film prefiere traficar en truculencias, aunque a esta altura del siglo ningún espectador tiembla ya en el cine. Los personajes prometen muertes, quieren disecar cadáveres, gritan alarmas, pero serían más impresionantes si fueran personajes normales, que funcionarían como receptores y no como emisores de un hecho fantástico introducido en sus vidas. La concepción del film no es la mejor posible.

Casualmente, lo mejor que se hace en todo el film es aquello que procura ser más sobrio. Cuando Orson Welles grita como un sensacionalista nato no parece tener tanto talento como vanidad, pero cuando rezonga por lo bajo y cuando murmura ironías en un discurso parlamentario (con diálogos mezclados y ruidos al fondo, como en **El ciudadano**) recupera su calidad de actor y asemeja su imposible Ministro de Relaciones Exteriores a una figura humana. Algo similar ocurre con Alan Badel, intérprete

constante del film (en el segundo episodio apenas figura como mozo de bar), que fuerza tonos perversos para su enloquecida figura del primer cuadro y que está realmente brillante en el tercero, donde aparece humillado por un rival político y compone a ese efecto una lastimosa y emotiva figura. Hay otros brillos en el film. La fotografía de Georges Périnal es siempre virtuosa en su truculencia, con ágiles delirios en el tercer episodio y con efectos sorprendentes de luz y movimiento en el primero, donde la cámara se introduce realmente en un cuadro de la pared. Los tres directores son también cumplidos artesanos, y Wendy Toye en particular (primer episodio) aumenta la curiosidad por conocer **The Stranger Left No Card**, un medio-metraje (36 minutos) que esta realizadora hizo en 1952 con el mismo Alan Badel, y que ha recibido varios elogios de la crítica extranjera. Pero a pesar de tales virtuosos la impresión que deja todo el film es la del desperdicio, con mucho talento cierto filmando mucho plan incierto: hay mérito en la intención experimental de tratar un género difícil, pero no hay mucha fantasía en el resultado.

26 de octubre 1955.

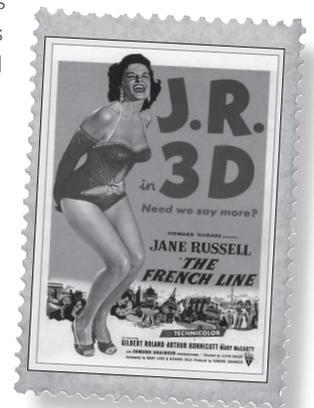


MUJER VISIBLE Línea francesa

(*The French Line*, EUA-1954) dir. Lloyd Bacon.

HAY UN PAR DE MOTIVOS por los que muchos espectadores quieren ver a Jane Russell, y así lo saben muy bien ella misma y el productor Howard Hughes, que hace diez años la consagró en **El proscrito** (*The Outlaw*) como una de las mujeres más visibles del cine moderno. Su nueva aparición está consagrada a esa visibilidad, y culmina debidamente en un número musical titulado *Looking for Trouble* (lit. "Buscando líos"), donde la estrella contonea y sacude la poca ropa que lleva, mientras grita que necesita hombres por motivos que no surgen muy claros de la letra de la canción, aunque sí de su espíritu. Esos cuatro minutos han causado ya varios escándalos en el país de origen, donde por otra parte se exhibe muy poco cine francés o sueco, y en una revista generalmente bien informada se llegó a manifestar que habían sido suprimidos del film. Ahí están, sin embargo, ilesos y lesivos.

El número fuerte está localizado en los últimos diez minutos del metraje, y esa demora puede provocar algún malhumor en quienes han ido exclusivamente a presentarlo. En la hora previa hay otros números musicales de menor entidad sensual y de mínima entidad espectacular, todos ellos pensados y realizados con un criterio teatral que ya estaba superado hace veinte años. El dato de peor humor es sin embargo el pobre argumento de identidades simuladas con que se pretende hacer caminar a la comedia. Es todo un largo tropiezo, con



diálogos ingenuos que se pretenden ingeniosos, y con una personalidad apócrifa de *chansonnier* francés para Gilbert Roland, que no nació para el papel. Debe suponerse que el libreto es un pretexto para lucir a Jane Russell, pero la desluce.

27 de octubre 1955.



UNAS POCAS RISAS

El signo de Venus

(*Il segno di Venere*, Italia-1955) dir. Dino Risi.

TIENE SU GRACIA el asunto de esta comedia italiana, pero la realización no la explota debidamente, y convierte en un film lento y pobre a una idea que pudo ser mejor aprovechada. La idea pertenece, entre otros autores, a la actriz Franca Valeri, una mujer fea y talentosa a la que se muestra queriendo conseguir novio y fracasando reiteradamente. Como tantos otros films italianos, éste ha sido considerado como una derivación del movimiento neorrealista, pero en lo esencial el neorrealismo es ajeno a la obra. El conflicto de la protagonista es un pequeño drama individual de mujer fea, y si no puede conseguir novio, ello debe atribuirse a que la mujer tiene cerca a una prima hermosa (Sophia Loren) y a que el azar y los argumentistas le ponen cerca una serie de percances. El neorrealismo habría calado un poco más hondo en las relaciones normales entre mujer fea y sociedad.

Tal como está, el asunto habría dado sin embargo para una divertida farsa de ilusiones frustradas, que la protagonista toma con un envidiable humorismo. El libreto no atina sin embargo a concentrar el asunto en su personaje, y desparrama anécdota en figuras que debieron ser secundarias, sin otro plan que el de buscar un

poco de humorismo en cada lado y el de encontrar además algunos interludios sentimentales que seguramente debieron evitarse. Más que vincularse con el neorrealismo, el film se vincula con las modernas y débiles comedias italianas, escritas en colaboración por media docena de libretistas, y planeadas para el lucimiento de otra media docena de intérpretes. Quizás hubiera sido más sensato seguir la receta de las comedias en episodios, que tampoco tienen un plan pero parecen más claras de ideas. Es obvio que el director Dino Risi tiene cierto talento cinematográfico (hizo antes el episodio del baile popular en *Amore in città*), pero no le dieron o no supo tomar intervención en el ordenamiento del asunto, dejó exceder a los intérpretes en monólogos y toleró escenas lentas y alargadas como las que perjudican al

final del film. Parece prematuro anunciar por el momento a un gran director.

En fragmentos el film tiene su gracia y su emoción. Los proveedores son la propia Franca Valeri, el poeta pobre y maniobrero de Vittorio De Sica y el semi-delincuente



de Alberto Sordi, un cómico de tremenda capacidad para la caricatura y el disimulo. Otra parte de la gracia es aportada por la zona más superficial del neorrealismo, donde se describe a Sophia Loren manoseada en los ómnibus, a calles pobladas por una multitud diversa y pintoresca, y a uno de esos bailes familiares donde todos están empeñados en divertirse y donde nadie lo consigue de veras. En esa escena, que es la mejor del film, Alberto Sordi se estira en un aburrimiento mortal y salta después para bailar desafortadamente; debe ser imposible no reírse de eso, aunque es difícil reírse de buena parte del resto.

29 de octubre 1955.



ESOS ESPAÑOLES

Un caballero andaluz

(España-1954) dir. Luis Lucia.

ESTA RESULTA SER la previsible españolada hecha por españoles, alrededor de caballeros generosos, gitanas ciegas, caballos nobles, toros bravos, curas pícaros y niños muertos. La idea, el libreto y la realización no tienen nada que ver con el cine, y el más eficaz destino del film es su trasmisión directa por radio, aprovechando que los diálogos no se ahorran la descripción de las cosas más notorias del film, de acuerdo a una consagrada elocuencia española. Es alarmante que estas películas existan, pero es un pánico pensar que alguien les da importancia, las envía a Festivales (Punta del Este, 1955), pelea por ellas y las considera dignas de alternar entre films de primera categoría.



1 de noviembre 1955.



FILM NUEVO DE PAÍS NUEVO

La colina 24 no contesta

(*Giv'a 24 Eina Ona*, Israel-1954) dir. Thorold Dickinson.

LA COLINA 24... es el primer film importante que fuera producido en Israel, y participa de la inclinación de casi toda industria cinematográfica naciente: expresar las luchas del propio país y ser de alguna manera una carta de presentación. En el caso, la creación de Israel superaba de antemano esa intención nacionalista, porque la obtención de la tierra prometida estaba identificada ya, a través de los siglos, con la misma religión del pueblo judío, con lo que el hecho conseguía una repercusión singular en el mundo entero; por otro lado, la nación de Israel fue creada por los so-

brevientes de la peor masacre padecida por la raza en toda su historia, surgió en abierto conflicto con el mandato británico que regía Palestina hasta 1948, y chocó de inmediato con la guerra declarada por los países árabes. Había mucha materia épica para el film, y su virtud más asombrosa es la sobriedad con que la trata, rozando apenas la espectacularidad y el discurso. Más que un film de propaganda, éste quiere ser un registro histórico, y deliberadamente señala al final que la terminación de la anécdota es el principio del nuevo país.



Las luchas que crearon Israel están sin embargo en la pantalla, con un sistema de presentación indirecta. Tres episodios narran la historia, pretextados por los antecedentes de los soldados que deben ocupar una colina en la noche previa al toque de queda en la lucha con los árabes. El primero se ubica en el mandato británico y muestra a un irlandés (Edward Mulhare) que primero pertenece a las fuerzas ocupantes y después a

las israelíes; el segundo ocurre durante la batalla con los árabes por Jerusalén y está protagonizado por un turista americano (Michael Wager) convertido al fervor de una causa a la que llega a creer santa; el tercero, que también pertenece a la lucha con los árabes, es narrado por un soldado israelí (Arich Lavi) que hace prisionero a un soldado egipcio y encuentra tras él a un soldado nazi. Los dos primeros episodios enfocan declaradamente la conversión de dos individuos hacia una causa a la que se sentían ajenos, y ese mecanismo aparece trasladado así al espectador. El plan es hábil, pero en rigor no es convincente, porque no se apoya en la causa misma de Israel sino en circunstancias laterales. El soldado irlandés no es convencido por un ideal social o religioso sino por el posible amor de una israelí (Haya Harareet); el turista americano oye una extensa disertación de un rabino (Zalman Lebiush) que clama el apoyo de Dios para las buenas causas, pero ésa es, como de costumbre, una invocación para convencer a los convencidos y dejar de lado a los otros espectadores. Tiene aún menos firmeza el tercer episodio, que identifica muy arbitrariamente a un árabe con un nazi, fingiendo ignorar que los árabes tenían sus propias razones territoriales y políticas, buenas o malas, para hacer la guerra a los israelíes. En dos episodios, la presentación indirecta de la causa israelí aparece como un arma de dos filos, que evita la grandilocuencia pero se desvía del punto central.

El film tiene muy notorias virtudes de realización. Para poder producirlo en una industria precaria, el director inglés Thorold Dickinson llevó técnicos y equipos, filmó casi enteramente en exteriores, y procedió con una libertad envidiable, apoyada sin duda por la colaboración de autoridades y particulares. El resultado es un excelente film de acción, con momentos de gran cine en el primer episodio (una persecución por calles de suburbio), cierta grandeza en el segundo (lucha callejera y heridos en un hospital) y verdadera inventiva en el tercero, donde los dos solitarios rivales se contemplan recíprocamente como un nazi típico y un judío típico; aquí el enfoque pasa de lo exterior a lo subjetivo. Muchos aciertos de iluminación, de cámara y de montaje se aprecian continuamente en el film, construido con la artesanía de un realizador talen-

toso y consagrado (por **Reina de espadas**¹⁴, principalmente), pero su virtud principal no es la técnica sino la dramática. Un toque de anotación psicológica como el desprecio que un interrogado israelí manifiesta hacia el intérprete que sirve a los ingleses, un apunte de devoción colectiva como el canto de los heridos israelíes en el hospital tomado por los árabes, o casi todo el diálogo sutil y contenido del primer episodio, ilustran esa competencia dramática del director, un poco en el estilo de sobriedad e insinuación que los ingleses han sabido dar a su cine. Entre los riesgos de grandilocuencia a que se prestaba el tema, y los otros riesgos de dejar que la gran causa se olvidara tras un superficial film de acción, el resultado parece muy satisfactorio.

1 de noviembre 1955.



Horizontes de piedra

(Argentina-1955) dir. Román Viñoly Barreto.¹⁵

QUEDARÁ COMO UNO DE LOS POCOS films argentinos que han procurado cierto sabor de autenticidad. Su ambiente es el serrano y su asunto insinúa la compenetración entre los personajes y el sitio en que viven; sobre la pequeña intriga local (suegra no simpatiza con nuera, hijo siente el conflicto) domina una oposición entre seres errantes y seres conservadores, hombres con espíritu de aventura y mujeres comparadas a la piedra y a la tierra en que de cierta manera vegetan. Aunque el asunto no está realizado en todo el alcance poético y dramático que pudo tener, se adivina la atracción que su idea general significó para los realizadores, preocupados de obtener en las sierras de Jujuy un acento regional que el cine argentino suele omitir, y que en el cine de México y de Brasil ha dado los mejores resultados (**La perla, Cangaceiro**). Para el director Viñoly Barreto el film fue además la ocasión de hacer un cine con más audacia de imagen, aprovechando las vestimentas típicas, los contrastes de personajes y cielos, los terrenos abruptos, la poesía del movimiento, del polvo y de la distancia. En muchas de sus escenas se advierte el placer con que buscó trasladar ese material, un poco a la manera que el fotógrafo Gabriel Figueroa hizo famosa en el cine mexicano. Pero Viñoly quiso superar aún ese material, y buscó otras audacias de imagen, con una intención menos superficial, más dramática. En un encuentro de su pareja central, Viñoly informa la posesión física con un primer plano de dos brazos que se empujan y se entrelazan; en otro, la mujer enamorada va pisando en la arena las huellas que acaba de dejar el amante que se fue. Hay varios de estos aciertos en el film, nacidos del ingenio y hasta de una ocasional inspiración poética; el conjunto es de lo mejor que hizo Viñoly en el cine argentino, después de tanto título en el que costaba adivinar su personalidad.



¹⁴ **The Queen of Spades**, Gran Bretaña, 1949.

¹⁵ En Argentina no se estrenó hasta mayo de 1956; puede suponerse que la demora se debió al golpe militar que derrocó a Juan Domingo Perón en septiembre 1955.

Viñoly es uruguayo, fue muy elogiado por su labor como director teatral (hasta 1943), y llegó a imponerse en el cine argentino mediante muchas concesiones de muchos años. Esas concesiones fueron tan grandes que la crítica, y especialmente la crítica uruguaya, pudo olvidarse de que ese director había querido ser alguna vez un artista exigente; desde **Estrellita** hasta **La niña del gato** y **El abuelo**, su predilección artística resultaba ser el peor radioteatro argentino. Hoy Viñoly tiene dos enemigos y ninguno de ellos es la crítica uruguaya. Uno es la obsesión de la técnica, que le lleva a sacar una escena por el lado más difícil y no por el lado más procedente; en **El vampiro negro** se empeñó en meter la cámara dentro de un ascensor, aunque era más fácil y correcto hacer la toma desde el pasillo; en **Horizontes de piedra** acumula primeros planos, efectos de montaje, contraluces, sin otro sentido que el de plantearse dificultades para superarlas, como le gusta a Hitchcock y a otros virtuosos. El otro enemigo es el melodrama radial, el verbalismo desbordante con que estos norteros lacónicos del film se explayan cuando se ponen intensos. Este es un vicio común a todo el cine argentino, que aquí traiciona el color local incluso después de buscarlo deliberadamente, y que hace hablar a los reticentes un lenguaje de grandilocuencia. Ese verbalismo afecta al mismo estilo de Viñoly en el film. La música de Yupanqui suele combinar muy bien con la imagen, y el resultado tiene una sugestión de ambiente, de tierra, de melancolía, de poesía campera; en cambio, cuando esa música está acompañada por la letra de las canciones, el encanto poético se rompe y la imagen se limita a perseguir literalmente las vacas y los pastos a que aluden las palabras.

Si el film es irregular y no fluye con la fuerza que pudo tener, la causa no está sólo en los recovecos de un melodrama convencional, sino en el contrapeso de realismo y literalidad que las palabras suponen para la sugestión de imagen y música. De esto nunca se dieron cuenta Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, esos plásticos mexicanos privados de una mínima vocación dramática, pero Viñoly Barreto tiene un más agudo sentido autocrítico, y ya debe saber que su escena del cementerio en **Horizontes de piedra**, donde no hay ni tres líneas de diálogo, es más intensa y más lograda que todo lo que hizo en diez años al lado de los micrófonos, esos villanos.

1 de noviembre de 1955.

Títulos citados (dirigidos por Viñoly Barreto, salvo donde se indica)

Abuelo, El (Argentina-1954); **Cangaceiro, O** (Brasil-1953) dir. Lima Barreto; **Estrellita** (Argentina-1947); **Niña del gato, La** (Argentina-1953); **Perla, La** (México-1947) dir. Emilio Fernández; **Vampiro negro, El** (Argentina-1953).



POLICIAL A CIEGAS

El pañuelo verde

(*The Green Scarf*, Gran Bretaña-1954) dir. George More O'Ferrall.

EL ARGUMENTO DE ESTE FILM policial es rarísimo, debido a que su protagonista es también un personaje excepcional: un hombre que nació ciego, sordo y mudo, que es acusado de un crimen del que es inocente, y que sin embargo se

ha confesado culpable para proteger a otra persona. Esas singulares circunstancias complican la investigación de la verdad, obligan a emplear intérpretes que se entiendan con el acusado (mediante pequeños golpes cifrados en las manos) y hacen surgir una intriga también peculiar, donde el protagonista vaga por un mundo al que sólo comprende mediante el olfato, el tacto y la inteligencia. Pero una vez que se ha penetrado toda esa barrera de circunstancias singulares, el asunto deja de ser raro, y se averigua que la envoltura sólo protege a un melodrama convencional de amores sacrificados. Su exposición se hace, por otra parte, sólo con palabras, mediante el régimen habitual de centrar la acción en el juicio criminal, con abundantes declaraciones de testigos, abogados, fiscales y jueces; casi todas sus declaraciones excitan más a la sensiblería que a la inteligencia. El melodrama ya estaba en la novela de origen, muy lógicamente publicada en una colección de obras policiales (*El Séptimo Círculo*), pero la novela tiene sobre el film dos ventajas apreciables: que la abundancia de palabras allí no molesta y que todo el problema de educar a esos especiales inválidos está expuesto con un interés de orden pedagógico, como una disciplina peculiar. El film apenas roza en cambio ese problema educativo, al que alude con unas pocas palabras de un sacerdote (Leo Genn), que enseñó al protagonista sus primeras y segundas letras y que viene a declararlo así en el juicio; ningún espectador podrá entender con tan poco un problema tan vasto.

El error del film es transcribir la novela al cine y no empezar siquiera a plantearse un problema de lenguaje cinematográfico. No tiene desde luego la audacia de transcribir en imágenes o sonidos las sensaciones de un hombre ciego, sordo y mudo, pero tampoco tiene la audacia menor de hacer un libreto que estudie la intriga policial y se anime a crear la duda, la presunción, la revelación súbita, la interpretación de hechos ambiguos, que son los elementos necesarios del género. Como film policial es más efectista que sensato; como transcripción cinematográfica de una novela se queda apenas en la superficie, cosa que ya le había ocurrido al director More O'Ferrall con **El revés de la trama**, sobre Graham Greene¹⁶. La interpretación de Kieron Moore supone un tremendo esfuerzo para dar las ansiedades de un personaje que no habla y que apenas gesticula; la de Michael Redgrave, como abogado defensor y verdadero personaje principal, incurre en el continuo exceso de guiñadas, distracciones, intensidades y otros despliegues, en un estilo grandilocuente que ya supieron practicar Charles Laughton y Orson Welles. Cada dos tics agrega un tac.

9 de noviembre 1955.



¹⁶ Ver pág. 136.



DE CÓMO LLORAR A GREENE

El fin de la aventura*(The End of the Affair, Gran Bretaña-1954)* dir. Edward Dmytryk.

EL PÚBLICO POTESTÓ con vivas exclamaciones la mitad de la banda sonora del film. Veinte veces los amantes de la anécdota (Deborah Kerr, Van Johnson) aparecen en esa banda sonora a publicar su vida interior mediante reflexiones y cartas y apuntes del diario íntimo; veinte veces son sustituidos por dos llorones hispano-americanos cuya vocación es la radiotelefonía. El error artístico es sin embargo un poco más lejano que este ocasional rebote del doblaje. Aunque las voces y el texto pertenecieran a consumados artistas, subsistiría aún el vicio literario con que el film traslada la anécdota, sin saber expresar en conflicto, en peripecia dramática, el peculiar triángulo Mujer-Amante-Dios que el novelista hizo funcionar en la obra de origen. Esta es la

adaptación menos inteligente de una de las obras más inteligentes de Graham Greene, y quien no haya leído la novela saldrá preguntándose cómo este penoso melodrama pudo obtener el elogio de los lectores. La respuesta puede ser extensa. En la novela hay tres personajes (mujer, marido, amante) bien definidos y comprendidos, hay un conflicto de celos estudiado con riqueza de imaginación y de observación (son celos del amante, que además es escritor y que todo lo enriquece), hay una lucha continua por la aceptación o el rechazo de la existencia de Dios, rival definitivo de un amor sobrellevado junto a la clandestinidad y al riesgo de muerte. Como casi siempre en Greene, la afirmación religiosa surge de personajes pecadores que reniegan de toda presencia divina y que luchan consigo mismos antes que con sus semejantes; como casi siempre, la prosa es aguda y precisa, está tocada por el humor, deriva de una pensada estructura para el armazón de la novela. Su virtud más lúcida debe ser el contraste con que los mismos hechos son examinados desde dos puntos de vista en los dos primeros sectores de la obra (escritos en primera persona por el amante y por la mujer), y esa inteligencia de un novelista experto es la que consigue homologar un asunto en el que hay demasiados milagros increíbles, demasiada conversión religiosa, demasiado truco literario. Se puede no creer en las conclusiones de Greene, en ésta como en muchas de sus novelas, pero es difícil no comprometerse en su desarrollo.

La adaptación parece hecha por alguien a quien le contaron el argumento por teléfono. Su única idea para trasladar la reflexión y el monólogo interior, que son fundamentales en Greene, resulta ser el discurso en la banda sonora, convirtiendo la pasión humana y la pasión religiosa en un tumultuoso palabrerío. Para adaptar una novela cuya línea temporal está quebrada por el relato intercalado y por la comprensión y la perspectiva entre sus diversas épocas, el film prefiere un desarrollo cronológico que casi siempre es simple (con lo que se pierde la complejidad inicial), pero cuando tiene que diferenciar épocas, todo sobrenada en la confusión: a los realizadores les sería útil examinar **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1950) de Bergman, donde los tiempos están marcados con sutil precisión. Toda la intención del libreto es estirar lo romántico, declamar el sufrimiento, rebajar toda nobleza artística de origen. Hay buenos momentos, sin embargo: aciertos fotográficos de la primera media hora, un

clima de intimidad para algunos encuentros de los amantes, una interpretación digna y comprensiva por parte de Deborah Kerr como protagonista, Peter Cushing como su marido y John Mills como un pintoresco detective. Pero ni siquiera los aciertos son completos, y apenas resultan chispazos de calidad entre el disparadero de un libreto que deforma a la novela, de un director que nunca fue muy sutil (Edward Dmytryk maneja mejor la crueldad o la acción exterior) y de un actor como Van Johnson cuya gesticulación dramática se acerca al humorismo involuntario.

En la primera parte de su novela, compuesta por el testimonio de un amante que es también un novelista de fama, Graham Greene le había hecho escribir: "La película no era buena y, a veces, hasta resultaba sumamente penoso ver situaciones que me habían parecido tan reales cuando las escribí, deformadas en los clichés habituales de la pantalla. Me arrepentí de haber traído a Sarah, en vez de haberla llevado a cualquier otra parte" (pág. 52). Los realizadores de **El fin de la aventura** no llegaron a leer el párrafo, a consecuencia de no haber leído debidamente la novela.

10 de noviembre 1955.



CRÍMENES QUE NO PAGAN

La muerte se repite*(Silent Dust, Gran Bretaña-1949)* dir. Lance Comfort.

DE LOS VARIOS DESERTORES que han desfilado por el cine, el de este film es el que tiene la vida más complicada. No sólo el sujeto en cuestión (Nigel Patrick) ya era un canalla antes de huir del frente de batalla, sino que se siente obligado a seguir siendo un canalla peor desde que vuelve a Inglaterra; con esa conducta no consigue la simpatía de nadie ni consigue representar un problema que fue de muchos soldados. Para hacer más excepcional al caso, aquí ocurre que su mujer (Sally Gray) ya se ha casado con otro hombre (Derek Farr), creyendo muerto a su primer marido, y también ocurre que el padre del protagonista es un anciano ciego (Stephen Murray) que tiene el mejor concepto de su hijo, ese héroe sacrificado en la guerra. La vuelta imprevista del personaje, y su encuentro con toda la familia en una inmensa mansión, provocan tres actos teatrales en los que se suceden la sorpresa, la amenaza, la revelación de la verdad, el chantaje fracasado y la solución satisfactoria. Los propios autores del drama original se han preocupado de mover un poco la acción en este traslado al cine, pero la fibra teatral se sigue notando en varios diálogos de living-room, donde el personaje del padre ciego tiene necesidad de hablar mucho y se ve obligado a escuchar un poco más de lo que quisiera, mientras otros personajes se deslizan furtivamente en su derredor. El lema del padre es el de que sus ojos no ven pero su corazón igual siente, y así lo demuestra con largueza, sufriendo por el delincuente de su hijo.

La dirección de Lance Comfort suele ser rutinaria y en algún momento es muy errónea (pudo evitar monólogos, por ejemplo), pero el film puede ser defendido por su elenco y especialmente por su fotografía. Sin perjuicio de obtener algunas com-

plicadas maniobras de movimiento e iluminación, la cámara de Wilkie Cooper consigue aquí una escena sumamente original, que intenta describir ciertos episodios tal como el padre ciego puede imaginarlos, mediante perfiles de figuras y detalles aislados en imágenes sombrías. En films posteriores, recientemente exhibidos (**Los que tuvieron coraje** y **El fin de la aventura**) el mismo Cooper ya había probado una competencia que lo puede destacar como uno de los artesanos de la temporada; y de la que esta tarea de 1949 resulta ser un antecedente.

12 de noviembre 1955.

Títulos citados

Fin de la aventura, El (*The End of the Affair*, Gran Bretaña-1954) dir. Edward Dmytryk; **Los que tuvieron coraje** (*They Who Dare*, Gran Bretaña-1953) dir. Lewis Milestone.



MEJORANDO EL GÉNERO MUSICAL

Sobra un marido

(*Three for the Show*, EUA-1955) dir. H.C. Potter.



EL MARIDO LE SOBRA a Betty Grable, que estaba casada con Jack Lemmon, lo dio por muerto en la guerra, según comunicación oficial del gobierno, y procedió a casarse con Gower Champion, socio y amigo de aquél. Cuando vuelve Lemmon y asegura que la noticia de su muerte ha sido grandemente exagerada, se procede a una larga y frenética discusión para decidir cuál de ambos debe ser eliminado, y en algún momento hay motivos para pensar que sobran los dos. Este asunto fue una comedia teatral, y después una comedia apenas cinematográfica (**Demasiados maridos**, 1940, Jean Arthur, Melvyn Douglas, Fred MacMurray¹⁷) pero ahora se convierte en una sabrosa comedia musical, con trozos experimentales y una audacia insólita para diálogos y música. En lugar de la fórmula consagrada, donde los personajes se ponen a cantar entre dos réplicas, el film prefiere colocar sus canciones como verdaderas operaciones de fantasía, motivadas

por el recuerdo de una época anterior y especialmente por la imaginación que sublima un conflicto a términos de canto y baile. Hay mucho humorismo y mucha agilidad en ese plan, que consigue romper las pesadas reglas del naturalismo para un género que es esencialmente fantástico y que casi siempre fue tratado con un criterio pedestre. La influencia de ciertos trabajos de Gene Kelly y hasta la influencia de los dibujos cómicos de UPA puede trazarse en varios de los números musicales, enriquecidos por la estilización de escenarios, por el continuo aporte de ideas cómicas y por una coreografía (de Jack Cole) pensada casi continuamente en términos de cine, sin el vicio teatral que tanto ha molestado en el género.

¹⁷ **Too Many Husbands**, dir. Wesley Ruggles.

Es casi toda gente nueva la que ha hecho estas audacias. Entre el productor, los libretistas y el fotógrafo no juntan otros antecedentes que unas pequeñas comedias de mínima entidad y el único veterano es el director H.C. Potter, que ha hecho un poco de todo y también alguna originalidad como **Loquibambia** (*Helzapoppin'*, 1941); en el grupo de los nuevos hay que incluir a los bailarines Marge y Gower Champion, vinculados a otra audacia musical, **Yo seré estrella** (*Give a Girl a Break*, Stanley Donen-1953), que fue injustamente olvidada hace un año. A ese grupo debe atribuirse la insólita agilidad con que se mueve la cámara del CinemaScope, superando el criterio pasivo con que suele ser manejada, y también debe atribuírsele la picardía que asoma en algunos diálogos, sin trabas del Código de Producción. Ha habido otros síntomas de que Hollywood quiere aflojar un poco las restricciones de sus códigos (tiene competencia europea), pero uno importante es ver a Betty Grable convertida en una mujer provocativa y sensual, que no sólo se deja ver sino que se hace ver. Su canto final a Jack Lemmon (*How Come You Do Me Like You Do?*) es no sólo el número musical más entusiasta sino también un entusiasta desafío a un galán.

Sería erróneo creer que **Sobra un marido** es un gran film o la mejor comedia musical posible; su gusto musical es a veces discutible, y su mezcla de comedia y fantasía suele ser arbitraria, poco armónica. Sus trozos de experimento y de fantasía apuntan sin embargo a lo que se puede hacer en el género, y deben ser elogiados como un paso adelante.

13 de noviembre 1955.



PREJUICIO EN EL BALNEARIO

La playa

(*La spiaggia* / *La Pensionnaire*, Italia / Francia-1954) dir. Alberto Lattuada.

LATTUADA HA QUERIDO exponer en **La playa** dos intenciones muy distintas y sin embargo muy suyas. Una es el retrato de una multitud diversa y pintoresca, en el estilo que él y otros utilizaron durante el movimiento neorrealista, y del que puede verse un último exponente en el cuarto episodio de **Amore in città**, donde documentaba las miradas deseosas con que los italianos se dan vuelta en la calle para mirar mujeres bonitas. La segunda intención es la de un Lattuada más cercano a la dramaturgia, y apunta el contraste entre la sociedad y un personaje pequeño, humilde y enternecedor, que tiene sus trazos ridículos pero que en definitiva surge como una figura rodeada por la simpatía y la emoción. Esta segunda intención puede verse con variantes en el negro de **Sin piedad** (*Senza pietà*, 1948) y especialmente en el empujado Renato Rascel de **El sobretodo** (*Il cappotto*, 1952)¹⁸, personajes tratados con especial cariño por Lattuada (un hombre bajito y brillante) y reveladores de cierta original fibra chaplinesca. En algunos momentos

¹⁸ En Argentina se conoció como **El abrigo**.

de **La playa** el director y argumentista reitera esa actitud, esta vez con respecto a una prostituta (Martine Carol) que lleva a su hija a un balneario, es identificada en una profesión que había sabido disimular y es combatida por otros veraneantes hipócritas. La mujer es presentada siempre como una figura noble, asistida de razón en su lucha contra el prejuicio ajeno, y victoriosa al final por un mecanismo de cuento de hadas, con un viejo millonario que la ayuda (sin pedir recompensa alguna) a burlarse de esa sociedad que la despreció. Se dicen algunas cosas duras en los diálogos de esos minutos finales, pero la exposición de esa lucha contra el prejuicio parece demasiado simplista; más que un retrato, el fragmento resulta una apresurada caricatura de la situación real.



Lattuada debió estar más seguro como artista en la primera parte del film, que es puramente descriptiva y que acumula figuras de veraneantes, con sus variadas ostentaciones, miserias, adulterios, avaricias y rarezas.

Algunos sectores de esa descripción aparecen nacidos de una observación aguda (los niños en las rocas, por ejemplo) y revelan a un director que ha sentido por igual los placeres y los inconvenientes de vivir en vacaciones. Pero el resultado no es el que el director hubiera querido, y se limita a trazos de gracia y de emoción en un conjunto de pequeños episodios que pudo estirarse o abreviarse sin mayor diferencia. El enfoque es superficial, algunos trozos de anécdota son innecesarios, otros se omiten aunque habrían sido útiles, el conjunto adolece de lentitud, de falta de un centro. Un motivo posible de este resultado irregular es que Lattuada ha filmado aquí en color, con evidentes dificultades para mover la cámara en la búsqueda de un detalle o de un primer plano; basta comparar esa técnica fotográfica con la que el mismo Lattuada expuso antes en **El molino del Po** (*Il mulino del Po*, 1948) y en **El sobretodo** para comprobar que el artesano es en realidad más virtuoso de lo que aquí demuestra.

El color tiene sus bellezas, desde luego, y el film resulta muy visible por su ambiente, por su gracia ocasional y hasta por el curioso hecho de que Martine Carol parece mejor actriz que en sus antecedentes, pero es seguro que al mismo Lattuada no le conforma, como una intención que no consiguió expresar del todo.

14 de noviembre 1955.



CHISTES CONTRA LA CORTINA

El secreto de Mr. Potts

(*Mr. Potts Goes to Moscow*, Gran Bretaña-1952) dir. Mario Zampi.

ESTA FARSA VIOLENTA comienza cuando el plomero Potts se lleva de vacaciones una cartera conteniendo planos de la operación ultrasecreta "Cataclismo", creyendo de buena fe que la cartera tiene sus propios planos para una novedosa instala-

ción sanitaria. Este equívoco origina otros, y Mr. Potts llega hasta Moscú, invitado especialmente por el gobierno ruso, como si fuera una eminencia de la sabiduría atómica. En la operación todos se equivocan durante todo el tiempo, se dan cuenta de los errores, cometen otros, se persiguen y esconden, se inventan celadas y caen en ellas. La norma del film es inventar situaciones que alimenten más equívocos, y el resultado tiene desniveles, carece de unidad.

Es en cambio un film increíblemente divertido, que se burla de todos los bandos y lo hace casi siempre con ingenio. Entre los objetos de esa burla figuran la solemnidad inglesa (hay que ver los aprontes que hace un funcionario, rodeado de periodistas, para decir únicamente "Sin comentarios"), la invención rusa de todos los progresos de la ciencia, y hasta el mismo género de espionaje, contra el que todo el asunto desarrolla una violenta parodia, incluyendo una puerta de subterráneos que se abre y deja escuchar la melodía de **El tercer hombre** (*The Third Man*, Carol Reed-1949). Sobre otras comedias políticas ésta tiene la particular ventaja de la imparcialidad, y se ríe tanto de los ingleses, desde la advertencia inicial, que nadie podrá entender al film como una sátira anticomunista. En cierto sentido es una sátira a la guerra fría, a las mutuas acusaciones de espionaje, a la división del mundo con cortinas. Como intención de farsa, la idea es la más limpia e imparcial; como realización, los momentos débiles o convencionales son un precio muy barato por algunos fragmentos de formidable comicidad.

El papel de Potts fue escrito especialmente para el actor George Cole, a raíz del éxito que había obtenido con **Laughter in Paradise**, una comedia anterior (1951) del mismo director Mario Zampi, que fue muy festejada por la crítica europea¹⁹. Debe señalarse que el intérprete está realmente muy bien, entre un elenco de plausibles comediantes.

14 de noviembre 1955.



TRISTEZAS DE LA VIDA MILITAR

El alegre escuadrón

(*L'allegra squadrone*, Italia / Francia-1954) dir. Paolo Moffa.

ES BASTANTE TRISTE el escuadrón del cual se habla. La tristeza se debe en parte a que la vida de cuartel, cuya exposición el film acomete con fervor, abunda en motivos sórdidos, en injusticias, en miseria, en mugre. La otra parte de la tristeza es la más triste, y consiste en querer ser gracioso. Un antiguo humorista, muy citado por autores más modernos, declaró que "no hay peor enemigo de la gracia que se tiene que la gracia que se quiere tener", y todo el film confirma ese dictamen, con su empeño en acumular chistes sobre la comida, el descanso, el favoritismo, los ejercicios militares, los castigos y prácticamente todo aspecto de la vida de estos soldados. Debe reconocerse la gracia ocasional de Alberto Sordi para decir alguna ocurrencia, y la gra-

¹⁹ Se estrenó después en el Río de la Plata con el título **Risas en el paraíso**.



cia más fina de Vittorio De Sica, cuyo general está enriquecido por la gesticulación, el ademán y la pausa vacilante de un gran actor. Pero ellos y todo el elenco no son los responsables del libreto, una confección que varios graciosos hicieron sobre apuntes de la realidad y que deriva cada pocos minutos a la broma física, a la burda simulación de enfermedades y a las consecuencias de excederse al tomar purgas. Buena parte del film es un problema de olfato.

También por otros conceptos el film es de segundo orden. Planeado como pretexto para lucir a una colección de estrellas francesas e italianas, no llega a tener sin embargo un director de brillo similar. Todo el método del realizador Paolo Moffa es dejar conversar a sus intérpretes, sin mayor molestia de fotografía o de

montaje, en varios escenarios interiores del cuartel, de donde la acción se aparta una sola vez. El resultado alterna entre la monotonía, la ingenuidad y la estéril búsqueda del humorismo, ese arte de minorías.

17 de noviembre 1955.



Muerte de un ciclista

(España, 1955) dir. Juan Antonio Bardem.

TIENE TANTO cine y tan buen cine que es necesario ver el film dos y más veces para apreciar sus múltiples efectos. Como ejemplo de lo que un director relativamente nuevo puede lograr con talento y audacia, el film prueba para Bardem una plausible inquietud, y en buena medida es un triunfo. Su inquietud es en primer término la de un tema con raíz de crítica social, que procura denunciar la hipocresía y la frivolidad criminal de las clases ricas. En segundo lugar, esa inquietud responde a un deseo de vincular un drama individual con el fondo social al que corresponde; en esta operación Bardem recoge el modelo de **Ladrones de bicicletas** (1948), y en muchas de sus escenas deja evidencia adicional de que el film de Vittorio De Sica le impresionó profundamente. El ciclista es anónimo, muere en la carretera atropellado por un auto en el que viajan dos amantes (Lucía Bosé, Alberto Closas) y el incidente deriva luego a la intervención de un chantajista (Carlos Casaravilla), a la delicada posición del marido engañado (Otello Toso), y al problema de conciencia con que los protagonistas quedan afectados por la situación. En tercer lugar, Bardem demuestra una formidable inventiva cinematográfica para narrar su tema, y no se conforma con diálogo y situación dramática, sino que acumula efectos de fotografía y de montaje, en todas y cada una de sus escenas. En esos formalismos demuestra una cuidadosa asimilación del mucho cine que vio, y en fragmentos de su obra se advierte la marcada influencia de Michelangelo Antonioni, de Orson Welles, de William Wyler: a veces es el contraste entre su pareja central y un mundo hostil y húmedo en el que los amantes se encuentran furtivamente, a veces es un deliberado encuadre que opone físicamente a tres personajes (mujer, marido, chantajista) para dar con su posición visual la idea de sus respectivas posiciones psi-

cológicas, a veces es el escenario interior sombrío e inmenso, o el efecto sorprendente de montaje. Entre las preferencias de Bardem, la más reiterada en el film es la del contraste entre situación y ambiente: entre las risas del circo sus dos amantes discuten problemas sombríos; entre las palabras solemnes con que un sacerdote bendice una boda, los concurrentes discuten una sórdida intriga matrimonial; entre el ruido de una fiesta, los silencios de los principales personajes están expresando una mantenida tensión. Pero a Bardem le gustan otras cosas que también son cine: enlazar dos escenas con la bocanada de humo de un personaje o alternar el rostro del amante en el diálogo que muy lejos de él sostienen marido y mujer. Son tantos estos virtuosismos que terminan por configurar la deliberada empresa de asombrar.

Bardem ha sido crítico cinematográfico, ha sido responsable (con García Berlanga) de **Bienvenido, Mr. Marshall** (1952) y ha realizado desde entonces cuatro films (los otros: **Esa pareja feliz**, **Cómicos**, **Felices Pascuas**). Su talento es indudable, y entre tanto cine rutinario esta **Muerte de un ciclista** lleva los méritos de la obra original e individual, un poco a la manera con que Orson Welles asombró en **El ciudadano**. Pero el film no autoriza sin embargo a pensar que haya un creador sino solamente una inquietud creadora, un afán de asimilar bien y hacerlo constar así en una obra propia. Lo que a Bardem parece faltarle es la urgencia dramática, la comprensión total y sentida de su tema, que es un valor más profundo y estable que el virtuosismo exterior. Muchos diálogos se le alargan en lo innecesario, es frecuente que un personaje salga ante la cámara a hablar de sí mismo, y es hasta normal que la búsqueda del efecto traicione a la expresión dramática, y haga inverosímiles a los personajes mientras se embellece la fotografía. En tres diálogos aleja a los interlocutores y les obliga a gritarse sus palabras a varios metros de distancia; en otro diálogo los hace caminar a ambos lados de un alambrado, sin bastante fundamento. Una y otra vez Bardem deja que el técnico prime sobre el creador, pero aun con esa reserva su presencia en el cine es una novedad satisfactoria, y su film es un espectáculo necesario.



18 de noviembre 1955.



JOHN HUSTON EN SU MEJOR TINTA

Mientras la ciudad duerme

(*The Asphalt Jungle*, EUA-1950) dir. John Huston.

CINCO AÑOS SON un plazo muy corto para que un film vuelva a ser repuesto en un cine de estreno, y la explicación de este apuro es la reciente fama de Marilyn Monroe, que en 1955 es una estrella principal de boletería. Su papel de 1950 es bastante pequeño, pero en los cinco minutos en que sale a hacerle mimos a Louis Cal-

hern está mostrando la misma personalidad de hoy, con ingenuidad fingida y cierto lánguido erotismo de mujer que provoca y luego espera.

El film es valioso por conceptos ajenos a Marilyn y a su fama. Con su realización John Huston culminó en Hollywood una carrera de casi diez años, dedicados mayormente a una forma del realismo: personajes aventureros o delincuentes, reunidos para una empresa común, mutuamente desconfiados de su conducta, afectos a una violencia que suele insinuarse varias veces antes de estallar, y comprometidos finalmente en un fracaso general. Con ese mecanismo había realizado antes **El halcón maltés**, **Tesoro de la Sierra Madre**, **Huracán de pasiones** y **Rompiendo las cadenas** (1941 a 1949), con variantes de asunto y de ambiente, pero con ciertos rasgos constantes, de los que el primordial ha sido su filosofía de la frustración. En **Mientras la ciudad duerme**, como en todos los films que ha dirigido, Huston es también co-libretista, y deben

atribuírsele los rasgos dramáticos del resultado y no sólo su típico estilo de director. La idea es estudiar diversos tipos de delincuentes, a medida que ellos se agrupan en una banda que se dedicará a un solo asalto grande a una joyería. El film plantea ese estudio, ramificadamente, en su primera parte; luego relata el asalto mismo, que es uno de los incidentes más tensos y logrados del género, y después pasa a describir el variado fracaso con que esos delincuentes y otros cómplices encuentran la prisión o la muerte. Ninguno de los retratos es una acusación, y cada personaje muestra un rasgo de bondad, una debilidad, una necesidad: la atracción femenina para el cerebro del asalto (Sam Jaffe), la atracción de la tierra natal para el matón (Sterling Hayden), la felicidad familiar para el violador de cajas fuertes (Anthony Caruso), la necesidad de convivencia humana para la mujerzuela de cabaret (Jean Hagen), la pequeña vanidad de ser alguien para el intermediario que no puede manejar dinero sin que le sude la frente (Marc Lawrence). "El delito es una forma desviada del esfuerzo humano", dice un personaje en una de las pocas generalizaciones que el diálogo se permite, y la intención de Huston parece ser la de encuadrar la vida criminal en una realidad. Por eso el cariño a los gatos y a los niños se detalla al lado de la ambición de lograr el robo grande y definitivo; por eso la constancia inevitable de que el crimen no paga (gentileza del Código de Producción), figura junto a la insinuación de que también hay policías venales; por eso el mundo criminal no se compone de una sola inmensa conspiración villana, sino que incluye la duplicidad, el elaborado engaño de unos a otros, y hasta la irónica insinuación de que ese engaño no es propio de caballeros. Como en casi toda su obra, Huston se dedica minuciosamente al estudio de caracteres, y sabe hacerlo sin pasivas descripciones, utilizando las colaboraciones y los conflictos que entre ellos se desarrollan. Tolo el elenco parece excelente, pero su virtud es la del director; en realidad el único gran intérprete, con o sin Huston, es allí Sam Jaffe, que hizo una creación de su cerebro criminal, y conquistó con él un justificado premio en el Festival de Venecia, 1950.

En otro sentido, el film tiene un interés peculiar. Con diez años de dirección, que incluyeron tres obras documentales, Huston había pulido extremadamente la técnica de fotografía y de montaje, y había llegado ya al virtuosismo que no se nota, a la



fluidez de relato, al contrapunto de diálogo e imagen, al corte rápido con que recoge el gesto de un oyente o con que busca el detalle físico que pueda ser clave de una situación. Había un gran director en Huston, antes de que su espíritu aventurero, su rebeldía y cierto humorismo lo llevaran fuera de Hollywood a otros géneros y otros estilos, de los que **Moulin Rouge** ha sido un controvertido ejemplo. Como los reestrenos de **El halcón maltés** y de **Tesoro de la Sierra Madre**, éste de **Mientras la ciudad duerme** es una enseñanza además de un excelente film policial.

19 de noviembre 1955.

Títulos citados (todos dirigidos por John Huston)

Huracán de pasiones (*Key Largo*, EUA-1948); **Moulin Rouge** (Gran Bretaña-1952); **Rompiendo las cadenas** (*We Were Strangers*, EUA-1949); **Tesoro de la Sierra Madre**, **El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948).



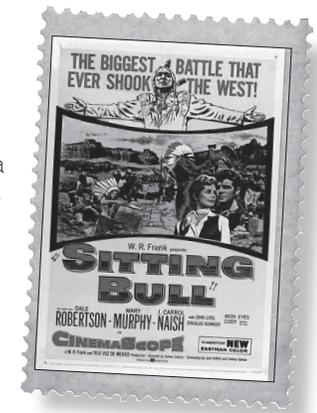
DE LA PIPA DE LA PAZ AL PARLAMENTO

Sitting Bull, el indio heroico

(*Sitting Bull*, EUA-1954) dir. Sidney Salkow.

EL ÚNICO MOTIVO de que este asunto de indios haya sido filmado en color y CinemaScope, con un gasto superior al nivel del film, es la reproducción de una histórica batalla de 1876, en la que el General Custer y varios centenares de soldados americanos fueron exterminados hasta el último hombre por los indios sioux. El film presenta menos combatientes de los que le hubieran hecho falta, pero la escena tiene el dinamismo y la violencia que un film de acción debe tener por virtudes.

Aparte de esa escena hay demasiada conversación en todo el argumento, demasiado pacifismo recitado por ambos bandos ante la cámara, a intervalos de otras conversaciones que separan y reúnen a una pareja de receta (Dale Robertson, Mary Murphy), con una lentitud digna de un drama más solemne. No debe despreciarse sin embargo la nueva tendencia ideológica que el film representa. Como **La flecha rota** (*Broken Arrow*, D. Daves-1950) y como **Apache** (Aldrich-1954), el film pretende un enfoque más razonable de los indios americanos, que siempre fueron tenidos por los villanos del cuento en tanta aventura de Hollywood, y que merecen una mejor consideración como raza que defendió su tierra y su derecho ante el invasor blanco. "Cuando ganan los blancos, Uds. hablan de victorias y cuando ganan los indios, Uds. hablan de masacres", protesta en una ocasión el jefe sioux ante un militar americano. En todo el asunto surge una y otra vez esa intención de ser honestos con el tema, pero es lamentable que toda la idea desarrollada al respecto sea la de hacer conversar al hombre blanco bueno (Robertson) y al propio jefe sioux, un personaje que J. Carrol Naish interpreta con mucha seriedad, levantando las manos



en ruego e invocando a los dioses desde el centro de la pantalla CinemaScope, con el cielo al fondo. Todo el manejo dramático y fotográfico es de segunda categoría, y no conformará a ningún voraz buscador de acción cinematográfica.

24 de noviembre 1955.



LA INSPIRACIÓN COMO PRETEXTO

La Venus del lago

(*Rapture* / *Sangue sul sagrato*, EUA / Italia-1950) dir. Goffredo Alessandrini.

LA VENUS EN CUESTIÓN se le aparece a Glenn Langan, un escultor que medita durante su descanso al borde del lago, y le sirve de inspiración para hacer una estatua que no será más memorable que otras, pero que a él le parece una obra suprema. La curiosidad le lleva a conocer mejor a su inocente modelo, y así el artista se ve enredado con Elsy Albiin y con Lorraine Miller, dos actrices desconocidas, presumiblemente inglesas, que aquí son hermanas y rivales en el amor del escultor. No hay otro asunto que ése en todo el film, cuyo malentendido de amores desviados se estira hasta hacerse impalpable. Se han hecho obras más firmes con temas más débiles, pero ni el productor, ni el director ni el libretista han atinado a explotar su posibilidad poética, que era la única posibilidad del tema. Entre diálogos lánguidos y ausencia de una mínima inventiva fotográfica, el film obliga a adivinar su conflicto de inspiración y amor.

Como tantas otras co-producciones, ésta fue filmada en Italia para aprovechar el paisaje natural, el aire límpido y la mano de obra barata, pero el resultado se queda en la mano de obra. Toda la apariencia del film es la de una pequeña aventura de producción, hecha en tres días y con pocos dólares, que aprovecha la visita ocasional a Italia de algunos intérpretes y no les facilita un asunto al que sujetarse. El director Goffredo Alessandrini y el libretista Geza Herczeg han sido elogiados por alguna obra de hace veinte o más años, pero aquí están de vacaciones bajo el límpido cielo italiano. El elenco colabora a esa pereza.

24 de noviembre 1955.



MAESTRO CON PROBLEMAS

Escuela elemental

(*Scuola elementare*, Italia / Francia-1954) dir. Alberto Lattuada.

ESTE DRAMA ESCOLAR tiene poco que ver con la escuela. Si para algo utiliza ese tema es para sugerir, por lo menos al principio y al final, el conflicto natural del maestro (Riccardo Billi), un hombre mal pagado, empujado por vocaciones, movido por alguna ilusión, que vuelve a ser maestro después de haberse apartado de ese camino. La idea

debió ser muy clara para Alberto Lattuada, como director y como argumentista, pero ya es típico en este realizador que no sepa qué hacer con su argumento, y lo complique en lo que no importa. El drama del maestro no surge claro en ningún momento, porque está débilmente planteado; en cambio, el film pierde el tiempo en historiar el fracaso de una relación sentimental con una colega (Lise Bourdin) y en explicar los pormenores de otro fracaso en una operación industrial, que lleva al maestro y al bedel del colegio a fabricar un nuevo tipo de camisas. Hay un poco de humor y de tristeza en esos desvíos, pero parecen improcedentes frente al tema real que se olvida tras ellos. Recién al final se retoma el conflicto entre vocación y ambiente, pero a esa altura Lattuada se conforma con ceremonias y discursos para expresarlo. El film es confuso y descentrado.

También es típico de Lattuada que sus obras describan una melancólica oposición entre un hombre bajito y tímido, que prefiere callar antes que protestar, y un mundo demasiado ancho y ajeno. Esta raíz chaplinesca origina alrededor del protagonista las mejores escenas del film: la mujer que se va y se pierde, la soledad en las fiestas de fin de año, la conversación forzada y circunstancial con que se sustituye por cortedad a una declaración de amor, el contraste entre un hombre solitario y la inmensidad desierta de las plazas e iglesias de Milán por las que pasea su melancolía. Son momentos sinceros del director, que también es bajito y también debe sentir su ambición y su timidez frente a mujeres altas y a negocios grandes; quizás nunca expresó mejor ese tema íntimo que cuando dirigió a Renato Rascel e Yvonne Sanson en **El sobretodo** (*Il cappotto*, 1952)²⁰. Pero con darle vueltas a ese tema, injertado en fragmentos de casi toda su obra, Lattuada no conseguirá superarse como creador. En **Escuela elemental**, como casi siempre, los intérpretes quedan librados a su poco y escaso talento (excepto Riccardo Billi, que lo tiene), el libreto está deshilvanado y confuso, y el director apenas se muestra como tal en algunos apuntes del mundo que le rodea, un escenario que le parece grande e indomable. Con todo lo que Lattuada sabe de cine, ya sería tiempo de que hubiera logrado alguna obra más firme.



28 de noviembre 1955.



El precio de una vida

(*Give Us This Day*, Gran Bretaña-1949) dir. Edward Dmytryk.

ESTE FILM DE 1949 ilustra un momento importante en la carrera política de su director Edward Dmytryk, y el atraso de su estreno permite enriquecer la perspectiva con sucesos posteriores. Hacia 1945 Dmytryk fue comunista afiliado al partido, des-

²⁰ En Argentina se conoció como **El abrigo**.

pués de haber progresado como director de films secundarios. En 1947 fue elogiado como director de **Encrucijada de odios** (*Crossfire*), una obra policial con un villano antisemita, que tenía virtudes de realización y un marcado contenido liberal (los elogios deben repartirse quizás con los productores Dore Schary y Adrian Scott, argumentista Richard Brooks, libretista John Paxton, fotografía J. Roy Hunt). También en 1947 Dmytryk se negó a contestar a una comisión investigadora si era o no comunista.



En Inglaterra hizo tres films, de los que **El precio de una vida** es el único significativo, y en 1951 volvió a Hollywood, arrepentido de todo comunismo. Entonces declaró ampliamente sobre su actividad anterior, cuya eficacia política pronunció como un fracaso; dio 26 nombres de comunistas vinculados al cine durante los años previos, se pronunció como ajeno al partido por la guerra de Corea, entre otros motivos, y reanudó su carrera como director americano.

En **El precio de una vida** había hecho cuestión de la iniciativa personal, y las crónicas inglesas puntualizan que el plan de filmación y hasta la intención de hacerse cargo del montaje habían sido materia prefijada por Dmytryk desde que llegó a los estudios. Todo el film supone un desafío a Hollywood, una voluntad de hacer un film social, que describe una crisis del capitalismo americano (incluso el colapso económico de 1929) y que dramatiza la miseria, la ambición y el fracaso de un obrero italiano que no consigue progresar en New York. El resultado sería mejor si Dmytryk hubiera sabido sugerir sin gritar, si se hubiera contentado con que la sociedad apareciera como un rival mudo y todopoderoso para el protagonista, en el estilo sobrio y concentrado de **Umberto D.**, por ejemplo. De hecho, el drama individual es aquí mejor que el drama social, y hay cierta sagacidad, cierta emoción, cierta poesía, en la descripción de las relaciones entre el albañil protagonista y su mujer (Sam Wanamaker, Lea Padovani) y entre el mismo y sus compañeros de trabajo (Charles Goldner, Bonar Colleano y otros). El casamiento inicial, la llegada al arrabal donde vivirá el matrimonio, la ilusión de la casa propia, la camaradería y luego la desconfianza con que trabajan estos inmigrantes italianos, y hasta la curiosa perversión de sentimientos con que el protagonista debe traicionar a unos para ser fiel a otros y a sí mismo, son incidentes que Dmytryk ha observado no sólo con habilidad de realizador, sino hasta con intención poética y dramática, propias de un artista que ha sentido un tema y se afana en expresarlo.

Cuando generaliza del protagonista a la sociedad, su film se empobrece y se abarata, justamente por forzar el simbolismo. Hay demasiados desastres, demasiados desarrollos de incidentes menores: la casa propia es un problema alargado artificialmente, el protagonista se ocupa de una amante innecesaria a la trama (Kathleen Ryan), el derrumbe de un edificio está provocado por la demolición irrazonable de la pared más difícil, y la muerte final del protagonista se produce, con toda truculencia, enterrándolo vivo en el cemento. De esos percances Dmytryk hace cuestión importante, como si fueran inevitables en un mundo capitalista, pero el símbolo excede a la realidad presentada. Entre el título de la novela original (*Christ*

in Concrete) y la posición física en que muere el protagonista, surge la idea de que su drama es una parábola de la pasión de Jesús, pero es notorio que el drama mismo es ajeno a esa grandilocuencia.

No se sabe qué piensa hoy Dmytryk de su carrera y de este film peculiar. Ahora es un director profesional de temas que no siente, mal mirado por una industria que probablemente no le quiere dar carta blanca para expresarse, mal mirado por los comunistas a los que abandonó y delató, mal mirado por el aficionado cinematográfico exigente, que puede esperar que Dmytryk se conduzca como un artesano pero no como un artista. En perspectiva, el film debe ser contemplado como una rebeldía de juventud, como un impulso sincero de arreglar el mundo sin saber cómo hacerlo. Con todas las virtudes aisladas que se notan en realización e intérpretes (fotografía, ambiente, Lea Padovani, alguna escena intensa) el conjunto es un ejemplo de grandilocuencia y de frustración.

30 de noviembre 1955.



TEATRO SIN CINE

El matrimonio

(*Il matrimonio*, Italia-1953) dir. Antonio Petrucci. Adaptación y guión escasamente cinematográfico por Sandro Continenza, Filippo Mercati, Contini, Veltroni y Antonio Petrucci.

NO HA COSTADO ningún trabajo hacer este film, excepto el necesario para convencer a algunas estrellas de que se vincularan a su rodaje. Se basa en tres piezas en un acto de Chejov, pero no se advierte demasiado esfuerzo en que esos episodios estén relacionados entre sí; de hecho, los tres se refieren a matrimonios, y esa similitud alcanzó a los realizadores para unirlos en el conjunto. Tampoco ha habido ningún trabajo de filmación, y todo se reduce a poner cámaras y micrófonos delante de los intérpretes para que jueguen su acto teatral, incluyendo los apartes, las entradas y salidas de escena, la presunción de que en algún lado hay una platea y debe orientarse la actuación hacia ella. El director no sabe o no quiere abreviar un diálogo, dar un detalle visual, intercalar un primer plano. El resultado abunda en lentitud y en charla, sin otro ingenio que el que Chejov ya había puesto (en 1890) para pintar a sus burgueses sórdidos y delirantes.



Confiados a sus propios medios, Vittorio De Sica, Renato Rascel y Alberto Sordi tienen sus momentos de brillo en actuaciones que parecen equivocadas de esencia. El error es más nítido en Valentina Cortese, una actriz fina e inteligente que aquí hace teatro sin el menor disimulo, con miradas de impaciencia mientras escucha el

parlamento ajeno y espera el propio. Como adaptador de Chejov y director del error debe marcarse a Antonio Petrucci, cuyos antecedentes no se refieren a dirigir films sino a dirigir festivales de Venecia, una competencia quizás distinta. Ni Petrucci ni sus dirigidos deben estar satisfechos del resultado, que además se exhibe en una copia mal colorida, con leyendas castellanas a veces borrosas y a veces saltarinas. Las leyendas son la única cosa que realmente se mueve en todo el film.

5 de diciembre 1955.



INFORME SOBRE UN CRIMINAL

El intruso

(*The Intruder*, Gran Bretaña-1953) dir. Guy Hamilton.

UNA CURIOSA INVESTIGACIÓN da comienzo a este film, cuando el intruso titular (Michael Medwin), entra a robar en casa ajena, y no solamente es descubierto por el dueño de casa (Jack Hawkins) sino que éste resulta ser su ex-comandante durante la pasada guerra. A partir de allí Hawkins se empeña en averiguar los desvíos por los que su subordinado se convirtió a esa vida criminal, y como no puede preguntarlos al prófugo comienza a entrevistar a diversos compañeros de la patrulla que estaba a su cargo. Cuatro episodios aparecen provocados por la investigación, terminando por saberse que el soldado fue abandonado por su novia, perdió a su hermano en un accidente y cometió un crimen sin desearlo, sucesos melodramáticos que parecen excesivos para un solo personaje. Aunque al principio el film parece prometer un informe sustancioso sobre los problemas de la post-guerra, ese asunto se deshace luego en incidentes individuales sin mayor relieve como espectáculo. El enfoque del asunto es sobrio pero también es débil.

El film mejora mucho por la inventiva con que director y libretistas han decorado a ese tema. Entre la galería de personajes que desfila por la investigación alguno es estudiado con cierto sentido satírico, como un cobarde que insiste en seguirse titulado Capitán durante su vida civil (Dennis Price), otro es un maestro ligeramente ridículo (Arthur Howard) y otro es un general pomposo que prolonga y desvía su repertorio de anécdotas, alterando la paciencia de sus oficiales inferiores. Esta escena del general no sólo está soberbiamente dicha por el actor Nicholas Phipps, en el mejor momento cómico del film, sino que presumiblemente está escrita por él mismo, que ha sido libretista de otras comedias burlonas.

Aparte de su galería de personajes, el libreto juega en dos planos su estudio del intruso protagonista, recreando escenas de guerra a las que estuvo vinculado, con fragmentos de buena acción, hábil enlace entre tiempo pasado y presente, y hasta una parodia de la guerra hecha por niños, que tiene su gracia y su patetismo. En el conjunto el resultado es mejor como cine que como argumento, demostrando la inquietud de realizadores que buscan mostrar originalidad y artesanía. La dirección pertenece a Guy Hamilton, que fue ayudante de Carol Reed

y que heredó su vocación por la técnica y por la expresión visual. A la altura de su segundo film *Hamilton* muestra muy claros los defectos de quien ensaya, pero es probable que deba atenderse a su carrera en el futuro.

7 de diciembre 1955.



AUDICIÓN CÓMICA

Historias de la radio

(España-1955) dir. José Luis Sáenz de Heredia.

EL TÍTULO NO PROMETÍA gran cosa pero la comedia española tiene mucha más gracia de la esperada. Su asunto no es en verdad ninguna historia sobre la misma radio, cuyas peculiaridades y ridículos aparecen apenas insinuados, quizás por no ofender. El tema se provoca con el público de esa radio, que hace la gimnasia matutina, participa en los concursos más raros y frecuenta la sala del auditorio, donde se ríe de otros participantes en otros concursos. Tres episodios integran el film, y los tres son muy blandos de sentimientos, sin la agudeza satírica que el director sólo muestra en detalles triviales. El concursante fracasado termina por decir tantos gemidos ante el micrófono que sus oyentes se conmueven y le dan el premio que no ganó; el hombre rico y el ladrón sorprendidos por una insólita llamada telefónica desde la radio terminan por ajustar sus diferencias regalándole al cura el dinero de otro premio; el maestro que participa en un concurso de Doble o Nada y consigue sus 1.920 pesetas las entrega para operar a un niño enfermo. Los planteos amenazan con la sátira y las soluciones son siempre las de los buenos sentimientos, con participación de la Iglesia. Pero en el desarrollo de los tres episodios hay mucho humorismo, con participación de una multitud pintoresca que puebla las calles de Madrid, interviene en frenéticas discusiones y deforma todo lo que oye. En el tercer episodio, toda una aldea se agita con la iniciativa de hacer una colecta para el niño enfermo, y el film estudia ese grupo de gente con una continua agudeza, culminando ese retrato cuando la aldea escucha con el corazón en la boca las alternativas del concurso radiotelefónico al que ha enviado al maestro local.

Después de tanto lamentable cine español, empuñado en dramones y en bailes típicos, el mejor camino parece ser la comedia, según revelación de **Bienvenido, Mr. Marshall** y de estas **Historias de la radio**. Quizás se deba a que la comedia es un género más inteligente y más autocrítico, pero hay otro motivo importante para preferir esa línea. El traslado de tipos populares y la búsqueda de una fresca gracia callejera ha rendido excelentes resultados al neorrealismo italiano y a un grupo de comedias inglesas, localizadas casi siempre en los estudios Ealing



(Su primer millón, **Ocho sentenciados**, **Dicha para todos**, **El hombre del traje blanco**). Al escribir y filmar estas **Historias de la radio** el realizador Sáenz de Heredia demuestra cierta afinidad por esos modelos, pero le correspondería ser más exigente consigo mismo, no hacer el sentimental, olvidar el chiste verbal en favor de un chiste de situación, pensar en términos de cine y no en términos de libreto radial. Con todas las buenas carcajadas que provoca, el film sólo es el comienzo de ese camino.

9 de diciembre 1955.

Títulos citados

Bienvenido, Mr. Marshall (España-1952) dir. Luis García Berlanga; **Dicha para todos** (*Whisky Galore!*, Gran Bretaña-1949) dir. Alexander Mackendrick; **Hombre del traje blanco**, **El** (*The Man in the White Suit*, Gran Bretaña-1951) dir. A. Mackendrick; **Ocho sentenciados**, **Los** (*Kind Hearts and Coronets*, Gran Bretaña-1949) dir. Robert Hamer; **Su primer millón** (*The Lavender Hill Mob*, Gran Bretaña-1951) dir. Charles Crichton.



EL MISMO REINO POR OTRO AMOR

La reina tirana

(*The Virgin Queen*, Gran Bretaña / EUA-1955) dir. Henry Koster.



ESTE DEBIÓ SER otro de los dramas históricos en CinemaScope que Hollywood filma parcialmente en Inglaterra, con un criterio paisajista que está a la moda en los últimos años. El plan se modificó sin embargo cuando Bette Davis pudo ser contratada para interpretar a la Reina Isabel, retrato que ya había hecho en 1939 cuando ella y Errol Flynn acometieron contra las vidas privadas de la soberana y del favorito Essex. Tal antecedente, que en países hispánicos se conoció bajo el exagerado título de **Mi reino por un amor**, resultó muy importante para este film de 1955. La estrella exigió algunos cambios en el libreto y así la Reina Isabel pasó a ser una figura primordial, con accesos de histeria, vanidad y orgullo que deben ser entendidos como rasgos biográficos. Su figuración dramática no es sin embargo puramente decorati-

va, y aquí aparece como tercera en discordia para la pareja sentimental que forman Sir Walter Raleigh y una doncella de la corte (Richard Todd, Joan Collins). Aunque el film quiere dejar muy claro, desde el mismo título, que la reina murió siendo virgen y calva, todo su asunto está dedicado a explorar el curioso amor que ella sintió por Raleigh, un hombre al que llevaba treinta años de diferencia y al que trató, de acuerdo a esta versión, con favores desmedidos, condenas radicales, perdones súbitos, nuevas condenas y nuevos perdones y nuevos favores, en un estilo de vaivén que se asemeja mucho al argumento de **La Torre de Nesle** y de otros novelones necesitados de prolongar su material. El propio Raleigh, que también es pintado como un orgulloso, acepta sin embargo esos vaivenes del destino, en parte porque con ellos conquista a

su otro amor y en parte porque su ambición es sacarle a Isabel tres buques y hacerse un viaje a América, presumiblemente a comprar tabaco. Cuando el viaje comienza, el film se termina, desperdiciando la ocasión de trasladar un asunto más movido.

En crónicas extranjeras se ha puntualizado el cuidado con que los libretistas han dotado al film de un lenguaje Siglo XVI, casi shakespeareano, evitando los inconvenientes que Hollywood suele provocar cuando atribuye diálogos modernos a obras de época. Sería más exacto puntualizar que el cuidado esencial del film es el literario. Es cierto que hay dos brillantes duelos de Richard Todd (a espada con Barry Bernard, a puños con Robert Douglas) donde se demuestra que lo mejor que se puede hacer con el CinemaScope es sacudirlo un poco, pero el plan principal del libreto es transcribir duelos verbales, aguzando el ingenio con que se tratan la reina, su favorito, la doncella y los numerosos cortesanos. Sin perjuicio de que algunas de esas réplicas tengan una chispeante gracia, el plan deriva en el habitual error de pensar el film con criterio teatral, construyendo escenas para decir cosas y para describir personajes. El resultado cinematográfico es muy escaso.

Es difícil conmoverse con el retrato que Bette Davis hace de su reina Isabel. Aunque tiene los brillos ocasionales de su talento, la composición está hecha con la gesticulación intensiva y con el régimen de lucimiento exagerado al que también es afecto Charles Laughton. Siempre ha sido aconsejable desconfiar de Bette Davis cuando la actriz aparece más nítida que su personaje, fenómeno que ha marcado reiteradamente su prolongada carrera, donde otros retratos suyos parecen mejores porque son más sinceros y sentidos (**Jezabel**, **la tempestuosa**, **La loba**, **Alerta en el Rhin**, **La malvada**). Con menos talento histriónico, Richard Todd es el mejor intérprete del film.

9 de diciembre 1955.

Títulos citados

Alerta en el Rhin (*Watch on the Rhine*, EUA-1943) dir. Sherman Shumlin; **Jezabel**, **la tempestuosa** (*Jezabel*, EUA-1938) dir. William Wyler; **Loba**, **La** (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. W. Wyler; **Malvada**, **La** (*All About Eve*, EUA-1950) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Mi reino por un amor** (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, EUA-1939) dir. Michael Curtiz; **Torre de Nesle**, **La** (*La Tour de Nesle*, Francia-1954) dir. Abel Gance.



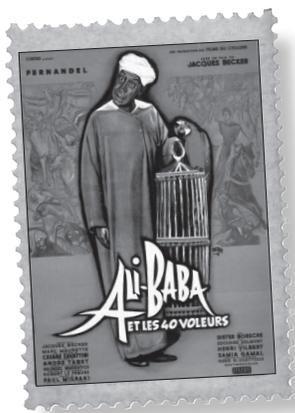
HABÍA UNA VEZ

Alí Babá y los cuarenta ladrones

(*Ali Baba et les 40 voleurs*, Francia-1954) dir. Jacques Becker.

ESTE QUIERE SER un cuento, en el exacto sentido de la palabra, y en el expreso propósito de su director Jacques Becker, que quisiera llevar más relatos frescos y simples al cine, según lo declarara alguna vez. Durante casi todo el metraje el cuento es infantil en un inconveniente sentido, y las vueltas de Alí Babá para quitarle a su señor la más hermosa de sus cortesanas (Samia Gamal) son apenas el pretexto para lucir a Fernandel y para incluir bailes orientales que tienen escasa relación con el asunto. El despliegue plástico (Marruecos en Eastman Color, con decorados por el virtuoso Wakhévitch y fotografía por el virtuoso Lefebvre) tiene

allí el único sentido de la superproducción que quiere entrar por los ojos, en un estilo que también ha sido recientemente el del CinemaScope; en cambio, el relato es de una lentitud objetable y se aleja de las fórmulas frescas que Becker y seguramente Zavattini quisieron para su film. Para su media hora final se prepara en



cambio la gran batalla entre los cuarenta ladrones que quieren vengarse de Alí Babá por el robo de sus tesoros, y los otros cuarenta asaltantes que envía el villano Cassim para despojar al mismo Alí Babá; por confusión del momento los dos grupos vengativos se las arreglan entre sí, dejando ileso al protagonista, y ocasionando una hermosa pelea en la que mueren todos, incluso los dos últimos guerreros, que se atraviesan simultáneamente con sus sables. Hay otros momentos igualmente divertidos en el film, tomas excelentes para sus escenas de acción, despliegues impresionantes de joyas en las cavernas y marcha colosal de cuatro mil campesinos por un desfiladero, atrás de las joyas en cuestión. El film es fácil de ver; es tan deliberadamente inofensivo que

resiste toda protesta de los hombres serios, y tiene sus virtudes al final, para dejar sonriente a su público. Pero no parece una obra conseguida, ni aun en su moderado plano, e ilustra sólo una tendencia popular y superficial de sus realizadores, que son demostradamente más sabios que su producto. A muy pocos espectadores adultos les hará sentirse niños otra vez.

14 de diciembre 1955.



1956

MATINÉE COMPLETA

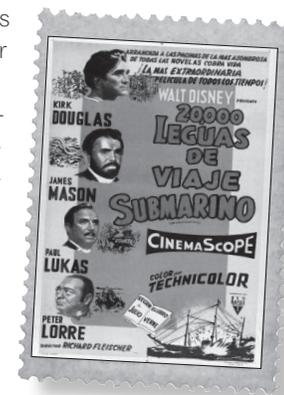
20.000 leguas de viaje submarino

(*20.000 Leagues Under the Sea*, EUA-1954) dir. Richard Fleischer.

LOS NIÑOS PODRÁN SER los más admirados espectadores de estas leguas, en parte porque todo lo submarino les parecerá fascinante y en parte porque el film acumula mucha aventura, mucha intriga, mucha pelea, entre los mismos integrantes de la tripulación, entre el submarino y otros navíos de nación no identificada, y entre caníbales y pulpos que en diversos momentos malogran el humor de los principales personajes. Es probable que 128 minutos sean demasiados para un film de aventuras, pero nadie sabe todavía cuánta ficción científica puede ingerir un niño y seguir ileso.

Los adultos pueden ser un poco más escépticos. El submarino era fantástico para Julio Verne pero dejó de serlo ya, especialmente en cine; por otro lado, pulpos, caníbales y rencillas internas no exhortarán a la maravilla de espectadores adultos, aunque quizás los entretengan. Es significativo sin embargo que el film quiera presionar a los espectadores adultos hasta niveles de filosofía social. No solamente traslada de Verne la amargura que el Capitán Nemo tiene hacia la sociedad, sino que progresa hasta la ciencia atómica, voceando en la banda sonora la popular esperanza de que los inventos sirvan para la felicidad y no para la destrucción. Esas reflexiones se promulgan en verdaderos editoriales de los diálogos, con un simplismo que revela la intención de no sobrepasar la comprensión infantil, pero no es probable que los padres de los niños se tomen en serio esa sociología, que empieza por sostener elementos fantásticos.

Aparte las simplezas de asunto y de texto, debe señalarse que el film aparece muy bien realizado. Como despliegue de escenografía, fotografía, trucos y efectos especiales, hay aquí momentos impresionantes: procesiones submarinas, casi toda escena acuática, la pelea con el pulpo y una explosión final que alude sin error a la bomba atómica. La atención de Walt Disney como productor y de Richard Fleischer como director fue dedicada muy principalmente a ese material recogido en Technicolor y CinemaScope con un trabajo del que el mismo director hiciera una interesante narración periodística. Una consecuencia es que el resto aparece tratado con menos fervor y que los personajes de Kirk Douglas y Peter Lorre resulten dos cómicos de segunda categoría. Es más digna la actuación de James Mason como Capitán Nemo y de Paul Lukas como científico asombrado de tanto adelanto de la ciencia. La acción ocurre en 1868, una época en que el asombro estaba más de moda.



4 de enero 1956.



DEMASIADO ARGUMENTO

Hambre de venganza*(The Man from Laramie, EUA-1955)* dir. Anthony Mann.

EL DIRECTOR ANTHONY MANN había hecho algunos destacables films de acción, de los que el más conocido es **Winchester 73** (1950) y el mejor es **El precio de un hombre** (*The Naked Spur*, 1953); la mayor parte de esa obra está vinculada al género *western* y también la mayor parte está interpretada por James Stewart, que debe ser muy amigo del realizador. Esos elementos se mantienen en **Hambre de venganza**, que además es el primer film que Anthony Mann dirige en CinemaScope y que debe haber sido en cierto sentido un ensayo de nuevas proporciones.

El resultado es desalentador como film de acción, aunque el director no es enteramente responsable de ese desaliento. El principio instala una sola venganza de James

Stewart contra un presunto asesino de su hermano, pero cuando llega a un pueblo mexicano a cumplir ese propósito, se enreda en demasiadas intrigas y el film se cree obligado a seguir las todas, perdiendo la unidad de acción que habría conseguido si el libreto se mantuviera cerca del protagonista. Entre las derivaciones del argumento figura un apunte de perversidad patológica en uno de los villanos (Alex Nicol), más digno de figurar en un género cinematográfico más complejo, y figura también una intriga sobre el responsable de varios delitos que acerca al film hasta el género policial y lo aparta del género *western*. El error del argumento se prolonga por otra parte a revelarle al público ese culpable mucho antes que el protagonista lo descubra, con lo que la intriga pierde interés a medida que se complica. La mitad del argumento sobra.

El director demuestra haber pensado algunas escenas para las proporciones del CinemaScope y acumula los momentos de violencia (primero contenida, después abierta) que mejor sabe realizar. En la solemnidad de un entierro, en la crueldad que Stewart debe soportar reiteradamente, en un tiroteo entre rocas, Anthony Mann deja señales de haberse preocupado de su film; a muy pocos directores se les ocurriría, por otra parte, ubicar entre el ganado la pelea a puño limpio que desarrollan Stewart, Alex Nicol y Arthur Kennedy, filmando un doble movimiento de hombres y de animales. Pero el director no puede con todo el inmenso asunto, narrado en diálogos convencionales y apartado de la precisión y el ritmo que un buen film del Oeste debe tener: la virtud se consigue con el dominio del tiempo cinematográfico y no sólo del espacio, con un argumento simple que se desarrolla y no con una acumulación de problemas que se enrollan unos en otros.

El elenco es superior al libretista. Lo encabeza Stewart en calidad, e incluye dos buenas actuaciones de los veteranos Donald Crisp y Aline MacMahon, característicos que no parecían estar ya para estos trotes.

6 de enero 1956.



LA POPULAR GIMNASIA SUECA

Amor prohibido*(Hästhanderlarens flickor, Suecia-1954)* dir. Egil Holmsen.

BAJO EL TÍTULO más original de **Las hijas del mercader de caballos**, este film sueco fue recibido en algún lugar de Europa con elogios a la fotografía y a la frescura de asunto y paisaje suecos, seguramente en el estilo de deslumbramiento con que en algún país sudamericano se recibió la revelación de **Un solo verano de felicidad** (*Hon dansade en sommar*, Arne Mattsson-1951), hace cuatro años. La sagacidad de la crítica europea es admirable. En el Uruguay no debe haber ni seis espectadores que se preocupen de apreciar virtudes fotográficas o poéticas, porque el film las supera en cantidad con una serie de asuntos que casi siempre son el asunto sexual y que en otros casos son prólogos y epílogos. En líneas generales, se trata de: a) peculiares apariencias del cariño que se dispensan dos hermanas, rubia y morocha; b) actividad erótica que despliega el padre de ambas (George Fant), con dos distintas sirvientas, y expreso acuerdo de las partes interesadas; c) seducción de la hermana morocha (Margaretha Löwler) por un galán recién venido (Birger Malmsten) sin exceso de preparación previa; d) curioso resultado de ese fenómeno; e) iniciativa de la madre soltera en no aceptar el casamiento que le ofrece su galán; f) aceptación satisfecha por padre y hermanas de la actividad sexual, propia y ajena, que se desarrolla en la región, incluyendo el nacimiento de un potrillo, a raíz de actividades de una yegua que el film no llega a explicar. Hay asimismo otras materias que los técnicos denominan psico-sexuales, y que incluyen la crispada soledad de la hermana que no es requerida por galán alguno (Barbro Larsson), su posterior dedicación religiosa, que debe ser una sublimación de lo anterior, y los rezongos de una vieja sirvienta, que ya no está en edad de trabajar en películas suecas y que sin embargo aparece allí para protestar por sus líneas generales, en lo que quizás sea un acto de crítica cinematográfica.

La explicación más seria de ese material es que el autor de la novela, Artur Lundkvist, ha sido discípulo del inglés D.H. Lawrence, y que "al igual que su maestro, predicó el evangelio del amor sensual", según informa un folleto publicitario. Esto lleva al cine sueco a gritar lo que antes insinuaba, y el film será criticado por su mensaje de amor libre antes que por el erotismo de sus imágenes, que en rigor es muy escaso y se reduce al innecesario baño preliminar en el arroyo. Por otros conceptos más formales, en los que nadie se fija, debe señalarse que el director Egil Holmsen (36 años, ex actor, ex documentalista, ex sociólogo, nombre nuevo, estado civil desconocido) tiene un afinado criterio cinematográfico y lo practica en tres o cuatro oportunidades durante todo el film. Entre una chatura general para la narración, hay caricias en primer plano, preferencia por imágenes mudas, clima sensual obtenido con unas pocas tomas y un montaje muy ajustado. Son fragmentos de calidad entre el escándalo y quizás haga falta recordarlos en el futuro, cuando se disipe el ruido (hasta de censura se habla) que han ocasionado con este film los caballos, los mercaderes de caballos, las hijas de los mercaderes de caballos y la así llamada frescura del asunto.

12 de enero 1956.



BUEN CINE DOCUMENTAL

Mille miglia (Gran Bretaña-1953) dir. Bill Mason.**Vuelo a motor** (*Powered Flight, The Story of the Century*, Gran Bretaña-1953) dir. Stuart Legg.

CINE UNIVERSITARIO EXHIBE HOY dos documentales británicas, ambas explicadas en castellano, ambas espectaculares y ambas poderosamente atractivas para el aficionado. Los dos films son, por otra parte, un pequeño fragmento de la inmensa producción de la Shell Film Unit, una organización que comenzó hace veinte años por realizar films vinculados a petróleos y motores y que terminó por constituirse en una entidad de divulgación cinematográfica sobre el transporte y sobre las tareas de toda rama de la ciencia, incluido el inmenso átomo. A la Shell Film Unit pertenecen, entre otros títulos célebres, la magistral **Stanlow Story** (1952) de Douglas Clarke, sobre la instalación de una refinería de petróleo en Inglaterra, y el también magistral **Back of Beyond** (1954) de John Heyer, sobre los desiertos y las gentes de Australia; ambos films fueron exhibidos ocasionalmente en Cine Arte del SODRE (mayo 1954, mayo 1955) y ocasionaron la fundada expectativa de conocer con más abundancia ese material. Del sistema de trabajo de Shell se ha dicho que su comienzo es el hecho científico, del que rara vez se aparta, y que "su drama es esencialmente el de la revelación", con el trasfondo de curiosidad y aventura que despierta en el espectador; a ese rigor de exposición cabe agregar una disciplina formal, que busca expresar su tema en imágenes, usa sonido y música para los énfasis necesarios, y no usurpa con comentarios verbales lo que la cámara debe mostrar. Esos films, como muchos otros del género, pueden ser exhibidos en el Uruguay como una lección para mucha gente: para el realizador amateur que a veces se entretiene en una belleza vacía, sin sustancia, y especialmente para el realizador de noticiarios, un espécimen inefable que usa la cámara para decorar lo que dice la banda sonora, sin reparar en que está invirtiendo los términos.

Mille miglia es una documental de la carrera de autos que da la vuelta a buena parte de la península italiana y que concentra anualmente a los mejores volantes mundiales. Es sólo uno de los muchos films que el director y volante Bill Mason ha hecho con el tema (otros: **Isle of Man TT**, **Monte Carlo Rally**, **Le Mans**) y cuenta con un elenco gratuito y famoso, desde Marzotto que gana la prueba, pasando por Fangio que sale segundo, hasta la propia Ingrid Bergman, que aparece varias veces a esperar a Rossellini y comprueba que su marido es una figura tan secundaria en las carreras de autos como en el cine de hoy. Las riquezas del film son su natural dinamismo y su continuo retorno a la multitud que presencia la carrera, un grupo de miles de fanáticos dispuestos a pelear con la policía por obtener un sitio preferencial. Público y volantes están vistos por la cámara en una serie de tomas espontáneas, sin la pose con que otros precarios documentalistas hacen figurar en cine a la gente importante. Las vistas nocturnas de la carrera, la panorámica ocasional, las tomas efectuadas desde los mismos coches, dan al trabajo fotográfico una gran variedad. El relato es muy claro y preciso, pero la carrera es muy complicada (distintas horas de partida, distintas categorías, distintos marcadores parciales) y alguna confusión es posible.

Vuelo a motor es un film más ambicioso y más importante. Su asunto es toda la historia de la aviación, pretextada por cincuenta años de un progreso que de alguna manera es la historia del siglo. Para realizarlo, Stuart Legg reunió viejos noticiarios cinematográficos ingleses y americanos, que documentan parte sustancial del adelanto aéreo, y les agregó un considerable material adicional, incluso alguno tomado de los archivos nazis, para reseñar doblemente el progreso técnico y los hechos sociales y políticos a los que sirvió este progreso. Aunque el declarado propósito es la historia de la aviación británica, el film formula el debido reconocimiento a los primeros experimentos franceses, a los dirigibles alemanes y al vuelo histórico de Charles Lindbergh; en el conjunto, los primeros cincuenta años de la aviación quedan establecidos nítidamente, desde los tanteos iniciales hasta el avión a chorro, pasando por el correo, la guerra de 1914-18, las audacias de los quince años siguientes y la batalla aérea de Londres. Todo está allí y todo está narrado por un cinematografista de primera categoría, que sabe intercalar en el documento la imagen de una mano que mueve palancas y que sabe colocar al fondo tres acordes marciales cuando su asunto se lo requiere. El comentario verbal es ajustado e inteligente, además.

A mucho espectador le alcanzará saber que los dos films componen una función muy amena, pero el aficionado podrá admirar también una de las formas menos frecuentadas del buen cine.

13 de enero 1956.



COMPLETAMENTE RESISTIBLE

La bella Otero*(La Belle Otero*, Francia / Italia-1954) dir. Richard Pottier.

LA ÚNICA GRACIA que tenía filmar las andanzas de la bella Otero era que los espectadores quedaran tan pasmados por su belleza y encanto como sus antepasados lo estuvieron a principios de siglo. La leyenda puede escucharse todavía en boca de ancianos que eran adolescentes y que hoy se ponen extasiados cuando recuerdan a la bella mujer y a la bella cantante. Pero el film se desentiende de esa figura. Dice basarse en las propias memorias de Carolina Otero, quizás para tener apariencia de relato auténtico, pero es difícil engañar a nadie con esa pretensión. No sólo el libreto deja asomar una y otra vez los clisés habituales de estas evocaciones pseudo-históricas sino que falta la otra autenticidad más importante: la de conseguir en la pantalla una figura hermosa y encantadora, digna de una leyenda, digna de que la leyenda pueda revivir en la ficción. Cuatro o cinco hombres aparecen seducidos en el film pero ninguno de ellos parece muy entregado a esa devoción y hasta se da el caso de que tres de esos galanes abandonen voluntariamente a la dama por motivos bastante confusos; aparte de esa escasa cuota no hay multitudes devotas ni hombres que se den vuelta en la calle. La propia María Félix, que tiene figura para



que la miren, se hace alejable cada vez que entrecierra los ojos para insinuar que tiene vida interior. También canta y baila, para hacerse discutir.

Sólo algunos títulos mediocres figuran en la ejecutoria del director Pottier y de los libretistas Sigurd y Sauvajon. No parecían ser los realizadores indicados para esta evocación de época, y en efecto se contentan con narrar su deshilvanado asunto por medio de tres docenas de diálogos informativos casi siempre en escenarios interiores, con gastos de vestuario y ninguna idea para reproducir el espíritu de la época. Ni siquiera un fotógrafo eminente como Michel Kelber (**Rojo y negro**, Autant-Lara, 1954) tiene otra figuración más activa que la de su nombre propio. En el conjunto, la empresa es ambiciosa y desolada.

14 de enero 1956.



UN SABOR DISTINTO

Raíces

(México-1954) dir. Benito Alazraki.



ZAVATTINI PASÓ POR MÉXICO y tuvo palabras de elogio para un film a cuya fibra neorrealista él debió sentirse vinculado; más tarde, los críticos reunidos en el Festival de Cannes dieron a **Raíces** uno de sus dos premios (el otro: **Muerte de un ciclista** de J.A. Bardem). Hay una poderosa razón para que hombres europeos del cine hayan recibido con tan amplio elogio a este film mexicano en episodios. Más que por su artesanía cinematográfica, que no debe haber deslumbrado a realizadores veteranos, **Raíces** impresiona por el color exótico de su ambiente y por la traslación de personajes peculiares. Toda una inmensa población india, asimilada a la gente blanda de México y sin embargo tan distinta de ella, asoma aquí al cine por primera

vez, y es sagazmente examinada en varios sentidos, desde los monumentos que dejaron sus antepasados hasta las curiosas deformaciones de su religión, pasando por su anotación doméstica, su miseria, su superstición, su filosofía de queja, de mansedumbre y de cierta definitiva dignidad. Ese material es una de las riquezas que el cine mexicano prefirió antes dejar a un lado, y si ahora aparece como primera virtud de esta obra, debe verse en ello una saludable reacción, cumplida por el productor Barbachano Ponce contra un hábito de falsificación que ya había invadido a toda la industria nacional. Es gente nueva y audaz la que ha dado ese paso, y por él ha llegado a la fama un director debutante, Benito Alazraki, que nunca había hecho nada en largometraje y que ahora es famoso con un solo título. También hay un criterio audaz en la concepción cinematográfica, que carga el acento en una deliberada plasticidad e insiste en que cada toma sea por sí sola una belleza, como lo desearía un fotógrafo profundamente amateur.

Y sin embargo sería abusivo sostener que **Raíces** tenga una calidad más duradera que la de su novedad, ni una inspiración más honda que la de hacer con coraje lo que otros no habían querido hacer hasta ahora. Su estructura dramática no analiza a los indios más allá de su peculiaridad, ni siquiera cuando maneja valores tan nobles como los de la pobreza y la dependencia social (primer episodio); sus cuatro culminaciones, en cada uno de los cuentos que componen el film, están elaboradas con el ingenio y con la sorpresa, pero no con un serio dictamen sobre la relación social existente en la realidad que analiza. El enfoque es a un tiempo grato y superficial como lo ha sido en las obras menores del neorrealismo italiano y deja adivinar cierta deliberación en no comprometerse hasta la denuncia. El motivo de esa limitación puede ser el de que sus realizadores no estaban tan empujados por una vocación o un sentimiento como por una oportunidad de hacer algo distinto, de destacarse entre un cine de rutina. Se ha dicho que el film es la obra de técnicos conocedores de su oficio, y aun sin antecedentes sobre su director y fotógrafos puede establecerse cómo ha influido sobre ellos la escuela de Eisenstein (especialmente el de **¡Que viva México!**), cómo han querido reconstruir la naturalidad del neorrealismo, cómo acuden reiteradamente al gesto mudo, en primer plano, para narrar un proceso dramático. Si a algo se parece **Raíces**, film peculiar, es justamente a la **Muerte de un ciclista** con la que compartiera su distinción de Cannes: el mismo espíritu de reacción contra la rutina del propio cine nacional, la misma elaboración de artesanía, conjugada a la sombra de figuras más famosas, la misma sustitución de un acto creador por un acto de recomposición, la misma concesión para decir en palabras y no en imagen viva lo que importa del tema.

Para una obra nueva es demasiada exigencia la de pedir que sea también una obra importante, un jalón memorable. Igual que **Muerte de un ciclista**, que abrió una perspectiva mundial para el talento de Bardem, **Raíces** debe ser valorada en relación a su industria, en relación al mundo auténtico que descubre y en relación al futuro de sus realizadores. Con todas sus debilidades dramáticas y con sus artificios para lograr el contraste entre indios y blancos, el film tiene la calidad de la revelación, la originalidad de usar mayormente a los intérpretes no profesionales, la distinción de haber sido hecha por artesanos concientes del cine y no por meros voluntariosos de la riqueza natural. En ese plano es una obra necesaria para la atención del aficionado.

18 de enero 1956.



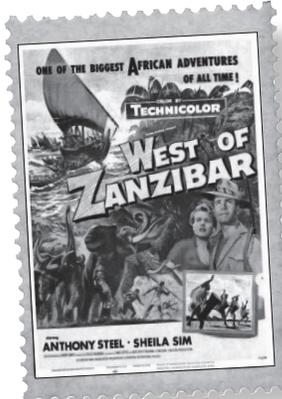
AVENTURA BIEN DIRIGIDA

Al Oeste de Zanzíbar

(*West of Zanzibar*, Gran Bretaña-1954) dir. Harry Watt.

ESTA AVENTURA EN EL África tiene alguna ventaja sobre otras aventuras similares. En primer lugar tiene un argumento coherente, que no se resigna a intercalar fieras peligrosas, sino que las encuentra muy naturalmente en el camino. En segundo lugar insinúa cierta preocupación social por la población africana, tomando su tema en una tribu que se pervierte en el contacto con la civilización y que aparece explotada por

los traficantes de marfil. Al fondo de la aventura, donde Anthony Steel procura seguir la pista de los villanos y procura evitar la matanza de elefantes, hay alguna anotación sobre los nativos burlados por los comerciantes blancos, sobre la dispersión de la tribu y sobre otros problemas derivados de la codicia de unos y la ignorancia de otros.



La mayor ventaja del film es sin embargo la dirección de Harry Watt, que hace quince años se hizo célebre con varios documentales británicos y que luego aumentó su fama con la dirección de **The Overlanders** (1946) un film rodado en Australia que muchos aficionados quieren ver hace varios años¹. Entre muchos lugares comunes de argumento, Watt se preocupa de construir con montaje y con fotografía los momentos críticos de la peripecia: el tigre que acecha, los elefantes perseguidos, los buitres posados sobre el cadáver, la travesía penosa por un pantano. Nunca el resultado es grandioso,

pero algunos momentos revelan que allí hay un director, y que el hombre no se conforma con que las aventuras africanas sean simple cine de relleno. El elenco está integrado, entre otros, por elementos nativos africanos, alguno de los cuales parece un actor dramático, quizás también por pericia del director.

26 de enero 1956.



MUJERES EN MAYORÍA

El bígamo (*The Bigamist*, EUA-1953) dir. Ida Lupino.

La maldecida (*La Lupa*, Italia-1953) dir. Alberto Lattuada.

EL BÍGAMO resulta ser Edmond O'Brien y desde el principio se adivina que el hombre, como dijera uno de sus contemporáneos, habrá de cometer dos grandes errores: casarse dos veces. El primer error es Joan Fontaine, una mujer friolenta e inclinada al comercio, que no puede darle a su marido el hijo que quiere, por motivos seguramente íntimos. Así que O'Brien se siente solo en la gran ciudad y entabla relaciones con Ida Lupino, con quien tiene un hijo, atribuible también a motivos íntimos. El segundo casamiento es al principio un acto virtuoso de piedad, pero con el tiempo se transforma en un delito y en una preocupación, hasta que la verdad se hace pública. El último toque del film se dirige al alegato a favor del bígamo en cuestión, cuya nobleza subraya aduciendo que si el protagonis-



¹ Aparentemente, **The Overlanders** nunca se estrenó comercialmente en el Río de la Plata; muchos años después se lo pudo ver por TV.

ta no hubiera tenido la dignidad de casarse, la ley no lo perseguiría. Esta paradoja debe ser entendida como una aguda crítica a la sociedad moderna, que tolera a hombres villanos con amantes ocultas, pero no tolera a maridos dignos con dobles vidas y una esposa en cada puerto. Es difícil creer que para este mensaje tan endeble se hayan movilizado los productores Collier Young e Ida Lupino, un feliz matrimonio sin bigamia aparente, que bajo el rótulo de The Filmmakers se han dedicado a producir moderados melodramas de este estilo. Ella está normalmente bien como actriz, según hábito de los últimos veinte años, pero como directora no muestra mucha audacia, y se contenta con la fórmula rutinaria de ilustrar con imágenes el extenso monólogo en el que Edmond O'Brien cuenta su vida al investigador Edmund Gwenn. Continuamente falta un criterio más visual: más incisivamente cinematográfico, en esta lenta narración de artificios, hecha para alarmar a los bígamos, que deben ser una minoría oprimida.

La maldecida es una actriz que se llama Kerima y parecía una mujer tímida y reticente cuando debutó en el cine inglés hace cinco años (**Un paria de las islas**, de Carol Reed), pero en esta actuación italiana resulta ser una mujer sensual e invasora, que posterga o ignora toda reticencia. Bajo el seudónimo de La Lupa, o sea la Loba, la mujer asusta a toda la pequeña aldea italiana por su despliegue erótico, por su rápida conquista de los patrones y por su turbia vida familiar, en la que llega a casar a su hija May Britt con el soldado Ettore Manni, a fin de tener como amante a su propio yerno. La consecuencia de esta maniobra es que May Britt, que ya odiaba ser considerada hija de Lupa, se pelea con su madre para siempre. No puede evitar el adulterio, consumado en una tarde estival, pero a la larga se libra de la madre culpable, odiada por toda la aldea y muerta en el último minuto. Toda la situación, sostenida sobre el peculiar triángulo Hombre-Mujer-Suegra, no se acerca mucho a la realidad, pero se acerca a la risa y a veces la invade, probablemente porque el director Alberto Lattuada nunca mostró mayor solvencia para los conflictos dramáticos. Como realizador está más cómodo describiendo a personajes oprimidos por su ambiente (**El sobretodo, La playa**), o enfocado con una dureza realista a la violencia y la crueldad (**El bandido, Sin piedad, El molino del Po**). Todos sus films parecen obras inconclusas y perfeccionables de un artesano que sabe resolver tres escenas pero no sabe resolver un film, que tiene aciertos menores pero que reincide en las concesiones mayores, como el folletín de **Anna** o como este otro espeso drama de **La Lupa**. Es muy evidente la atracción que debieron significar para Lattuada los escenarios naturales de la aldea italiana, el terreno irregular y rocoso, los tipos populares, las ceremonias religiosas, la ropa colgada en las cuerdas, la intriga de pueblo chico. Parte de esa atracción se traduce en el esmero fotográfico (cámara por Aldo Tonti) y en todo lo que sea descriptivo, pero el realizador no llega más allá. El asunto dramático se le deshace a menudo en el grito, y aunque tenía a mano un pequeño conflicto social, con una manufactura de tabaco que explota a sus obreras, también este problema aparece falseado por el film, al que la Lupa



le sirve de villana para todo problema, incluso la desocupación. Es frecuente que el cine italiano enrede sus temas, y quizás la causa esté en las extensas comisiones de libretistas, donde suele haber hasta seis escritores y no suele haber un director que sepa hacia dónde va.

2 de febrero 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por Alberto Lattuada)

Anna (Italia / Francia-1951); **Bandido, El** (*Il bandito*, Italia-1946); **Molino del Po, El** (*Il mulino del Po*, Italia-1948); **Playa, La** (*La spiaggia*, Italia / Francia-1954); **Sin piedad** (*Senza pietà*, Italia-1948); **Sobretodo, El** (*Il cappotto*, Italia-1952)².



BRASIL SIN ÉPICA

Flores marchitas

(*Floradas na Serra*, Brasil-1954) dir. Luciano Salce.

CONTRA TODO PUJANTE anuncio, este film brasileño no pretende al género épico sino que se orienta hacia la comedia dramática sin el menor sabor nacional. La idea es justamente la de equiparar el cine brasileño a otras industrias que producen dramas sentimentales, y su historia de amor y de soledad tiene así un tono melancólico, matizado por el sarcasmo ocasional, a propósito de enfermos pulmonares, sus amores, sus esperanzas, sus vampiresas que roban cariños. La realización de este drama es bastante inadecuada a su tema. Es evidente que el director Luciano Salce no es ningún distraído, que ha visto su abundante cine europeo (**El diablo y la dama** de Autant-Lara con toda certeza) y que ha desarro-

llado bastante criterio cinematográfico. Los ejemplos están en todo el film, y aunque no debe descartarse la colaboración del fotógrafo Ray Sturges para algunos aciertos, cabe atribuir al director ciertos efectos de continuidad fotográfica o sonora, ciertos diálogos extensos que aparecen hábilmente repartidos en tomas breves.

Pero aparte esos apuntes menores, que deben ser señalados en un cine tan precario como el de Brasil, la evidencia mayor es la de que el director no domina a su tema que ya era convencional de concepción y que resulta igualmente convencional de desarrollo. El asunto se arrastra con largos diálogos, con desvíos innecesarios, con postergaciones de una culminación dramática: el libreto no camina como

narración, y origina la impaciencia pública. Para el plan dramático que el film se proponía, con su descripción de relaciones humanas y sus trances de emoción,



² Este film se conoció en Argentina como **El abrigo**.

hacía falta una mayor sutileza de libreto, un ajuste de planteo que no se limite a poner frente a la cámara a personajes que conversan sus conflictos. El reparto también tiene escaso brillo, pero la protagonista Cacilda Becker suele estar sobre su nivel.

8 de febrero 1956.



LOS NAZIS AMENAZADOS

El 20 de julio

(*Der 20. Juli*, Alemania Occidental-1955) dir. Falk Harnack.

HITLER APARECE SÓLO fugazmente en esta crónica del atentado contra su vida, que fracasó el 20 de julio de 1944 y que lo convenció de que tenía dentro de Alemania enemigos tan poderosos como los ejércitos que lo amenazaban por dos frentes. Su presencia en el film es sin embargo tan invisible y opresiva como lo fue en la realidad mundial de sus últimos doce años: todo o casi todo lo que se habla en la pantalla está dirigido a fundar, extender, planear, realizar y aprovechar el atentado, sobre la base muy explícita de que sólo con la muerte el dictador podía evitarse para Alemania una destrucción total y conseguir quizás una paz honrosa. Una advertencia preliminar garantiza para el film una fidelidad completa de detalle, y todo el desarrollo está tan preocupado por la minucia, incluso la minucia inútil, que cabe creer en la autenticidad germánica con que la conspiración está narrada. Es más discutible en cambio que el film sea fiel al espíritu de la conspiración. Tal como aquí se los presenta, estos militares resultan ser héroes de la patria, antinazis esforzados a los que cabe el reconocimiento póstumo. Pero en su mayoría fueron menos estimables: quizás no fueron nazis fanáticos, ni ordenaron masacres antisemitas, pero como militares y como alemanes sirvieron conscientemente a Hitler durante casi todo su gobierno, y si se rebelaron hacia 1944 es porque vieron perdida la causa por la que luchaban, cercada entonces por la contraofensiva rusa y por la invasión de Normandía (6 junio 1944). Todos eran nacionalistas alemanes, preocupados de su patria y de la gloria de su patria, y todos hubieran seguido a Hitler hasta el fin si hubieran previsto victorias y no derrotas.

La impostada nobleza de sentimientos aparece como el primer vicio de esta crónica histórica, hecha sin la suficiente distancia y la debida perspectiva que necesitaba para ser realmente imparcial. En la primera hora del film, mientras el atentado se prepara en las conversaciones iniciales, todos los conspiradores parecen hablar para beneficio del espectador, comunicándose recíprocas opiniones que para ellos mismos debieron quedar sobrentendidas; la sensación resultante es muy artificial,



porque esa locuacidad desmiente a su misma condición de operadores clandestinos. Recién cuando pasa a la acción el film prende en el espectador, con el curioso planteo dramático de jerarcas militares sometidos durante algunas horas a dos distintos gobiernos, presionados por opuestas fidelidades, vacilantes de comprensión y de conducta. Pero aun en estos momentos el film no hace rendir completamente su situación, y más de un espectador se declarará simplemente confundido por las distinciones que se le obliga a hacer entre dos bandos de elenco cambiante, ambos con uniformes iguales: es realmente una fortuna para el film que el principal conspirador Stauffenberg (Wolfgang Preiss) sea notorio por la lesión en brazo y ojo derechos.

Aparte de su apuro por el editorial antinazi, formulado por cinematografistas que estuvieron demasiado cerca y por algún intérprete que colaboró antes en el más abierto cine nazi (como Werner Hinz), el film tiene cierto decoro y cierta concreción a su tema. No cae por ejemplo en el romance lateral, aunque parece amenazar con una parejita (Annemarie Düringer, Robert Freitag), se atiene a exponer la crisis, y cuando se amplía a incluir tomas documentales, escenas de batalla, discursos de Goebbels, lo hace con la afilada intención de mostrar su efecto en el ejército y en el pueblo. Lo que le falta al resultado, tan vigilante de los laberintos de su libreto, es la fluidez y la intensidad del cine bien hecho. En ese sentido, cabe esperar más de la otra versión del mismo asunto, titulada **Es geschah am 20. Juli** (lit. "Sucedió en Julio 20") y filmada por el veterano G.W. Pabst con toda urgencia en otro estudio, seguramente en el afán de terminar antes. Al director Falk Harnack le falta una clara noción de la pausa, la sugestión, la sobriedad de no decirlo todo y de hacerse entender igual.

15 de febrero 1956.



FABRIZI COMO DIRECTOR

Una cualquiera

(*Una di quelle*, Italia-1953) dir. Aldo Fabrizi.

HAY MÁS DE UNA SORPRESA en esta buena comedia dramática, y la primera es justamente esa calidad, especialmente insólita si se tiene en cuenta que lo que cabía esperar de Aldo Fabrizi como director era apenas otro sainete, género al que se ha sentido inclinado como actor y como realizador. La otra sorpresa importante se realiza a costa del personaje de Totò, un rico campesino que llega a la ciudad con un amigo (Peppino De Filippo), sale a la pesca de mujeres de cabaret y encuentra efectivamente en un cabaret a una mujer que le gusta (Lea Padovani), junto a la que sale con rumbo presumible. Sólo que la mujer en cuestión no es, como él cree, "una de ésas", sino que al rato se le revela como una viuda honrada que no tenía el menor deseo de ir jamás a un cabaret y que se vio empujada hasta allí por la necesidad. El resto de la aventura de Totò es bastante diferente a lo que él hubiera querido, y en la única noche en que ocurre la acción el hombre termina por ser un mensajero, un enfermero, un benefactor, y nunca el seductor que aspiraba a ser. Sus curiosos pasos no son bien comprendidos por su amigo Peppino, que queda desorientado cuando le

explican que la mujer no es una de ésas, sino una "de las otras". Ninguna explicación le serviría, en realidad. Mientras sigue a Totò, en parte para cuidarlo de las mujeres malas, y en parte para conseguir un segundo puesto de seductor, ha sido castigado por el desprecio y por la lluvia de muchas horas, sin fuerzas siquiera para indignarse.

"¡Cómo nos divertimos!", termina por asegurar Peppino De Filippo en las últimas escenas, y ése es el único sarcasmo que consigue expresar contra la peor noche de su vida. Pero a costa de él y del fracasado seductor Totò se han reído muchos otros, desde la jactanciosa conversación inicial entre hombres que saben cómo conseguir mujeres ("las extranjeras son mejores; algunas hasta pagan") al desmentido reiterado de esa ilusión, perseguida con vacilaciones y cansancios durante muchas horas. Con toda la gracia que tiene, con toda la puntería para burlarse de cabarets en los que todos fingen divertirse sin conseguirlo de veras. la mejor virtud del film es sin embargo la dramática, y en ese sentido sorprende no solamente que Aldo Fabrizi se haya inclinado a un tema más severo, sino que lo haya hecho con tanto naturalismo de observación, con tan fina utilización del silencio, de la pausa, del gesto mudo. La escena inicial en que Lea Padovani vacila en salir o no al cabaret, es un ejemplo insólito de sensibilidad dramática: esos minutos están hechos solamente con música y con una maravillosa actriz, sin una palabra que desarrolle la situación y sin perder empero su sentido. Muchos otros momentos de la Padovani dan la resignación, el dolor y el agradecimiento, con una fineza de gesto y una expresividad de mirada que cabría comparar con los mejores momentos de Luise Rainer, pero además hay un director y un fotógrafo (Gábor Pogány) que se apoyan en la actriz y que detallan situaciones con una deliberada y sin embargo espontánea atención al juego dramático. En el caso de Totò, con su rostro que piensa, la gesticulación sirve para reflejar la gran aventura mejor de lo que podría hacerlo una narración directa: sus comentarios mudos a las escenas de cabaret, sus vacilaciones y arranques cuando decide conquistar a la única mujer que tiene cerca, son toda una sátira del artificio erótico con que se ponen prólogos a libros que no se consigue escribir.

Con su moraleja sentimental y conformista, el film puede ser reflexionado después como una de las obras agradables y reideras que integran con tanta abundancia al cine comercial. Pero está además muy bien hecho, con una habilidad formal que nunca había mostrado Fabrizi, con unidad de noción y de tiempo, con uso intensivo de imágenes en lugar de diálogos, con noción de ritmo, con agudeza de observación, con un elenco en el que, sorprendentemente, Totò y Fabrizi no se desbordan, y en el que Lea Padovani luce como para recordarla. En comparación con lo poco que cabía esperar del film, el resultado permite un aplauso.



1 de marzo 1956.



ESTRENOS DE LA SEMANA FRANCESA

Rififi*(Du rififi chez les hommes, Francia-1955) dir. Jules Dassin.*

UNA MANO MAESTRA ha dirigido **Rififi**, y la primera impresión que se recibe es la de que por encima de un asunto policial que ha tenido abundantes precedentes, y que integra la norma habitual del género, hay un director que se ha preocupado de la estructura, de la tensión, de la entrada del espectador en la peripecia de su asunto. Los precedentes más claros del film pueden encontrarse en John Huston, especialmente en el de **Mientras la ciudad duerme** con sus delincuentes estudiados como seres humanos, con pequeños intereses personales, reservas de nobleza y de ternura, toques de melancolía y de humor. Pero el precedente más cercano, y el que será más notorio para casi todo el público, es el de **Grisbi** de Becker, con el que este

Rififi tiene varias coincidencias: el mundo delincuente de París, sus rencillas sobre mujeres y dinero, sus sórdidas tramitaciones en cabarets, el "argot" que asoma en sus diálogos y en sus mismos títulos, el tema de rivalidad y lucha en el que la policía no cuenta tanto como la oposición de bandas distintas. Como estudio de ambiente y de personajes ya **Rififi** podría ser en cierto sentido un documental, y todo el tratamiento de las calles de París revela en el director ese espíritu de verismo, esa intención de trasladar todo un mundo a su film, y de ajustarse empero al retrato que necesita como fondo de su anécdota, sin distraer a ésta en lo descriptivo.

Jules Dassin ha declarado que le gustaría superar la fórmula realista, poder mostrar la violencia pero también los motivos de la violencia. Algo de esa intención ha traslucido de sus films anteriores, marcados y retaceados por las limitaciones de Hollywood, y dirigidos sin embargo por una vocación de realismo para trasladar las calles de New York, el mundo carcelario, el mercado, el hampa londinense (**La ciudad desnuda**, **Entre rejas**, **Mercado de ladrones**, **Siniestra obsesión**). Después de tres años inactivos y después de un incidente político, en el que fue acusado de comunista y radiado del cine americano, Dassin ha conseguido en Francia una mayor libertad para ser no solamente el director sino también el autor de su film, cuyo libreto ha preparado con un minucioso cálculo, viendo la anécdota policial en términos de expresión cinematográfica. Una secuencia en particular, en la que los cuatro ladrones penetran por un boquete al local de la joyería y allí consiguen violar una caja fuerte, se ha hecho ya famosa en los comentarios de crítica y público, desde el estreno europeo. La escena dura 33 minutos y en ella no se habla una sola palabra, pero todas las operaciones tienen la doble virtud de la claridad y del creciente suspenso, hasta el punto de que el público llega a aplaudir el éxito final del robo, después de haber padecido como los mismos protagonistas todos los riesgos de la aventura. Con una lucidez de construcción que pocos realizadores podrían aducir en su favor, Dassin ha preparado también esa tremenda escena, y no es casual que la preceda, un rato antes, por otros seis minutos silenciosos en los que los ladrones verifican todas las

circunstancias, horarios y sistemas de alarma con que tendrán que luchar durante la operación crítica. Esos fragmentos son ejemplares dentro del conjunto, pero son apenas una parte del extremo cuidado cinematográfico con que el director ha planeado su obra, en la que hay también audacias de cámara, uso elocuente del sonido, especialmente para efectos indirectos, y una fluidez de narración que sólo puede obtenerse por la concentración de libreto y de montaje en un solo criterio realizador. Una y otra vez se advierte que Dassin ha tomado el tema de **Rififi** como un plan de creación propia, y un síntoma de ello es el que haya reservado para sí mismo un sitio en el elenco, donde figura bajo el seudónimo de Perlo Vita, haciéndose cargo de un pintoresco papel de delincuente italiano, hombre reticente y mujeriego que es factor primordial para perforar la caja fuerte. Como dedicación de un director a su obra, pocas veces se ha apreciado tanta y tan vigorosa en un film policial. Es muy bueno el elenco, también, en el que Jean Servais se destaca particularmente con una figura de la dureza, la tensión interior y la sugestión melancólica que Jean Gabin ha hecho apreciar en personajes similares, y merece mención especial la música de Georges Auric, casi siempre incisiva y violenta, como el mismo film.

13 de marzo 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por Jules Dassin, salvo donde se indica).

Ciudad desnuda, La (*The Naked City*, EUA-1948); **Entre rejas** (*Brute Force*, EUA-1947); **Grisbi** (*Touchez pas au grisbi*, Francia-1954) dir. Jacques Becker; **Mercado de ladrones** (*Thieves' Highway*, EUA-1949); **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, EUA-1950) dir. John Huston; **Siniestra obsesión** (*Night and the City*, EUA-1950).



RETROSPECTIVA DE HOY

Carnet de baile*(Un carnet de bal, Francia-1937) dir. Julien Duvivier.*

ESTE FILM SUSCITÓ en 1937 una impresión similar a la que quince años después conseguiría **Juventud divino tesoro** de Bergman: una obra romántica y melancólica, una penetración sutil en el problema del tiempo, de la juventud, de la ilusión elaborada por los años, que de alguna manera agita a todo espectador. El nudo central del film, y la variedad de personajes con que se suscita ese recuerdo, han divulgado para mucho público ese juego emocional. La historia es la de una mujer ya madura (Marie Bell) que reencuentra un viejo carnet de baile y acude a ver a los hombres allí anotados: uno es sacerdote, otro un delincuente, otro alcalde, otro peluquero, otro alpinista, otro un médico en bancarrota (Harry Baur, Jouvet, Raimu, Fernandel, Pierre Richard-Willm, Pierre Blanchar). También surgen a la superficie los familiares de los galanes fallecidos, ocasionando dos entrevistas con una anciana ligeramente desequilibrada y con el hijo del



que pudo ser un gran amor (Françoise Rosay, Robert Lynen). En el conjunto, el film apunta a la variedad, la aventura y la riqueza de la vida humana y aunque todo el clima es nostálgico, también se apuntan los extremos del humor y de la truculencia.

En cierto sentido, **Carnet de baile** es la obra modelo de Duvivier, no sólo por la importancia de un elenco súper estelar, sino porque allí se anotan los rasgos de su creación artística: la preferencia literaria, la construcción episódica, el virtuosismo técnico ocasional. Con el tiempo, el mismo Duvivier imitaría fielmente a su modelo (en **Seis destinos**, en **Lydia**), pero nunca consiguió hacerlo con tanta pureza poética como la que consigue en la obra original. A esa poesía han contribuido especialmente la fotografía brumosa de Kelber y Agostini, el vals que asoma como motivo musical constante, y el diálogo de Jeanson, un particular talento literario con el que se caracterizó a mucho cine francés de la época.

14 de marzo 1956.

Títulos citados

Juventud divino tesoro (*Sommarlek*, Suecia-1950) dir. Ingmar Bergman; **Lydia** (EUA-1941) dir. Julien Duvivier; **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*, EUA-1942) dir. J. Duvivier.



ESTRENOS DE LA SEMANA FRANCESA

Los evadidos

(*Les Évadés*, Francia-1955) dir. Jean-Paul Le Chanois.



LOS EVADIDOS TITULARES se escapan en 1943 de prisiones alemanas, mediante métodos de ingenio y de audacia, y procuran llegar a Suecia, donde habrán de decidir si siguen luchando o no por Francia y por la causa aliada. El film es la historia de esas peripecias, jugadas en la clandestinidad del disimulo y del escondate, con especial y extensa atención al refugio de un vagón de ferrocarril donde los tres evadidos esperan un viaje que será su salvación y que demora más de lo previsto. En un asunto que tiene tantos precedentes cinematográficos, el director Jean-Paul Le Chanois se destaca sobre lo que él mismo hizo antes en cine, que se compone mayormente de comedias y dramitas sentimentales, más nobles de intención que de formulación

artística, sobre maestros sacrificados y sobre muchachitas solas en la gran ciudad (**El despertar a la vida**, **Sin dejar dirección**). Puesto a hacer un film de acción y suspenso, Le Chanois demuestra haber asimilado algo de la técnica ajena, particularmente de la americana, y obtiene algunos nerviosos momentos de espera y de angustia con las patrullas alemanas que hacen inspecciones y con el agua que se acaba en los reducidos depósitos de los tres fugitivos. Pero justamente porque su material ha sido muy utilizado por el cine, cabe imaginar lo que otros expertos, como

Hitchcock o Fritz Lang, habrían hecho con el tema, marcando con más precisión los tiempos e introduciendo pequeñas alarmas en la situación de los personajes. Como director cinematográfico, Le Chanois no es el gran artesano que puede colocar a su público en subordinación continua al asunto. Está más cómodo cuando maneja niños, como en el episodio en que un grupo juvenil colabora en hacer cruzar la frontera a François Périer; en toda apariencia, a Le Chanois le interesan las ideas más que las formas, y a ratos pone a sus personas a discutir con demasiado verbo sus posiciones frente a la paz, la libertad, la diversidad humana y las maneras correctas de luchar por Francia. Si se puede juzgar por los antecedentes del director, es probable que **Los evadidos** le deba muchas virtudes al fotógrafo Marc Fossard.

La actuación de Pierre Fresnay, François Périer y Michel André suele ser estimable, con escenas concedidas al primero para su crucial lucimiento.

16 de marzo 1956.

Títulos citados (ambos dirigidos por Jean-Paul Le Chanois)

Despertar a la vida, **El** (*L'École buissonnière*, Francia-1948), **Sin dejar dirección** (*...Sans laisser d'adresse*, Francia-1951).



ESTRENOS DE LA SEMANA FRANCESA

Las grandes maniobras

(*Les Grandes Manoeuvres*, Francia-1955) dir. René Clair.

LA INTENCIÓN DE René Clair parece haber sido aquí la de replantear la comedia y la tragedia del amor, tomado al principio como un juego y convertido pausadamente en la obsesión de sus jugadores. Al principio el oficial Gérard Philippe se compromete en formal apuesta escrita a obtener lo que el texto llama "los favores" de una digna dama (Michèle Morgan), pero la conquista apenas empieza y el juego es ya una seria empresa para el galán y para ella, que debe rechazar el cortejo por su propia vacilación y por la presencia de otro galán (Jean Desailly). La doble presentación de ese amor, como tema frívolo y como núcleo romántico, es la gran maniobra a que alude el título, y alternando uno y otro enfoque el film detalla la evolución de esos y otros personajes, en una filigrana diseñada por el ingenio: la apuesta se convierte en amor, este amor es descreído por quienes conocen la apuesta, y pronto se suscitan los problemas de la verdad y la mentira, el honor y la pasión. Pero René Clair no quiere para su tema una exasperación romántica, y prefiere un diálogo inteligente, a veces cínico, con la presentación indirecta de buena parte de su historia: la escena muda jugada tras los ventanales, el paseo por la plaza visto a través de sus testigos, el amor de Philippe insinuado en su re-



pentino mal humor frente a sus amigos, o la magistral despedida del carruaje, hacia el final, donde el diálogo de la pareja se ve alternado en su melancolía por la risa lejana de los oficiales que contemplan la escena. Para estos recursos de la narración indirecta René Clair se ha esmerado en todo el film, jugando con la fineza de la insinuación, pensando en términos de libreto antes que en términos de virtuosismo cinematográfico exterior. Sólo un artista podía haber ideado sus mejores momentos, y sólo René Clair (y Max Ophüls, quizás) podría identificarse con el espíritu juguetón de su asunto, con su deliberada ubicación en los principios del siglo, con su leve sátira a una burguesía ostentosa y formal. El creador de **Un sombrero de paja de Italia** está presente aquí.

Es más discutible que el resultado llegue al nivel que René Clair se propuso. Cuando el film es meditado a la luz de lo que su creador puede haber soñado para él, se adivina que el plan inicial debió ser el de una mayor soltura, el de un ballet pensado como un contrapunto, como un sustitución de figuras, donde seguramente las maniobras militares y los bailes en los grandes salones eran de alguna manera el signo de un desarrollo del tema. Parte de esa intención puede verse en pequeñas escenas, en recursos de continuidad, en humoradas tales como repetir con variantes una entrevista de la dama y sus galanes. Pero cabía esperar más de René Clair, un hombre que sabe de cine lo que pocos saben hoy, y que se ha consagrado con el ingenio, la frescura y la fantasía de sus comedias. Hay demasiado diálogo en **Las grandes maniobras**, demasiada discusión de lo que piensan y sienten media docena de personajes, demasiada ampliación del tema desde el nudo central hasta el eco que el amor y la apuesta tienen en el otro galán, en otro oficial, en otra mujer (Desailly, Yves Robert, Brigitte Bardot). A medida que el libreto extiende su terreno, va perdiendo el centro y la unidad que Clair había ideado seguramente en un principio. Esta es una imperfección del exceso, y el realizador ya había incurrido en ella al formular sus obras más recientes (**La bella y el diablo**, **Beldades nocturnas**), más elaboradas y complejas de lo que pudo convenir a su apariencia final. La fantasía y el juego con el tiempo están ausentes de **Las grandes maniobras**, donde el ingenio de Clair se dedica al amor y a la burla del amor, con los máximos cuidados del buen gusto para escenografía y vestuario, con un elenco excelente donde Gérard Philipe tiene brillo propio, con una fineza de realización que pocos creadores cinematográficos podrían alcanzar. Sigue habiendo un artista en René Clair, y su última obra tiene muy claro ese sello personal, pero en la perspectiva de sus últimos treinta años, y en la perspectiva de la libertad creadora de la que hoy debe disfrutar, parece preferible el recuerdo del viejo Clair, menos ambicioso de intención, más fresco, más mordaz, más rebelde.

20 de marzo de 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por René Clair)

Beldades nocturnas (*Les Belles de nuit*, Francia / Italia-1952), **Bella y el diablo**, **La** (*La Beauté du diable*, Francia-1950); **Un sombrero de paja de Italia** (*Un chapeau de paille d'Italie*, Francia-1928).

CIENCIA SIN DRAMA

No serás un extraño

(*Not as a Stranger*, EUA-1955) dir. Stanley Kramer.

DURA DOS HORAS Y QUINCE minutos este film sobre médicos, pero es difícil saber el objeto de tan larga operación. El título y algunos de sus incidentes hacen suponer que la idea es mejorar a Robert Mitchum, convertirlo no sólo en un médico sino también en una persona humana, hacerle perder la frialdad científica y hacerle comprender en forma más íntima y calurosa a la gente que le rodea, obligarle a no ser ya un extraño. A esa finalidad parece dirigida la extensa exposición donde Mitchum no comprende a su esposa Olivia de Havilland, apenas tolera a su amante Gloria Grahame, desprecia la ebriedad de su padre Lon Chaney, protesta contra la inepticia de su jefe Myron McCormick y aparece, en general, como un rebelde que quiere poner el mundo al servicio de la medicina, sin saber que la proposición inversa es la correcta. Pero este sentido del film debe ser adivinado de su largo metraje, sin que los incidentes del libreto, ni menos aún el énfasis de la dirección, lo hagan claro o emotivo. Todo es asombrosamente frío en el argumento, incluso la declaración de amor, incluso las peleas del matrimonio, incluso la explosión de la esposa cuando rompe las ropas de su próxima criatura, incluso la aparición del adulterio. Puesto a dirigir su primer film, Stanley Kramer prueba lo bien que hacía cuando se limitaba a ser el productor que respaldaba a mejores realizadores (el mejor: Fred Zinnemann) y prueba las desventajas de la imitación. Sus escenas son largas y pasivas, como una tranquila relación de hechos y no como instancias de un proceso dramático, pero la frialdad no le sirve tampoco para ser más inteligente, más analítico. De sus 135 minutos de argumento, una buena parte es ajena al desarrollo de sus personajes, y sólo sirve para alimentar el ambiente médico, con diálogos sarcásticos sobre la profesión, varias operaciones quirúrgicas y un paseo general por los padecimientos que toda una multitud quiere exhibir en consultorios y hospitales. Como documental de la profesión médica, ésta puede ser una útil divulgación para públicos que la ignoren, y sólo cabe esperar que no haya errores técnicos en el lenguaje y en los hechos que el film propone. Pero como historia de un médico y de su evolución el libreto se distrae en lo innecesario y pierde de vista lo primordial, ignora el énfasis y el drama mismo.

Un motivo adicional de la frialdad es la interpretación de Robert Mitchum, un hombre tan sobrio que no hace nada. Cuando se declara a una mujer, pelea con un amigo, protesta contra un colega, habla lo que no debe o pide disculpas por haberse excedido, la actitud de Mitchum es siempre la de quedarse tranquilo, como si Alan Ladd fuera el ideal de su carrera artística. Hace mucho tiempo que el hombre se siente hecho un extraño frente a las cámaras.



27 de marzo 1956.

LA FUERZA DE LA IMAGEN

Marcelino, pan y vino

(España-1955) dir. Ladislao Vajda.



LOS ELOGIOS MÁS RÁPIDOS que ha suscitado el film se dirigen a ponderar la gracia, la simpatía, la ternura y la emoción de su asunto. En parte esa tendencia está originada en la actuación del pequeño intérprete Pablito Calvo, precozmente mencionado en festivales como un talento mayor. En otra parte, es el argumento mismo el que conquista a su público: el niño huérfano criado y educado en un convento de frailes, el humor y la picardía con que esa peculiar situación es explorada en todo el film. Una sagaz observación del mundo infantil se transparenta de todo el libreto, donde el niño llama a los frailes por nuevos apelativos, se inventa un invisible amigo para sentirse acompañado en juegos y aventuras, extraña a la madre que no llegó a conocer y termina

por volcar su cariño en una estatua de Cristo. Las anécdotas descansan siempre en la mezcla de la risa y la emoción, según fórmula consagrada que Chaplin enseñó hace tiempo, pero descansan también en elementos naturales, en una verosímil conducta infantil. Se podría decir que el film no inventa un mundo para la infancia, sino que lo descubre pausadamente en su juego, en su fantasía, en su reacción inocente ante el mundo complicado de los adultos. Es significativo que el film se debilita justamente cuando pierde esa naturalidad, sea porque introduce elementos melodramáticos, como la terca villanía de un alcalde (Rafael Calvo), sea porque decreta la realidad de un mundo ultraterreno, donde la estatua de Cristo habla y se mueve. La última media hora está tocada por el afán grandilocuente de dar a la historia un sentido superior y milagroso, que quizás habría convenido sugerir y no decir.

La virtud del film no reside tanto en el mundo infantil que transporta como en la habilidad con que lo presenta. Debe suponerse el resultado literario y sensiblero que pudo derivar de este mismo asunto si lo hubiera manejado un realizador menos exigente, más propenso a explicar emociones con un locutor en la banda sonora, más afanoso de presentar risas y llantos que de provocarlas en su espectador. La dirección y el libreto de Ladislao Vajda han superado esa dificultad, mediante una singular atención a que sea la cámara la que narre la historia. Todo lo que importa está en la imagen: los juegos de Marcelino, la resistencia a lavarse la cara, el gesto entre resignado y severo con que los frailes lo contemplan, el pequeño robo de comida, la pista que lo delata, el escándalo que una imprudencia ocasiona en la feria. Incluso en el fragmento en que la banda sonora canta los sucesos de un día común de Marcelino, la elocuencia es de la imagen y no de la palabra, como consecuencia de una continua invención de situación, de una continua búsqueda del detalle visual que importa. Hasta el aficionado más escéptico de niños y de milagros queda admirado por esa estructura del film, que no es sólo técnica y plástica sino rigurosamente lenguaje.

Hace muy poco tiempo que se oye hablar del nuevo cine español, ingresado ahora a un saludable olvido del melodrama, del discurso y del pintoresquismo de exportación.

Parte de esa renovación está en las ideas, en la rebeldía contra lo viejo, en el redescubrimiento de la técnica, en una audaz actitud personal que García Berlanga y J.A. Bardem han demostrado conjunta y separadamente (**Bienvenido, Mr. Marshall**, **Muerte de un ciclista**). Más conformista de ideología, más apegado a una posición clerical que suele identificarse con la posición española oficial, menos apreciable quizás como artista frente a su mundo, Ladislao Vajda aporta empero las ventajas de la ortodoxia. Sabe lo que es cine y sabe también hacerlo, narra como un consumado artesano y conquista, junto a premios diversos, una legítima admiración.

27 de marzo 1956.

Títulos citados

Bienvenido, Mr. Marshall (España-1953) dir. Luis García Berlanga; **Muerte de un ciclista** (España-1955) dir. Juan Antonio Bardem.

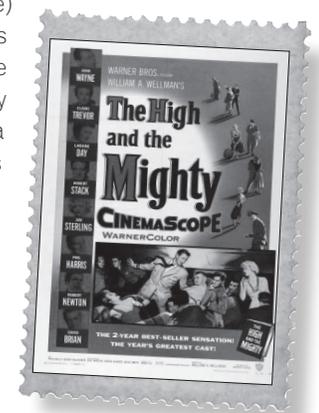


EXCESO DE CARGA

Débiles y poderosos

(The High and the Mighty, EUA-1954) dir. William Wellman.

LA DILIGENCIA de John Ford es el lejano y clásico modelo de esta aventura, en la que un avión de pasajeros lleva de Honolulu a San Francisco a dos docenas de personas, incluyendo débiles y poderosos, felices y desgraciados, valientes y miedosos, todos ellos presionados por la inminencia de un accidente que podrá terminar con sus vidas, y todos ellos dispuestos a tirar valijas por los aires para poder salvar sus cuerpos. El film alterna ese riesgo físico (un motor de menos, un principio de incendio, la gasolina que se acaba, la dificultad del rescate) con el estudio de esa población flotante, donde todos tienen un drama propio o se lo inventan. La dirección de William A. Wellman saca buen partido de la aventura, y todo el peligro aparece construido frente a la cámara como el veterano realizador sabe hacerlo, con rostros de expectativa, detalles de la maniobra, largas pausas de incertidumbre, comunicaciones radiales con tierra y con un barco. En los momentos finales, cuando el aterrizaje se hace incierto y corren los minutos, el film llega a comunicar la emoción de ese peligro, mediante las excelencias de la fotografía aérea, del calculado montaje y de un énfasis musical (por Dimitri Tiomkin) que la Academia ya premió. Como estilo de director, el mejor momento es sin embargo uno previo, en el que se acalla todo el diálogo y el rumor de los motores está matizado por la armónica que toca John Qualen: la melancolía de esa pausa recuerda a momentos similares que Wellman obtuvo en **También somos seres humanos** y en **Sangre en la nieve**, dos films de guerra que integran el mejor crédito del realizador.



El grave inconveniente del film es que John Wayne haya sido su productor y haya ejercido la generosidad que tantas crónicas le atribuyen. El avión es demasiado grande, el pasaje es demasiado extenso, y así el elenco se excede de amplitud, incluyendo a casi toda amistad de Wayne, seguramente. A cada uno de los intérpretes el productor le ha concedido un bocadillo de ocasión para vocear el drama personal, y en una lista que incluye nombres que fueron famosos en Hollywood (Laraine Day, John Howard, Paul Kelly, Sidney Blackmer, John Qualen y otros) el recuerdo de **La diligencia** debió funcionar no sólo como un modelo cinematográfico mal imitado sino como una ocasión de dar trabajo a todo el mundo incluyendo a la clásica prostituta de Claire Trevor, fiel al antecedente. Un derivado de esa situación es que el film se alarga en lo que no importa, empeñándose en contar el drama de cada uno a veces con el **racconto** intercalado y a veces con monólogos y diálogos de notorio artificio. Esa desequilibrada largueza extiende el film a casi dos horas y media de relato, sin ganar en riqueza dramática lo que pierde en fuerza y concentración. Hay buenos momentos interpretativos en ese amplio panorama (una cruda escena en que Jan Sterling se despega las cejas artificiales, un diálogo amoroso cercano al erotismo) pero el promedio es la ingenuidad, el drama pueril. Como en casi toda su carrera, el director William A. Wellman domina algunas escenas pero no domina su film, y accede a las más discutibles exigencias de sus productores, que tienen amigos con los que deben cumplir.

28 de marzo 1956.

Títulos citados

Diligencia, La (*Stagecoach*, EUA-1939) dir. John Ford; **Sangre en la nieve** (*Battleground*, EUA-1949) dir. William Wellman; **También somos seres humanos** (*The Story of G. I. Joe*, EUA-1945) dir. W. Wellman.



EL AMOR COMO MANÍA

Las aventuras de Casanova

(*Le avventure di Giacomo Casanova*, Italia / Francia-1954) dir. Steno.

EL ÚNICO SECRETO de Casanova para seducir a todas las damas jóvenes del cine italiano es simplemente el de decretar que las seduce, sin que el protagonista Gabriele Ferzetti tenga para ello ningún especial encanto. En estas aventuras en episodios, filmadas en color, con lujo de vestuario, escenografía y elenco, hay un poco de espada y un mucho de romance, en el estilo ostentoso de superproducción que ya ha invadido al cine europeo, pero el espíritu de farsa sólo se hace presente por fragmentos, en algún diálogo o en alguna situación. Media docena de incidentes distintos se suceden en la vida galante del protagonista y aunque hay cierta picardía en su formulación, el relato cinematográfico no abusa del ingenio, y se conforma con escenas teatrales, explicadas desde la banda sonora por el personaje, so pretexto de que parte de esas aventuras ya han ingresado a sus memorias y pueden ser leídas de ese texto.



El director Steno tiene sin embargo más elocuencia cinematográfica que la del plan a que se ha sometido. Como libretista de muchos años, y como director de promoción reciente, Steno maneja con facilidad su cámara, la acerca a primeros planos para buscar un gesto, la aproxima a los labios de Marina Vlady para insinuar un beso, sabe simbolizar en las vueltas de una cajita de música el proceso de conquista amorosa que en el primer episodio parece liquidar a Casanova entre cuatro distintas mujeres. Pero sus aciertos sólo son los del detalle, y durante casi todo el film se conforma con diálogos simples, con situaciones elementales, con burlas y celadas que no podrían engañar a los engañados, especialmente a los maridos. El film está a mitad de camino entre la farsa que Steno quiso hacer y la superproducción solemne con la que se defiende la abundante inversión de reparto, decorados y vestuarios. La marca más singular del film es la de que, contrariamente a las similares superproducciones de Hollywood, ésta tiene un acento erótico y lo coloca donde debe, sin presumir que las mujeres son angelicales y que los hombres son unos demonios, y sin presumir tampoco que hacen falta desnudos para componer la sensualidad. El cine americano no ha llegado a competir contra estos despliegues de la vida sexual, un fenómeno que se dice ocurre en las mejores familias.

28 de marzo 1956.



PROFESIÓN ANTIGUA

Las clandestinas

(*Les Clandestines*, Francia-1954) de Raoul André.

LAS TITULARES PERTENECEN a una formidable empresa de prostitución por encargo, con una agencia intermediaria, apartamentos arrendados y decorados especialmente, álbumes de fotos, y claves literarias para disimular mediante las cuales el cliente pide los placeres de leer *Madame Bovary* o *Por Siempre Ámbar* y encuentra otros placeres sin lectura. El tema daba para un interesante film de la llamada "serie negra", que integra las recientes preferencias francesas, y tiene en efecto los elementos de trata de blancas, alcaloides, ambiente delictuoso y sordidez general con los que se han procurado otras sensaciones cinematográficas. Con un poco de reflexión y un poco de calidad narrativa el film pudo explorar en dos sentidos ese tema, como situación dramática de mujeres casadas que fingen estar en buena posición económica y que se dedican disimuladamente a la prostitución, y como intriga policial que se revela progresivamente al espectador, desde las inocentes apariencias del comienzo hasta el descubrimiento total de la empresa.

Ni el libretista ni el director tienen una idea clara de lo que pudieron hacer. El estudio de personajes es siempre superficial, con vagas indicaciones verbales sobre necesidad económica para explicar la conducta de las clandestinas en cuestión, y hasta con ausencia de todo motivo para alguna de ellas (Michèle Philippe, mujer de un abogado). La



intriga policial ha sido manejada sin un adecuado criterio. En lugar de plantear enigmas al principio y desarrollarlos después, el libreto prefiere dar desde el comienzo todos sus datos al espectador, restringiendo así el interés de la investigación que realiza su protagonista Philippe Lemaire, un joven que quiere averiguar las circunstancias en que murió su abuelo y termina por enamorarse de una de las clandestinas (Nicole Courcel) y por descubrir a todas las otras. Lo mejor que se puede decir de la intriga es que está al nivel de los films americanos clase B, donde se agita algo que no importa mucho. La violencia ocasional de una pelea, la revelación de identidades simuladas, la fuga y persecución de unos personajes por los otros sustituye el interés que pudo tener una intriga planteada con más rigor, donde no hicieran falta explicaciones en diálogos.

Hay quien cree que el film es sensacional porque denuncia lacras sociales. Lo único que revela es que la prostitución existe y que hay quien la explota, pero esto ya se sospechaba antes en círculos generalmente bien informados. Como realismo social, el film no es ni siquiera sórdido, e incluye una penosa escena de nobleza imposible entre la inocente Nicole Courcel y su cliente André Roanne, donde éste descubre que *Por Siempre Ámbar* es realmente *Por Nunca Ámbar* y no exige la mercadería que pagó. Como estudio de un problema, el film incluye al final una moralina lunar, donde sostiene que la culpa de la prostitución es de los maridos "que niegan a sus esposas lo que buscan con dinero fuera del hogar". Quizás las esposas no sean tan bonitas como las muchachas de los álbumes de fotos, pero de cualquier modo habrá que tener presente esa profunda idea para una solución definitiva del problema.

5 de abril 1956.



PARTE DE MAYOR ÁREA

Selina

(*So Big*, EUA-1953) dir. Robert Wise.

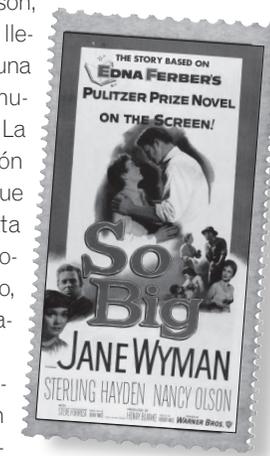
LA PRIMERA MITAD tiene el sabor de autenticidad con que otras veces el cine ha contado la historia de los colonizadores que construyeron la sociedad americana en el siglo pasado. Como en *Cimarrón* y en *Hijo y rival*, el film recoge de la novelista Edna Ferber un tema de raíz cierta, con cierto alcance de retrato social, aunque no quiere animarlo de tonos épicos y lo deja en crónica limitada a algunos individuos. Aun con sus limitaciones, esta historia agrícola aparece bien observada, no sólo en la peripecia de Jane Wyman, maestra rural por necesidad, casada con un aldeano (Sterling Hayden), obligada a afrontar un mundo material, sino también en los datos de ambiente campesino, en personajes secundarios, en algún detalle elocuente. El director Robert Wise demuestra en esa primera mitad que no sólo es un director comercial que a esta altura se ensaya en cualquier género (aventuras, ficción científica, y hasta *Helena de Troya*) sino también un realizador de sensibilidad dramática, acreditado antes por *El luchador* y luego por *Cuando llama el deseo*.

Sus aciertos son sólo parciales y por el empeño sentimental de arreglar la vida de todos los personajes. Desde los esforzados agricultores del principio, el asunto se

traslada rápidamente a la segunda generación, donde debe averiguarse si el hijo de la protagonista (Steve Forrest) prefiere ser un arquitecto creador o un comerciante, si prefiere una novia artista o una novia interesada (Nancy Olson, Martha Hyer). En la novela estos problemas menores deben llevar un centenar de páginas, y en el film llevan inútilmente una hora de diálogos arrastrados entre dilemas obvios, con acumulación simplista de los problemas de la vocación y del dinero. La ambición poética de algunos de esos diálogos y la acumulación de casualidades obliga a pensar en definitiva que el film fue pensado para un tierno público femenino, y que si tiene cierta calidad al principio es porque el director impuso algunos retoques al plan global. Fue vencido por el exceso de argumento, junto con su libretista John Twist, que más tarde le acompañara también en la derrota frente a *Helena de Troya*.

Jane Wyman compone un decoroso retrato de mujer sacrificada, pero la mejor actuación es la de Sterling Hayden en su lacónico agricultor, construido con la ocasional intensidad que no suele abundar en su carrera. Su personaje desaparece al promediar el film y así el intérprete no aparece complicado en la caída colectiva.

11 de abril 1956.



Títulos citados

Cimarrón (*Cimarron*, EUA-1931) dir. Wesley Ruggles; *Cuando llama el deseo* (*Executive Suite*, EUA-1954) dir. Robert Wise; *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, EUA / Italia-1956) dir. R. Wise; *Hijo y rival* (*Come and Get It*, EUA-1936) dir. William Wyler y Howard Hawks; *Luchador, El* (*The Set-Up*, EUA-1949) dir. R. Wise.



UN DRAMA CIERTO

El último puente

(*Die letzte Brücke*, Austria / Yugoslavia-1953) dir. Helmut Käutner.

SON TAN SIMBÓLICOS como reales los puentes que cruza Maria Schell, una doctora alemana que presta servicios hacia el final de la guerra en una zona yugoeslava donde luchan fuerzas patriotas y ocupantes. Su experiencia es la de ser secuestrada por los guerrilleros enemigos, ante los que primero se resiste y a los que luego presta la ayuda médica que se le solicita, movida por una compasión y una solidaridad humana que superan toda razón nacionalista. En los dos primeros puentes la protagonista llega a ver y sentir la crueldad de la guerra, la ejecución del guerrillero, el impedimento físico que no permite rescatar a todo un ejército enfermo; en el tercer puente, su propio cuerpo es a un tiempo la unión y la separación de ambos bandos, el símbolo de una fraternidad que interrumpe momentáneamente el tráfico de balazos entre ambas orillas del río y que parece aludir a un ideal superior a los que se agitan en la lucha. Este sentido pacifista del film, insinuado una y otra vez en el asunto, parece sólido y duradero, da a la obra la riqueza de intención que tanto

otro título bélico prefiere eludir; quizás su firmeza derive, paradójicamente, de que el diálogo prescindiera de toda retórica y no empuje hasta el discurso las ideas que asunto y cámara saben decir tersamente. La segunda guerra mundial no ha originado films que la impugnen, sino apenas peripecia física y documento realista: habría que retroceder hasta **Sin novedad en el frente** de Milestone o hasta **La gran ilusión** de Renoir para encontrar un antecedente de la actitud humanística que este film propone. Como documento de un conflicto le falta quizás una visión más analítica, y comprensiva de las ideas e intereses que allí se enfrentan, pero como contraste entre distintas posiciones personales, entre conducta bélica e intención compasiva, el film es singular en el cine contemporáneo.

Es justamente como experiencia de una persona que la causa pacifista aparece expresada, y desde las negativas de fuga con que la protagonista comienza su secuestro, se pasa luego a los factores emocionales que la impulsan a dar su auxilio médico: la muerte del doctor yugoeslavo, su entierro en la montaña, la solidaridad de una vieja aldeana, la melancolía y aun la alegría con que los patriotas yugoeslavos cantan y bailan, momentáneamente ajenos al fanatismo de la lucha. Al narrar estos incidentes la cámara acude una y otra vez a buscar en Maria Schell el reflejo dramático de compasión, de miedo, de angustia, con que vive su peculiar situación, y así la actriz, en un film que la mantiene casi continuamente en la pantalla, aporta una de sus labores más emotivas y complejas. Pero en estos incidentes hay además mucha acción, hasta un grado en el que el conjunto puede ser catalogado sin error como un film de guerra, porque el director ha preferido, con objetividad, que la lucha misma esté en la pantalla y no aparezca retaceada por el sentido pacifista que de ella misma se quiere extraer. La riqueza de acción no se limita por cierto al combate, mostrado con violencia en las más ásperas montañas, sino que se halla también en el descanso, en la espera, en la fatiga, en el pequeño incidente de burla, fuga o disimulo con que patriotas y fuerzas ocupantes se enfrentan una y otra vez. En esas pausas el film encuentra de continuo la anotación psicológica, el detalle intenso: la aldea destruida de la que emerge una criatura desvalida y llorosa, el soldado que ensaya mover nuevamente sus entumecidos músculos del brazo enfermo o finge apuntar con un imaginario fusil, o, magistralmente, el gato cuyos juegos y saltos simbolizan la ocasional fuga que al principio intenta la protagonista. Como muy pocos films de guerra, éste aparece planeado con una madura perspectiva de sentido, y también como pocos está tocado por la sabiduría de expresión cinematográfica, que busca ese sentido y lo expresa con un claro lenguaje, donde importan la estructura dramática, la elocuencia de la imagen, la riqueza del detalle. La cámara se mueve entre alturas, rocas y ríos con una seguridad que es propia de un gran artesano, pero es sobre todo el uso del sonido el que revela la presencia de un gran director: la canción repetida suavemente al fondo de una situación dramática, los ruidos de campo como única anotación del silencio que sigue a un entierro, la gota de agua que marca rítmicamente los momentos de una indecisión personal,



el golpeteo de los que bailan sin música en la fiesta aldeana. Este es el mejor film que se conoce a su director y libretista Helmut Käutner, un veterano que en el cine alemán había mostrado brillos incidentales, nunca enterizos, en el drama psicológico (**Romanza en Menor**, 1943) y en una desordenada sátira de post-guerra (**Siete jornadas**, 1947). En una peculiar co-producción de Austria y Yugoslavia ha encontrado Käutner la ocasión y la libertad de producir su mejor obra, y el resultado es un film para rever y para gustar, una obra de honestidad dramática y brillo formal, donde Maria Schell es sólo uno de los elementos admirables.

13 de abril 1956.

Títulos citados

Gran ilusión, La (*La Grande Illusion*, Francia-1937) dir. Jean Renoir; **Romanza en Menor** (*Romanze in Moll*, Alemania-1942) dir. Helmut Käutner; **Siete jornadas** (*In jenen Tagen*, Alemania-1947) dir. H. Käutner; **Sin novedad en el frente** (*All Quiet in the Western Front*, EUA-1930) dir. Lewis Milestone.



GENTE DE FIRME VOLUNTAD

Risa en el paraíso

(*Laughter in Paradise*, Gran Bretaña-1951) dir. Mario Zampi.

LA VOLUNTAD DEL MUERTO es el pretexto de esta comedia inglesa, donde un testamento y la ambición de 50.000 libras llevan a cuatro herederos a hacer lo que respectivamente no quisieran: cometer un delito, casarse con una mujer desconocida, amenazar al patrón, emplearse de mucama (Alistair Sim, Guy Middleton, George Cole, Fay Compton). Una parte de la comedia está basada en esa peculiar herencia, con sus condiciones adicionales de hacerlo todo sin dar explicaciones y sin perder tiempo; otra parte más abundante se basa en la preferencia por lo excéntrico, un rasgo que caracteriza a una parte de Inglaterra y que aparece ejemplificada en casi todo personaje del film. No sólo el muerto (Hugh Griffith) era un bromista de marca mayor, con diabluras póstumas en el lecho de agonía, sino que también los cuatro herederos son cuatro personas de manías raras y también sus relaciones y familiares son gritones e histéricos. Todo el film tiene la voluntad de la farsa, pero a menudo se escapa de la realidad y ya no satiriza sino que inventa.

Hay momentos de buena risa en toda la comedia, de la que es difícil olvidar los contratiempos de Alistair Sim cuando debe robar en una tienda y no consigue ir preso a pesar de ello. Las diez buenas carcajadas que hacen al film muy tolerable no deben hacer perder de vista sin embargo la barata concepción del asunto. A fuerza de meter ideas cómicas el film padece los defectos de su propia riqueza, prolongando el argumento a las novias militares (Joyce Grenfell) o a los viejos histé-



ricos en cama (John Laurie) o a los detectives introducidos como galanes (Anthony Steel). El resultado de esa abundancia es que queda ausente una farsa más centrada y más prolija, menos subordinada a la casualidad del asunto que a la observación de sus personajes. Toda la población del film sugiere una imposible Inglaterra habitada exclusivamente por gente rara.

Entre la abundancia figura también Audrey Hepburn, que vende cigarrillos durante una breve escena. Su aparición es un recuerdo de que el film es producción 1951, previo a toda consagración de la actriz.

18 de abril 1956.



PARA ATRAPAR AL PRÍNCIPE

El cisne

(*The Swan*, EUA-1956) dir. Charles Vidor.

EL AZAR HA QUERIDO que Grace Kelly consiguiera su príncipe auténtico en los mismos momentos en que se largaba a circulación la historia cinematográfica de cómo conseguía un príncipe ficticio (Alec Guinness), con lo que el film aparece promulgado en medio de una publicidad natural, apoyada en que la vida imita al arte y otros conceptos profundos. Los que ya están saturados de cuentos de Mónaco podrán comprobar que la historia ficticia es más complicada e interesante que la real. Para Grace Kelly y para su familia, caídos todos de una pasada nobleza, el casamiento con el príncipe es una ambición primordial, a la que destinan cualquier esfuerzo, pero el candidato resulta ser un galán demasiado frío, que prefiere abrazar al contrabajo de la orquesta, por lo cual las intrigantes de la casa recurren a la probada eficacia de los celos, y provocan al galán de sangre azul colocando otro galán junto a la dama. Este segundo candidato (Louis Jourdan) es el preceptor de los niños, piensa en la esgrima como una

estrategia, enseña astronomía con profusión poética, adora a Grace Kelly en silencio, sabe casi todo lo que hay que saber en el mundo y sufre secretamente el despecho de la realeza, a la que quisiera derrocar como Napoleón lo hizo; entre los diversos modelos que leyó ese preceptor, el primer lugar es para Napoleón y el segundo para el Julien Sorel de *Rojo y negro*, cuya posición notoriamente comparte. Los desarrollos posteriores de esa situación complican la vida de los tres personajes y de sus familias, porque el preceptor y la dama joven se enamoran de veras, el príncipe sufre celos y enojos contra su rival, al que acusa de "impertinencia astronómica", y otra vez el amor choca contra la conveniencia. La solución es bastante sorprendente, sin embargo.

Esta historia sentimental ha sido vista con buen criterio bajo una óptica humorística, que tiene por autores indudables al propio comediógrafo Ferenc Molnár y al libretista John Dighton, un ingenio que ya fuera respon-



sable de las más divertidas comedias inglesas, incluso **Ocho sentenciados** (*Kind Hearts and Coronets*, R. Hamer-1949). Todo el planteo de la situación recuerda al viejo y querido estilo con que Lubitsch se burlaba de estiramientos y fórmulas. Desde la primera escena hasta cerca de la mitad, un mundo material está obstaculizando a la dignidad de la realeza: el pan se cae al suelo antes de llegar al desayuno, un tren de vacas incomoda la llegada del príncipe, la urgencia del hambre impide esperar el momento de una cena ceremoniosa, una pelota de fútbol en el palacio es una tentación irresistible para príncipes y sacerdotes, un dolor en el cuello obliga a administrar prosaicos masajes a la reina madre. Hay muchos de estos momentos en toda la comedia, y su abundancia deriva en hacer más humanos y más creíbles a los personajes de la historia, que se desarrolla muy deliberadamente en un 1910 ajeno a otros problemas más ciegos y vitales para la sangre real. Hasta la actitud ligeramente tarambana de las señoras reinas y princesas demuestra que no se ha querido tomar en serio ese mundo novelesco. Así la madre de la princesa (Jessie Royce Landis) da órdenes al jardinero con el aire ausente que una vez tuvo Billie Burke ("quiero que las rosas del jardín se abran pasado mañana; César le avisará la hora exacta"), y así la madre del príncipe (Agnes Moorehead) tranquiliza a una prima prometiéndole "un libro donde se prueba en forma concluyente que Napoleón no existió". La sátira a la familia real deja ileso sin embargo a los tres personajes del triángulo, pero sus evoluciones sentimentales están vistas con sobriedad, en una difícil operación de equilibrio para ajustar diálogos y conductas. En buena medida ese general decoro, visible también en la belleza sin ostentación de escenarios y fotografía, debe haber dependido del productor Dore Schary, que dirige los estudios Metro y que a veces se preocupa personalmente de alguna de sus producciones; es más irrazonable atribuir ese buen gusto al director Charles Vidor, un rutinario que ha firmado comedias de Rita Hayworth y un par de cursilerías mayores. Pero la actuación de Grace Kelly, Guinness y Jourdan, oscilante entre la comedia fina y la contenida pasión, debe ser el primer crédito del film. La primera no está siempre brillante, y su apagada figura del principio podrá desilusionar a sus noveleros admiradores de la última época, pero hay que verla en el trance de estar enamorada y pelear al mismo tiempo con su pudor para medir la actriz que Mónaco se llevó. Entre ella, el libreto y sus galanes el espectáculo se hace muy placentero, pese al muy razonable y notorio vicio teatral que lo disminuye como film, y que en toda la segunda mitad se hace presente.

18 de abril 1956.



BROMAS FRANCESAS

Fruto de mis amores

(*J'avais sept filles*, Francia-1954) dir. Jean Boyer.

LAS FRUTAS EN CUESTIÓN son siete niñas que alegan ser hijas naturales de Maurice Chevalier y se le aparecen a este viejo tenorio, con la visible finalidad de complicarle la vida. Los episodios de este vodevil están tejidos con la menor gracia



posible. Por lo general los diálogos se dirigen a informar largamente al espectador sobre picardías muy esforzadas, quizás suponiendo que el público saldrá comentando con sonrisas sobre lo zafados que son estos franceses. La lentitud y el estiramiento pueden eliminar las sonrisas de ese plan.

El director Jean Boyer sólo ha hecho comedias musicales muy pequeñas en toda su vida, y a falta de apoyo propio resuelve apoyarse aquí en el prestigio y la calidad de Chevalier, valores muy discutibles en los últimos años y representantes de un género alegrón y extinto. Algunas de las siete presuntas hijas son objetos lindos de ver, como Delia Scala, pero plan y realización son pobres de solemnidad. Es un misterio de la industria cinematográfica que este título haya sido presentado a concurso en el Festival de Punta del Este (1955), donde fue recibido sin alegría.

2 de mayo 1956.



Del mejor John Huston

THE RED BADGE OF COURAGE será exhibida en Montevideo, donde ya parecía imposible verla. Para los cronistas y aficionados que conocen la peculiar historia de este film, la noticia de su próxima exhibición será en cierto sentido un milagro. Fue escrito y hecho por John Huston en 1950-51, como último compromiso suyo con Metro Goldwyn Mayer, donde antes había realizado un film policial, **Mientras la ciudad duerme**. En contraste con los temas de su obra anterior, **The Red Badge of Courage** contaba la historia de un soldado de la guerra civil, que se acobarda antes de entrar en la batalla, huye, vuelve a la lucha y aparece animado por una valentía insólita, sublimada. Ese proceso psicológico integra por sí solo todo el asunto del film, tomado de la narración homónima de Stephen Crane. Desde antes de empezar el rodaje, John Huston tuvo la abierta oposición de los propios estudios Metro, cuyo principal Louis B. Mayer (luego renunciante) sostenía que la filmación era un error, que la obra no tendría sentido artístico ni éxito comercial. Y aunque la filmación se hizo pese a todas las dificultades, el epílogo fue también otra pelea, con grandes cortes al material, alteraciones sustanciales en el montaje, agregado de prólogos y de narradores que explican la acción. En estos conflictos póstumos no intervino Huston, que ya había salido de viaje para hacer **Reina africana** (1952) y que dirigió fuera de Hollywood su obra inmediata (**Moulin Rouge, La burla del Diablo, Moby Dick**). Todo un libro se escribió sobre el largo incidente, y uno de sus resultados fue que **The Red Badge of Courage** se omitió de las programaciones habituales y se restringió grandemente para la exportación. Quienes pudieron ver el film en los pequeños cines de París, Londres y San Pablo han estallado en elogios superlativos, y ese precedente hacía más dolorosa la omisión de Montevideo, una ciudad de cuya cultura cinematográfica suele hablarse con mayúsculas.

Bajo el título **Alma de valiente**, el film fue exhibido privadamente a algunos cronistas cinematográficos montevideanos, que suelen mantener normalmente algunas discrepancias internas, pero que en el caso expresaron una aprobación unánime. Es con certeza uno de los mejores films de Huston, al nivel de **El halcón maltés** o de **El tesoro de la Sierra Madre**, y es además una de sus obras más puras, menos contaminadas de suspensos artificiales ni de recetas hollywoodenses. La filmación se hizo casi totalmente en exteriores, con dinámicas escenas de batalla en las que se apunta un sostenido criterio dramático (deliberadamente no se muestra de cerca al enemigo, por ejemplo), y con una aproximación íntima, casi poética, al proceso anímico de su protagonista, interpretado por Audie Murphy. Hay momentos notables de diálogo, de fotografía y de montaje en todo el film, pero es la pureza de su concepción cinematográfica la que podrá destacarlo para la historia futura. Y aunque se ven entre líneas los retoques de montaje y los agregados verbales con que el estudio quiso mejorar al film, cabe afirmar que Huston sabía lo que hacía, desde un principio.

Alma de valiente no tiene aún fecha de estreno, pero es desde ahora una de las más gratas promesas de la temporada³.



8 de mayo 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por John Huston)

Burla del Diablo, La (*Beat the Devil*, Gran Bretaña / Italia / EUA-1953); **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, EUA-1950); **Moby Dick** (EUA-1956); **Moulin Rouge** (Gran Bretaña-1952); **Reina africana, La** (*The African Queen*, Gran Bretaña-1951); **Tesoro de la Sierra Madre, El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948).



DIRECTOR PARA UN FUTURO Ayer fue primavera

(Argentina-1955) dir. Fernando Ayala.

EL MAYOR INCONVENIENTE de esta novelita sentimental es que la dama joven Analía Gadé muere al principio, lo que puede disgustar a las devotas consumidoras de semanarios femeninos. Pero el plan del asunto requiere ese trago amargo, porque la historia tiene que ser contada a través de los recuerdos de su marido viudo (Roberto Escalada), que comienza su vida solitaria con la otra amargura de encontrar unas cartas ocultas y de sospechar repentinamente que durante diez años ha sido engañado por su mujer. En esa primera mitad surgen del recuerdo los datos principales del romance, y junto a los momentos de felicidad y de armonía surgen también las pequeñas mentiras, los disimulos y las vacilaciones de la bella extinta,

³ Se estrenó finalmente en el mes de octubre de 1956.

con lo que la imagen del adulterio se ratifica y amplía. La segunda mitad cuenta la misma historia desde el punto de vista del presunto amante (DUILIO MARZIO) y allí se aclara que no hubo tal adulterio, que todo es un equívoco provocado por la generosidad y la buena voluntad, y que ambos hombres pueden unirse en una misma veneración por mujer tan adorable, tan injustamente sospechada, tan dolorosamente muerta. El final del asunto está dedicado a las consumidoras de semanarios femeninos, para quienes seguro que la película es preciosa, quizás regia.

Estos vales nobles y sentimentales están escritos y dirigidos con un poco más de talento que el que suele dedicarse al género. Aunque la materia es definitivamente convencional, el planteo revela cierta complejidad, con sus dos distintos relatos que interpretan el argumento en diferentes sentidos, y que sugieren una perspectiva más inteligente, ya que no más exigente, del asunto romántico. Esa puede ser en parte una virtud del libreto (por Rodolfo M. Taboada), pero es difícil promulgar como inteligente a un escritor que piensa con sagacidad el planteo general y que desciende luego a relatos verbales, a diálogos inverosímiles, a recitados grandilocuentes. Es más razonable atribuir la cuota de virtudes al director Fernando Ayala, un hombre joven que está dando sus primeros pasos en la realización. Parece evidente que no domina el film, que transa ante los productores y que todavía no sabe hacerlo todo; algunas escenas son teatrales, otras pudieron ser expuestas con más intensidad o más ajuste, ciertos recuerdos del marido y del amante invaden imágenes o ideas que no pudieron lógicamente figurar allí. Pero también es evidente que Ayala ha visto y asimilado su cine dramático (incluyendo un poco de Orson Welles, un poco de David Lean) y que procura expresarse

con inventiva. Un travelling de cámara amplía una escena del primer relato hasta introducir en el segundo un nuevo elemento de juicio, una mirada de la pareja adquiere durante un baile cierto conseguido énfasis sensual, una imagen de una guitarra apunta con elocuencia el retrato psicológico de su dueño. Son momentos de acierto, y nada más que momentos, pero son la parte que importa destacar y recordar de la gran transacción que es el cine comercial. En un medio donde la necesidad industrial obliga a vender historietas sentimentales de consumo fácil, la presencia de un director que tenga inquietudes debe ser mirada como una promesa, aunque su originalidad o su sensibilidad estén superadas por la materia que trata. Dentro de meses o años, el propio Ayala podrá explicar su labor de este film como una restringida oportunidad de ensayar algo propio y conseguir la aprobación para ensayar algo más. Entre tanto, debiera pulir su técnica, ser más firme ante productores, intérpretes y libretistas, exigirse para poder exigir.

10 de mayo 1956.



VIDA DOMÉSTICA

Papá, mamá, la mucama y yo

(*Papa, maman, la bonne et moi...*, Francia-1955) dir. Jean-Paul Le Chanois.

EXISTÍAN MOTIVOS para creer que ésta podía ser una comedia intrascendente y divertida, un producto comercial de los tantos que se fabrican con el criterio de pasar el rato. La intrascendencia puede ser confirmada, porque todo el objeto del film es retratar a una familia común, por el estilo de la vieja y sobreestimada familia Hardy del cine americano, centrado en un protagonista que sobrelleva la existencia con un padre gruñón, con una madre que tiene veleidades teatrales y con una vecinita que desde luego será el amor de su vida (Fernand Ledoux, Gaby Morlay, Nicole Courcel). El mismo personaje central (Robert Lamoureux) cuenta en la banda sonora la vida y andanzas de sus allegados, y no se afana en demostrar que haya nada excepcional en ellos, aunque alguna frase de la madre parece un eco de la distracción frívola con la que Billie Burke se hizo famosa hace veinte años.

La diversión del film es más difícil de encontrar. Lo que en él ocurre es demasiado vulgar, el enfoque con que está presentado no tiene mayor intención satírica, y todo se limita a una pasiva descripción de personajes, sin bastante anécdota ni bastante punta. Se ha asegurado que el origen del asunto es una famosa audición radial del propio Lamoureux, y quizás ello explique la construcción simplista del libreto, que no está pensado como un juego de situaciones sino como un decorado visual a lo que el protagonista conversa en la excesiva banda sonora. Para muchos aficionados será una intriga averiguar qué es lo que realmente sabe hacer bien el director Le Chanois, un realizador que ha tanteado sin mayor éxito en temas sentimentales, dramáticos, cómicos y de acción. Las únicas sonrisas que el film provoca son de origen verbal y no deben ser atribuidas al director, y aunque el mismo Le Chanois muestra su rostro en un brevísimo papel (entra a un camarín a felicitar a Gaby Morlay por una actuación teatral), ésa es la única constancia fundada de que alguna vez hubo un director cerca de esta comedia. Quizás sólo haya estado un par de horas en el estudio, con el criterio de pasar el rato.

10 de mayo 1956.



ALEMANES VISTOS DE CERCA

Canaris

(Alemania-1954) dir. Alfred Weidenmann.

COMO EN **20 DE JULIO**⁴ y en otros films de producción reciente, el cine alemán quiere dejar establecido que no todos eran nazis bajo Hitler y que también ha-

⁴Ver pág. 189.



bía hombres decentes y hasta conspiradores. Pero no son bastante interesantes para el cine los alemanes que se quedaron quietos, así que los personajes utilizados están a mitad de camino entre la devoción al régimen y la resistencia a sus abusos. El caso de Canaris está presentado aquí con esa deliberada ambigüedad, durante los últimos diez años de su vida, desde su apogeo de hombre fuerte que gobierna la defensa y el espionaje exterior del régimen, hasta el momento en que varias rebeldías lo establecen como persona no grata, siendo ajusticiado por los mismos nazis en 1945, cuando la caída de Alemania era ya un hecho inminente. El retrato, bien apuntado por el libreto y por la caracterización de O.E. Hasse, es el de un caballero inteligente y digno, un ajedrecista que se congratula de haber hecho fotografiar planes secretos de los gobiernos de Inglaterra y Francia, pero también un deportista que no transa con el juego sucio y que se niega a colaborar en la muerte del enemigo. Desde que Hitler empieza a invadir territorios, Canaris se empieza a alarmar de los resultados finales, sin que le seduzcan las glorias recitadas por Hitler al devorarse Austria y Checoslovaquia. Al promediar la guerra, Canaris es ya un esperanzado de la conspiración militar y aun de la derrota alemana; por penoso que sea ver morir a un caballero de buenas intenciones, este film que lo defiende deja también muy claro que era necesario fusilar a un traidor. Pero el film consigue empero manejar a un personaje interesante, limando seguramente alguna de las tropelías inevitables que debe cometer un jefe del espionaje, y abundando en los rasgos simpáticos: el cariño por dos perros, la protección a una dama joven, su triunfo ante una intriga diabólica del verdugo Heydrich, que lleva aquí la parte del villano mayor y deja así a Canaris en posición de héroe cinematográfico.

El film es hábil en ese planteo y es también muy sobrio para su diálogo, aunque el tema arriesgaba la posibilidad de que todas las palabras fueran informativas y conceptuosas. El recurso ha sido colocar junto a Canaris algunos colaboradores

y amigos que conversan con él sobre acontecimientos, predicciones e ideas varias, pero ese truco de presentación aparece bastante moderado, mientras al fondo prosiguen con más intensidad las intrigas de Heydrich y los desfiles históricos que documentan a Hitler en Viena y París. Todo un capítulo ha sido tomado de noticiarios y parece bastante impresionante.

El film merece dos reservas que se agudizarán con el tiempo. La primera es que pudiendo ser una obra intensa de espionaje, sólo tiene momentos del género, con sus espías que fotografían documentos en las circunstancias más difíciles, pero que no se integran en una sola peligrosa operación de la que dependa todo el asunto. La segunda es que, justamente, al preferir la amplitud de un asunto histórico con diez años de alcance le falte perspectiva e imparcialidad para ser exactamente un documento. Es sabido que en la post-guerra muy pocos alemanes admitieron haber sido crudamente nazis; casi todos fueron colaboradores



empujados, hombres con rasgos buenos, rebeldes de la última hora, héroes para el cine alemán. Algún escepticismo está justificado a su respecto.

17 de mayo 1956.



LIBRETO INTELIGENTE Pasiones sin freno

(*The Cobweb*, EUA-1955) dir. Vincente Minnelli.

UNA FORMIDABLE TENSIÓN se crea en una clínica de enfermos mentales cuando se decide cambiar las cortinas de la biblioteca. Para el médico jefe y para una asistente (Richard Widmark, Lauren Bacall), ésta es la ocasión de que los propios enfermos se ocupen de hacerlas, sobre dibujos de uno de los pacientes (John Kerr), en el entendido de que la tarea será una terapéutica beneficiosa. La principal opinión contraria a las ideas del jefe proviene de su propia esposa (Gloria Grahame), una coqueta que cree necesario comprar cortinas caras y quedar bien con la Junta Directiva de la clínica. Y ambas opiniones están contrariadas asimismo por la secretaria administrativa (Lillian Gish), una anciana que debe vigilar los gastos, decide comprar unas cortinas baratas y no tolera que se le contradiga en problemas que cree de su especialidad.

En verdad ninguno de estos opinantes quiere que se le contradiga y todos deciden compras, encargos y conductas sin la elemental consulta previa. Por esas órdenes opuestas se origina en la clínica un insólito conflicto interno, donde el médico jefe choca contra otro jefe anterior (Charles Boyer), los pacientes formulan mordaces opiniones y pronto no se sabe distinguir quiénes son enfermos mentales y quiénes no lo son. En el conflicto se revelan y se mezclan viejos rencores, matrimonios desavenidos, difamaciones, fracasos personales y un toque de chantaje, todo ello enfatizado por la urgencia de ganar una posición y derrotar al contrario. El título original compara la clínica a una telaraña, donde todo está vinculado, quieto e inestable; cabe comparar el tema al cuadro sórdido que Clouzot supo pintar en **El cuervo**, con toda su intriga de cartas anónimas, y especialmente al modelo de **Cuando llama el deseo**, un mosaico de financistas dispuestos a arruinarse recíprocamente en su carrera hacia el poder.

El resultado es mucho más absorbente que su material, un hecho atribuible a la habilidad con que ha sido pensado y escrito. El tema está narrado en continuidad, sin un respiro de tiempo para la intriga, que se desarrolla completamente en unas pocas horas y que no retrocede a buscar explicaciones o motivaciones personales. Asimismo, el enfoque es siempre imparcial sin que el film parezca elegir héroes y sin que ningún personaje disimule observaciones sobre ningún tema, con un régimen de libre expresión que debe integrar las mejores normas



psiquiátricas. La inteligencia del libreto ha elegido para cada escena un enfoque dramático de cierta profundidad, y no sólo se siente en cada diálogo la oposición de dos fuerzas sino también la influencia de terceros que están ausentes. En el conjunto el plan muestra una complejidad digna de la más elaborada novela policial, y si se debilita en las últimas escenas es justamente porque su intriga está a esa altura demasiado entretejida como para deshacerla en tres conversaciones que todo lo arreglan.

Las virtudes del film, su concentración dramática, su brillo de diálogo, su tensión continua, revelan desde el plan inicial la presencia de dos realizadores más importantes que su director Vincente Minnelli, cuyo talento admite alguna desconfianza. Uno de esos realizadores es el productor John Houseman, un exigente que ha hecho films de cierta ambición (**Carta de una enamorada** de Max Ophüls, **Julio César** de Makiewicz, **Cautivos del mal** del propio Minnelli) y que justamente produjo la misma **Cuando llama el deseo** a la que tanto se parece este último film. El otro realizador importante es el libretista John Paxton, especialista en asuntos intensos y complejos (**Encrucijada de odios** de Dmytryk, **Horas de espanto** de Hathaway, **El salvaje** de Kramer-Benedek), que no sólo sabe escribir diálogos sino que demuestra dominio de sus temas, desde el plan esencial hasta sus últimas derivaciones, con buscadas interferencias de personajes para romper diálogos simples y con un movimiento continuo para llevar la acción de un lado a otro. El cuidado de realización es la nota importante del film, y un dato adicional puede verse en el tratamiento fotográfico, que explota la amplitud de la pantalla con focos distintos de atención en una misma imagen o con contrastes de luces en escenas anteriores. Entre esos cuidados formales y los de un buen elenco, hay mucho más para aplaudir en el film que lo que deja adivinar su título de melodrama.

Cabe discutir si los cuidados formales, hasta ese esmerado brillo, pueden legitimar un tema que en definitiva es escaso. Toda la intriga de las cortinas es un pretexto para proceder a un estudio de caracteres y éstos a su vez no son importantes, con lo que más de un espectador podrá quejarse de lo poco que le deja el film. La situación debe ser significativa del contraste que vive el cine americano, falto de inspiración y de audacia para sus temas y capaz sin embargo de la más prolija artesanía. Lo mejor que se puede decir del film es que sus dos horas son olvidables pero también son excepcionalmente tensas.

20 de mayo 1956.

Títulos citados

Carta de una enamorada (*Letter from an Unknown Woman*, EUA-1948) dir. Max Ophüls; **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*, EUA-1952) dir. Vincente Minnelli; **Cuando llama el deseo** (*Executive Suite*, EUA-1954) dir. Robert Wise; **Cuervo, El** (*Le Corbeau*, Francia-1943) dir. Henri-Georges Clouzot; **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, EUA-1947) dir. Edward Dmytryk; **Horas de espanto** (*Fourteen Hours*, EUA-1951) dir. Henry Hathaway; **Julio César** (*Julius Caesar*, EUA-1953) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Salvaje, El** (*The Wild One*, EUA-1953) dir. Laslo Benedek.



FUERZA TRÁGICA

El último acto

(*Der letzte Akt*, Austria-1955) dir. G.W. Pabst.

PABST HA QUERIDO ser militante anti-nazi en sus films de la post-guerra, probablemente para disipar equívocos anteriores, y es seguro que esa precisión política fue su primer interés en esta crónica de los diez últimos días de Hitler. Pero es seguro también que lo que le impresionó en el tema fue su posibilidad trágica: el desenlace inevitable, la peripecia jugada entre unos pocos hombres y alusiva sin embargo a un drama mayor, la presión creciente de una escena a otra, hasta la explosión final. En buena parte del film se advierte esa búsqueda de la grandeza, pero Pabst y su libretista Remarque vieron sin duda el riesgo político que implicaba hacer de Hitler una figura trágica. No quisieron que el dictador apareciera también como una figura noble, y por eso disolvieron la tragedia en una crónica a veces realista y a veces comentada de aquellos diez días tremendos. El núcleo sigue siendo la figura alucinada e histórica del dictador, confrontado con la derrota inminente, con la discusión irracional frente a sus generales, con la reflexión crítica sobre su carrera y su destino, todo ello concentrado en dosis mínimas de espacio y de tiempo. Pero junto a Hitler, y no sólo como contraste de su figura, circula demasiada gente por el refugio subterráneo en que el dictador ha construido su último baluarte, y la acción misma del film circula más lejos aún de ese ambiente, hasta las calles de Berlín y hasta los derrotados y los heridos que las pueblan. La ampliación del tema disuelve la concentración de la tragedia, interrumpe a veces su ilación natural. Pero desde luego esa ampliación le es útil en otro sentido al director. Su crónica no es sólo la de Hitler sino también la de toda la causa alemana, enjuiciada en los ancianos y las señoras que la discuten con póstuma pasión, y enjuiciada también en la reflexión escéptica con que generales y soldados murmuran a espaldas del dictador los motivos o las derivaciones de su fracaso. La figura de un capitán (Oskar Werner), que se anuncia como único personaje ficticio del elenco, ha sido visiblemente introducida para esa función de descripción y comentario, y el libreto le confía en efecto los dictámenes finales, las bases para la Historia, la imagen martirizada y simbólica que se superpone a las llamas y cenizas de las últimas escenas. La urgencia antinazi disuelve buena parte del film desde la tragedia hasta el alegato.

El núcleo conserva en cambio la grandeza que Pabst debe haber sentido en el tema, como derivación de la pose exaltada con que el propio Hitler ve su vida y su yo ("todo lo grande sale de la destrucción y del caos") con que racionaliza su derrota como la oportunidad magistral del destino para infligir a sus enemigos una última y decisiva batalla. Mientras el film confronta a Hitler con astrólogos y con el retrato ejemplar de Federico el Grande, con los generales que contemplan escépticamente sus desvaríos y sus histerias, se agita el personal inferior del refugio, todo un grupo



de cocineras y soldados, con la alegría artificial de saber que están viviendo sus últimas horas. Ese contraste ha sido buscado por Pabst, y en él recae, una y otra vez, como medio de expresar en sus extremos una agonía. También ha buscado los otros contrastes que conjugan imágenes y que son la fórmula más directa y elocuente del film: los brindis de la boda con Eva Braun, vistos a intervalos de los apagones, o el soldado que come melancólicamente mientras escucha por radio el parte oficial de guerra, o el rostro de Hitler superpuesto sobre un grupo de personajes detenidos en una pausa expectante. En todo lo que sea expresión plástica Pabst ha cuidado su film para buscar una máxima concentración y rehuir empero al artificio. Dos discusiones de Hitler con los subordinados a los que acusa de traición y ante los que sin embargo se sabe derrotado, están tomadas con un plano largo y enfático, con el dictador acurrucado y empequeñecido por su posición en la pantalla: una frase larga y melancólica, que termina con las palabras "Mi Alemania, mi Alemania", cae sobre la imagen del oficial que cuelga ahorcado del farol. Hay muchos de esos aciertos de imagen en el film pero el máspreciado debe ser el juego de los cigarrillos, fumados a escondidas del dictador, expresivos de la inquietud colectiva, tirados groseramente al suelo por Hitler en una escena inicial, renacidos en el momento mismo de su muerte, como un alivio de los oficiales que ven desaparecer una tensión.

En la construcción del personaje Hitler, tanto Pabst como el actor Albin Skoda (un Hamlet y un Romeo del teatro alemán) han preferido la composición antes que el retrato. Se podría marcar fácilmente la diferencia física de un rostro tan conocido con el otro rostro que lo interpreta, pero el personaje aparece vivo en la actuación, desde la calma inicial hasta el crescendo de histerismo con que culmina, apoyado oblicuamente sobre la mesas de mapas, o encendido de ira, o de fe, o de miedo, en las sucesivas conversaciones que lo acercan a la muerte. Dos diálogos en particular lo muestran en un borde de locura que debe ser el ajustado retrato de la realidad: la irritación ante el lugarteniente de Himmler y la alucinación con que convierte al mariscal von Greim en póstumo jefe de la fuerza aérea alemana, inexistente ya como arma en esas últimas horas y convertida sin embargo en una esperanza a través de las palabras con que el dictador la extrae de la irrealidad. Como interpretación, la de Albin Skoda deberá ser una labor recordable por mucho tiempo.

Es más discutible que el film mismo sea la mejor visión posible del hecho histórico que encara, con una cercanía que vicia la perspectiva. Se ha alegado que el asunto respeta minuciosamente a la historia y se alegará también a favor del film la fuerza y la miseria que transcribe, con la espectacularidad de una inundación. Todo ello está amonestado por el ocasional discurso y por el visible alegato político, que son los precios que Pabst paga por querer mirar la historia de tan cerca. Como cine y como obra dramática, su virtud importante es la ocasional fuerza trágica, la precisión de imagen y de símbolo con que Pabst recuerda en algunas escenas al artista cinematográfico que hubo en alguna parte de su larga carrera.

6 de junio 1956.



VISITA AL NEORREALISMO

Roma ciudad abierta

(*Roma città aperta*, Italia-1945) dir. Roberto Rossellini.

ESTE FUE EL PRIMER film del neorrealismo italiano y obtuvo un éxito de crítica y de público tan considerable que para todo el mundo ha adquirido además un valor de símbolo. Su tema es la resistencia italiana a la ocupación nazi (1943-44), con lo que en esencia ya tenía un claro sello nacional, pero además esta resistencia está vista a través de los esfuerzos separados y coincidentes de italianos muy diversos, con lo que el film adquirió además una marca de obra popular. Tal como después lo declararan sus realizadores, el objetivo fue desde un principio el de trasladar la atmósfera de la resistencia, y así se buscó que los personajes principales fueran reflejo casi directo de personas auténticas, y que las figuras secundarias compusieran, hasta en el pequeño apunte, la actitud con que el pueblo de Roma vivió los meses previos a la liberación aliada. Las circunstancias quisieron además que esa autenticidad de fondo fuera también una autenticidad formal. Pocos films fueron rodados con tan aguda precariedad económica y con tantas dificultades técnicas: no alcanzaba el dinero, el celuloide fue obtenido en pequeñas dosis y de clases distintas, el voltaje de la corriente eléctrica era variable sin previo aviso, el elenco trabajó gratuitamente y algunos de sus integrantes aportaron al film lo poco que tenían para hacerlo posible. Las circunstancias obligaron a Rossellini y a sus colaboradores a depender de la realidad y no de la reconstrucción. Llevaron al mínimo la labor en estudios cinematográficos y rodaron en la calle, con actores improvisados, transportando un tema que había sido vivido por ellos mismos. Once años después, esa autenticidad de fondo y de forma sigue siendo el valor del film, y todos los trazos callejeros poseen el patetismo o el humor tan infrecuentes en el cine: la muerte de Anna Magnani frente a su casa, las escaramuzas de los niños que colaboran en la resistencia, el detalle risueño que interfiere naturalmente en un momento del drama, el fusilamiento de Aldo Fabrizi visto a través de los mismos niños que se agrupan junto al alambrado.

La revisión de **Roma ciudad abierta** puede ser un momento adecuado para reflexionar sobre la evolución posterior del neorrealismo, culminado por Vittorio De Sica en **Ladrones de bicicletas** y descendido luego hasta un papel auxiliar en las comedias comerciales con que el cine italiano ha hecho su progreso económico, hasta parecerse a Hollywood con la misma deliberación con que antes quería diferenciarse de él. La autenticidad de tema fue el factor esencial del movimiento neorrealista, que era valioso justamente en la medida en que sirvió para trasladar a sus públicos



hasta el conocimiento de la despreciada realidad. Pero censura, gobierno e industria vieron que la realidad era, inevitablemente, la miseria, la desocupación, el drama de post-guerra, y así el cine italiano tendía a ser un cuadro desolado, un recuerdo de lo que muchos querían olvidar. La evasión hacia la alegría fue un paso obligatorio, y aunque muchas veces ese humor nacía también de la realidad, se utilizaron también la fantasía y el artificio, que desmintieron rápidamente la pureza del estilo original. El otro factor que hundió al neorrealismo fue la inadecuación de la realidad como espectáculo dramático. Trasladarla no alcanzaba, y era necesaria la síntesis, la elección, el rechazo, la estructura. Hacia 1953, Cesare Zavattini demostró en **Amor en la ciudad** las limitaciones dramáticas del neorrealismo, y sus diversos relatos tomados de la vida real no recomponían a su modelo⁵. En germen, esa imposibilidad se ve hoy mismo en **Roma ciudad abierta**, que traslada auténticamente la resistencia callejera y que parece un drama cierto mientras va recogiendo en su primera mitad los hilos de su asunto, pero que deriva al final, inevitablemente, en el melodrama de traición y de azar, en la villanía retorcida de un par de personajes, en la truculencia de las torturas que los nazis infligen a Marcello Pagliero frente a la cámara. En grandes zonas de conversación el film desmiente con artificios a su declarado transporte de la realidad y establece con precisión sus propias y naturales limitaciones.

Es otro tema más largo el de la evolución de Rossellini, que en 1946 filmó **Paisà** con el mismo espíritu pero que después se dedicó a variantes sobre el problema de la fe (**Amore, Francisco, heraldo de Dios, Stromboli, Su gran amor**) en lo que alguien llamó una continua revelación de defectos. La improvisación amateur con que filmó **Roma ciudad abierta** habría de ser después un signo de su desorden interno, de su inseguridad como pensador y como artista. Poco hay en **Roma ciudad abierta** que insinúe la presencia de un gran realizador: sus virtudes deben ser divididas con un libretista importante como Sergio Amidei, con intérpretes como Fabrizi y Magnani, y particularmente atribuidas a las circunstancias de filmación y al momento histórico en que nació esta obra peculiar. Pocas revisiones son tan importantes como ésta que cifra todo un estilo nacional; pocos films deben tanto al mundo exterior y tan poco a una genuina intención artística.

7 de junio 1956.

Títulos citados (dirigidos por Roberto Rossellini, salvo donde se indica)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, Italia-1953) film en episodios dirigidos por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Dino Risi y Francesco Maselli; **Amore** (*L'amore*, Italia-1947); **Francisco, heraldo de Dios** (*Francesco, giullare di Dio*, Italia-1950); **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Paisà** (Italia-1946); **Stromboli** (Italia-1940); **Su gran amor** (*Europa 51*, Italia-1952).



⁵ Ver pág. 119.

UN CRIMEN TEATRAL

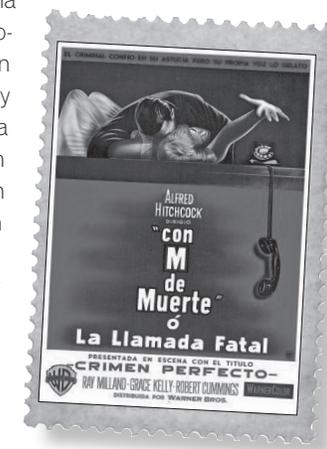
La llamada fatal

(*Dial M for Murder*, EUA-1954) dir. Alfred Hitchcock.

ES REALMENTE INGENIOSO el plan con el que Ray Milland se propone matar a su esposa Grace Kelly, mediante la intervención de un asesino alquilado (Anthony Dawson), de una llamada telefónica a hora fija y de una coartada en la que interviene el presunto amante (Robert Cummings) de la presunta víctima. Pero son aún más ingeniosas las correcciones posteriores que Ray Milland efectúa a ese plan, cuando el azar modifica sus previsiones. Su lucha con las circunstancias y con el inspector policía (John Williams) es realmente un conflicto de inteligencias, tan agudo y en definitiva tan vacío como pueda ocurrir en una buena novela policial. El mérito de esos brillos no los debe llevar el director Alfred Hitchcock, aunque bajo su prestigio se promulga la atracción del film. Todo el asunto, a la letra, estaba ya en la obra teatral de Frederick Knott, que figura como único libretista del film y que no ha hecho por éste otra cosa que eliminar tres líneas de su diálogo original. La teatralidad de la construcción es muy evidente en todo el film y es particularmente gravosa en un par de escenas, como el diálogo en que se plantea el crimen y como el otro diálogo final en el que se discuten posibles interpretaciones de los hechos. Todo ocurre en una sola pieza de un piso bajo, sin mayor respiro para personajes, cámara ni espectadores. No se ha esforzado mucho el maestro Hitchcock por disimular tanto teatro. El texto, el asunto y su interés están más nítidos en su versión que en alguna de las presentaciones teatrales (*Crimen perfecto*, por Cía. Guerrero-Romeu, Sala Verdi, principios de 1956), pero lo mejor que se puede decir de la actitud cinematográfica de Hitchcock es que su escenario parece tener cuatro paredes y no las tres de rigor. Es un aumento, pero no es un gran mérito.

Lo malo de Hitchcock es que filma tanto y tan rápido que ya no se preocupa del resultado. Dos o tres escenas resueltas con virtuosismo, con el despliegue de técnica que tanto le gusta, le alcanzan para justificarse en filmar melodramas olvidables, flojas anécdotas policiales y simples transcripciones del teatro; la consecuencia es que su obra abarca varias docenas de títulos, a lo largo de treinta años de cine, pero pocos de esos films muestran un mérito propio. Una sola escena de **La llamada fatal** muestra la mano del director, que se luce realmente más cuando muestra o insinúa la acción que cuando la deja describir por sus personajes. Es la escena del crimen, preparada con el suspenso de la situación, las luces contrastadas, el primer plano repentino, la truculencia de la muerte. Allí se sabe que el film tiene un director, mientras que en el resto Hitchcock es apenas el superintendente del personal técnico.

El asesino Anthony Dawson y el inspector John Williams, que ya habían hecho reiteradamente sus papeles en la pieza teatral de origen, son los nombres más lucidos del elenco, encabezado con simple corrección por Ray Milland y Grace Kelly, en dos papeles que no agregan mucho a sus carreras. El propio Hitchcock aparece brevemente,



según costumbre, en el retrato de un banquete estudiantil (segundo de la izquierda). Esa foto figura en blanco y negro, dentro de un film rodado sin mayor causa en colores, a los que el fotógrafo Robert Burks no explota tan intencionadamente como después lo haría en **La ventana indiscreta** (*Rear Window*, 1954). La foto es importante, porque es una de las dos demostraciones de que Hitchcock dirigió el film.

13 de junio 1956.



BUENA PESCA

El mar desnudo

(*The Naked Sea*, EUA-1955) dir. Allen H. Miner.

HAY MOMENTOS DE insólita calidad en este documental sobre la pesca del atún. Todo su asunto es el viaje de un barco pesquero, desde el puerto de San Diego hasta Panamá y de aquí a las Islas Galápagos, sobre el mismo Ecuador, en búsqueda de un pez al que se describe como particularmente arbitrario en sus costumbres. Hay formas de encontrarlo, sin embargo, y el viaje del barco pesquero aparece orientado por la presencia de algunos pájaros y de otros peces, las marsopas, que saltan muy notoriamente sobre el agua y que indican a distancia la ubicación del atún. Este viaje de cuatro meses supone una larga paciencia para los doce tripulantes del barco en cuestión y también supone esa misma paciencia para el fotógrafo, director y productor Allen H. Miner, que aparece como único responsable de la empresa. La crítica extranjera, que cita elogiosamente la labor previa de Miner como fotógrafo de guerra, asegura que el hombre se pasó tres años en la elaboración de este documental pesquero, lo que implica no sólo un viaje hasta las Galápagos sino mucha otra imagen complementaria.

Tanto esfuerzo aparece justificado por las calidades del film, aun parciales e inconclusas como son. En lo exterior, y en el capítulo destinado a llamar la atención de todo espectador, figuran tomas de una erupción volcánica en las islas, con el derrame de lava sobre el agua, y otras tomas de iguanas que se arrastran, pájaros que se disputan la pesca del mismo barco, tiburones amenazantes y otras sensaciones del género Aventuras de la Naturaleza. Pero lo que cabe ponderar a Miner no es tanto ese capítulo espectacular, para el que ha recurrido a la fotografía submarina y a otros esfuerzos, como el sentido cinematográfico con que observa y narra. La cámara se siente atraída al detalle del ojo que observa, del músculo tenso, del balazo calculado para matar al tiburón. Y la estructura narrativa de ese material también es virtuosa, con un minucioso montaje para comparar los saltos de las marsopas o los saltos de los pescadores que corren a sus puestos, o para dar no sólo la peripecia física de la pesca sino también la sensación de pausa y espera, que integra también el total de la aventura. Desde las primeras imágenes en que los pescadores se despiden de sus familias en el muelle, Miner establece una sensibilidad cinematográfica, una facultad para manejar emociones y no sólo hechos, apuntando la melancolía de esos momentos con el intencionado alejamiento de la

cámara. Es significativo que la música elegida se dirija justamente a apuntar un tono melancólico, mediante una guitarra y una armónica por todo instrumento.

El film es imperfecto y deja la impresión del cinematografista amateur, con virtudes sueltas y no integradas en un conjunto único. En algunos capítulos la acción se dilata y se repite, la música misma reincide largamente en un solo tema, y el nivel de mucho fragmento es el habitual del género sin brillos particulares. La más intensa de las molestias es proporcionada por el locutor castellano, que no sólo explica la pesca sino también los pensamientos de los pescadores, con comentarios frecuentemente risueños y casi nunca interrumpidos. Es presumible que se haya modificado con largueza el texto original, cuya sobriedad ha sido elogiada en países de habla inglesa. Pero quien sepa penetrar a través de locutores y otros defectos podrá apreciar en Miner a un talentoso del cine documental.

15 de junio 1956.



SERVIDUMBRE MILITAR

08/15

(Alemania Occidental-1954) dir. Paul May.

HAN TENIDO MUCHO ÉXITO en Alemania estos cuentos de la vida en el cuartel, publicados inicialmente en revistas populares y en un libro. La consecuencia es que, con el mismo y misterioso título de **08/15**, los cuentos aparecen trasladados al cine, no sólo en esta primera versión que se ubica en 1939, durante los momentos previos a la guerra, sino también en dos continuaciones que ya abarcan el frente ruso y que se llaman, inequívocamente, **08/15 Segunda parte** y **08/15 En la patria**⁶. Aunque el ejército alemán es un comprometido tema político, esta primera versión prefiere eludir todo contacto con el régimen nazi y en una breve escena llega a menospreciarlo sutilmente, cuando un alto oficial se niega a sentarse frente a un retrato de Hitler y acomoda la silla para darle la espalda. Todo el material es, en cierto sentido, una visión doméstica del cuartel, cuyo muro exterior señala como una separación entre dos mundos, y cuya vida interior retrata con tonos de frecuente broma y aún de sátira. El objeto de esa broma es la disciplina militar, la tiranía de los subordinados por los superiores, los malos tratos físicos y psicológicos, la soledad de los soldados y particularmente la soledad de las mujeres de los oficiales. Son, curiosamente, temas dramáticos que pudieron justificar un enfoque más



⁶ Respectivamente, **08/15 – Zweiter Teil** y **08/15 – In der Heimat**, ambas dirigidas por Paul May en 1955. La segunda quedó inédita en el Río de la Plata, pero la primera se estrenó después con el título **El cabo Asch va al frente**.

profundo y patético, como en el clásico *Woyzeck* de Georg Büchner, pero en **08/15** se las arreglan para introducir el humor en cada anécdota, aunque no siempre introducen también el buen gusto. La primera hora está ocupada por el desfile de pequeños episodios, apenas conectados entre sí, a propósito de la esposa adúltera del capitán (Helen Vita, Emmerich Schrenk), el soldado perseguido por sus superiores (Paul Bösigler), el médico negligente (Heinz Peter Scholz), el oficial cruel (Hans Christian Blech) y muchos otros personajes, con algún agregado sentimental. Recién en la media hora final el film se propone un argumento más firme que la acumulación episódica, y allí describe la rebelión del cabo (Joachim Fuchsberger) que con un aire tranquilo se impone a sus superiores y los humilla haciendo caudal de las debilidades, los robos y las irregularidades que conoce de cada uno de ellos. Esa rebelión aparece finalmente recompensada con un ascenso, y así el film parece vestirse con un alegato contra la corrupción del ejército. Pero no se enjuicia aquí a la mentalidad prusiana ni se sacuden los prejuicios característicos del ejército alemán. El alegato podría trasladarse sin cambios a cualquier milicia del mundo, donde también se padecen el abuso de autoridad, la mugre física y la mugre moral. Hace menos de un año que este mismo ambiente fue retratado con similar espíritu en **El alegre escuadrón** (*L'Allegro squadrone*, Paolo Moffa-1954) sin perjuicio de que los cuentos del servicio militar se hagan además en todos los idiomas.

Aparte de su orientación crítica anti-militarista, que pudo en verdad haberse pleneado más profundamente, el film da alguna pista de la calidad formal de que son capaces sus realizadores. En algunas escenas se advierte que director y fotógrafo saben mover cámara y personajes con el impulso simbólico y violento que el cine alemán sabe ostentar, y así muestran incisivamente los ejercicios gimnásticos en el barro, prolongados hasta la crueldad, o la orgía de alcohol, canto y locura con que se regalan los jefes superiores. Pero aparte de esos fragmentos, donde las imágenes tienen su propia elocuencia, el libreto padece los inconvenientes de un film episódico, empeñado en narrar tanta anécdota que una y otra vez debe recomenzar sus diálogos y sus nuevos planteos, hasta abrumar el resultado a conversación. La mayor reserva que debe formularse contra el film es su abundancia de broma sucia, donde tres de cada cuatro chistes son del orden físico, con alguna marcada preferencia por la letrina y por otras aspiraciones cercanas. Esa forma del humor puede explicar el éxito popular que los cuentos de origen y el film mismo han obtenido en Alemania.

20 de junio 1956.



ANCHO Y AJENO

Horizontes desconocidos

(*The Far Horizons*, EUA-1955) dir. Rudolph Maté.

CHARLTON HESTON, Fred MacMurray y una veintena de soldados cruzan nada más que el ancho de los Estados Unidos, alrededor de 1800, para explorar por orden

oficial los territorios ignorados, al solo fin de que en el momento final, y antes de volver a Washington, aquellos oficiales tomen posesión del terrenito comprendido entre las Montañas Rocosas y el Océano Pacífico. Esa exploración debe tener base histórica pero el film la hace lo menos auténtica posible. Los aventureros no pasan privaciones, no tienen grandes problemas, no encuentran ni siquiera mal tiempo, y su peripecia es así un tranquilo espectáculo, privado de la grandeza épica que era el único fundamento razonable para hacer el film. De acuerdo al libreto, el mayor inconveniente de esta aventura fue el amor surgido entre Heston y una india apócrifa interpretada por Donna Reed, asunto que aparece tratado con la mayor preferencia. Varias discusiones surgen sobre disciplina militar, incompreensión entre razas y amor que todo lo supera, pero es asombrosa la superficialidad con que esas cuestiones aparecen planteadas en el film y aún más asombrosa la facilidad con que aparecen resueltas, mediante lectura de una larguísima carta en la que ella explica su final decisión de volver al rincón en que empezó su existencia. Debe imaginarse el suspiro de alivio con que los medios sociales de Washington reciben esa noticia, después de haber sospechado que las razas se mezclarían.

El director Rudolph Maté ha hecho a esta altura tantas películas comerciales, mayormente de acción, que ya no es sensato acordarse del gran fotógrafo que fue antes. Como director no ha llegado todavía a ninguna grandeza sino a cierta marcada competencia plástica para sus escenas al aire libre. Los paisajes, los ríos y los cielos parecen muy lindos de ver entre la selección del director, el buen gusto del fotógrafo y los recursos del Technicolor y del VistaVision, pero ocurre tan poca cosa en el film, hay tan poca verdadera pelea con indios o villanos, tan escaso entusiasmo en que la exploración parezca un suceso atrayente, que todo ese mundo físico es en definitiva un mundo ajeno para el espectador.

27 de junio 1956.



LA PROLONGADA GUERRA

Operación Tirpitz

(*Above Us the Waves*, Gran Bretaña-1955) dir. Ralph Thomas.

ESTA AVENTURA SUBMARINA ocurre durante la guerra y está protagonizada por un grupo de marinos empeñados en llegar hasta el acorazado alemán Tirpitz para hacerlo explotar. El acorazado está escondido en los fiordos de Noruega, no puede llegarse hasta allí con ninguna embarcación mayor y la expedición inglesa consiste así de muy pequeños submarinos, donde media docena de hombres podrán acercarse hasta colocar un explosivo en el casco del barco alemán. Las alternativas de



esa expedición son el único tema del film, con el pequeño prólogo en que se discute la eficacia de esa estrategia bélica. No hay mujeres en el argumento ni ningún desvío de la aventura. Esta es una sobriedad que debe estimarse en el film, y que está acorde con las mejores normas británicas en la materia. Con el mismo criterio, tampoco hay en el argumento un inventario de problemas individuales, que no serían relevantes para esta crónica de acción bélica. Los retratos de personajes están en función del asunto y éste aparece orientado desde un propósito a su realización, con una llaneza que no siempre tienen los films de género.



Pese a la discreción del formato, el resultado es insatisfactorio, probablemente porque el asunto aparece estirado hasta cubrir la duración del film. Un síntoma sospechoso de esa forzada ampliación es el hecho de que el film incluya una primera expedición fallida hasta el acorazado y la resolución con demasiada facilidad, con un improbable regreso de los marinos hasta su

base; en este punto el film es inconvincente y muestra fallas de ilación, quizás como producto de un corte posterior. El otro síntoma del relleno es la prolongación inusitada de las escenas de interiores en los tres submarinos expedicionarios. A fuerza de dar órdenes y cumplirlas, vigilar diversos aparatos y conversar sobre las alternativas y posibilidades de la operación, el film refuerza tanto el suspenso que pierde de vista la acción y obtiene el efecto contraproducente de hacer perder interés en la promesa de la culminación final.

La falla parece estar en el libreto y en una dirección que ve la riqueza del detalle y no ve la debilidad del conjunto. La caracterización de los diversos marinos, muy hábil en omitir los datos personales irrelevantes, se extrema hasta la indiferencia de que sea un nombre propio u otro el que cumpla cada una de las operaciones bélicas. En el conjunto, el film parece una buena receta mal usada. Lo mejor del film, con la debida salvedad para algunas escenas submarinas, es el elenco que encabezan John Mills y John Gregson, donde figura brevemente O.E. Hasse (más conocido por su **Canaris**) como comandante del tan explotado Tirpitz en cuestión.

5 de julio 1956.



EL CÓMICO DE SIEMPRE El bufón del rey

(*The Court Jester*, EUA-1955) dir. Norman Panama y Melvin Frank.

ESTO NO ES LO MÁS GRACIOSO que ha hecho Danny Kaye en su vida, sino un pequeño grupo de algunas cosas graciosas que él sabe hacer. Entre ellas figuran una imitación de un viejo campesino sordo, un duelo a espada que Kaye realiza con auténtico desprecio por su rival y otro duelo a caballo en el que hay alguna

sorpreza. Estos y otros incidentes, que no siempre son el colmo de la risa, integran una larga parodia de Robin Hood y del folletín histórico, con un usurpador en el trono, un auténtico príncipe infantil, varios villanos empeñados en mantener esa situación y varios héroes empeñados en modificarla. Todos los lances de identidades fingidas, combates caballerescos, filtros mágicos y muertes repentinas se mezclan con tal motivo, complicando incesantemente una situación en la que no hay ya dos bandos sino cuatro o cinco. Como la intención es la broma, y como el que se tome en serio este asunto no sirve para espectador cinematográfico, debe señalarse que el film no cumple la expectativa de morirse de risa. En el conjunto, los diversos incidentes están matizados por demasiada conversación intermedia, para ajustar los complicados re-covecos de la intriga y para establecer la forma en que el protagonista se encuentra atado a todos los bandos y a ninguno. En el detalle, ninguno de los momentos cómicos de Danny Kaye llega aquí al nivel de gracia con que en **Agárrame si puedes** imitaba a un lord inglés o disimulaba con ademanes su presencia oculta bajo una mesa. Es difícil saber, con tanto tiempo de distancia, si este **Bufón del rey** tiene más o menos gracia que **Soñando despierto** o **Un hombre fenómeno** o alguno de los otros films con los que Danny Kaye solicitó primeramente la risa pública. Es fácil saber en cambio que se está repitiendo y que la receta tiene inevitables efectos decrecientes.

Con más de diez años de cine y con su propia empresa productora ya formada (Dena Enterprises, donde es figura principal), Danny Kaye tiene ya la libertad de no repetirse y de abordar ambiciones mayores. Su fabulosa velocidad de ademanes, la riqueza de gesticulación, la fecundia paródica con que puede asumir distintos tipos cómicos, hacen de Kaye un actor cinematográfico excepcional, y cabe suponer que lo que es bastante bueno para Alec Guinness debiera ser bueno para él. Pero en apariencia no quiere hacer otra cosa que dinero. Tiene cerca a Sylvia Fine que le escribe números cómicos desde hace muchos años y se ha acercado además a los comediógrafos Norman Panama y Melvin Frank, una pareja inseparable que ahora escribe, dirige y produce casi únicamente para él (**Agárrame si puedes**, **Navidad blanca**, este **Bufón**). El resultado nunca es triste y ha proporcionado algunas carcajadas memorables, pero no es lo mejor que puede hacer Danny Kaye, y mientras siga apuntando bajo no será una personalidad cinematográfica sino un cómico de cine.



11 de julio 1956.

Títulos citados

Agárrame si puedes (*Knock on Wood*, EUA-1954) dir. Norman Panama y Melvin Frank; **Navidad blanca** (*White Christmas*, EUA-1954) dir. Michael Curtiz; **Soñando despierto** (*Up in Arms*, EUA-1944) dir. Elliott Nugent; **Un hombre fenómeno** (*Wonder Man*, EUA-1945) dir. H. Bruce Humberstone.



EL ARTE DE TRANSAR

El hombre del traje gris

(*The Man in the Gray Flannel Suit*, EUA-1955) dir. Nunnally Johnson.

HAY UN SÍMBOLO atrás del protagonista Gregory Peck, pero el film es tan extenso (152 minutos), tan poblado de anécdota, tan poco enfático en lo que importa, que el sentido quedará disperso o ignorado para mucho espectador. Como tanto ciudadano moderno, Peck tiene el dilema de elegir entre la honradez y la



valentía que son sus virtudes natas y la necesidad de progresar y de transar en el laberíntico mundo de los negocios. En el hogar, su esposa Jennifer Jones le pide muy naturalmente esa honradez y esa valentía, pero Peck sabe que el extremo de esas virtudes es comprometer la seguridad familiar, perder quizás el empleo, no poder solventar, en definitiva, las comodidades que su esposa y sus hijos le están exigiendo. En su trabajo, Peck

comprueba que la honradez y la valentía le son virtudes necesarias para progresar, conseguir un nuevo puesto, ser alguien, pero al mismo tiempo esas virtudes le empujan al conflicto con su patrón (Fredric March), un magnate ante el cual Peck debe optar entre ser un subordinado hipócrita o un rebelde sincero. Estos dilemas que el film plantea, con su ambiente real y actual, son los de otros hombres con otros trajes grises, y en cierto grado el asunto formula un comentario despierto, a veces irónico, sobre la relación entre individuo y sociedad, sobre las fuentes del conformismo. Las anécdotas secundarias, que particularizan la vida de Peck y que parecen más orientadas a construir una historia individual que una historia representativa, contribuyen empero sutilmente a apoyar aquel dilema central, aquella corrupción de virtudes en defectos. Tal como surgen en el recuerdo del protagonista, intercalando en el presente un trozo del pasado, las anécdotas de su actuación bélica le reportan un contraste con los problemas de hoy, un enfoque diverso de honradez y valentía frente a otras circunstancias. El heroísmo es una virtud, pero el azar quiso que un acto heroico de Gregory Peck costara la vida de su mejor amigo. La decisión ante una situación crítica es también una virtud, pero en un momento de la guerra esa decisión le convirtió en asesino de un indefenso soldado alemán, contra sus mejores sentimientos. El amor sincero también parece recomendable, pero una romántica aventura anterior (en Roma, diez años atrás, con Marisa Pavan) deriva hoy en una acusación de adulterio, en un violento conflicto con su esposa y hasta en la aparición de un hijo no conocido, que Gregory Peck se siente ahora obligado a ayudar. Todo tiene su doble faz, parece decir el film, y tomar partido por la familia obliga a transar con el dinero para poder mantenerla, haciendo difícil conciliar hacia sí mismo el respeto ajeno y el propio. En el contraste extremo de esta opción, el conflicto del patrón Fredric March es también un comentario al tema central:

una carrera dedicada a hacer cosas, ser alguien, tener un nombre, le significó la ruina emocional, la separación de su esposa y la incompreensión de su hija (Ann Harding, Gigi Perreau).

Debe objetarse al film la actitud conformista con que un tema de crítica social aparece convertido en una novela inofensiva, que lima las aristas más audaces y permite que una buena parte de su público resbale sobre la anécdota sin advertir su sentido. Ese conformismo está particularmente claro en las escenas finales, donde el dilema de Gregory Peck no está resuelto sino oscurecido por la indefinición. Más de un espectador tendrá asimismo la dificultad de advertir conflicto alguno entre individuo y sociedad, con este asunto donde la necesidad económica no se discute entre sueldo bajo y sueldo satisfactorio sino entre vivir bien y vivir mucho mejor: el film se cuida de que la crítica no resulte demasiado molesta para una civilización donde el dinero es importante, y así el argumento no marca miserias sino pequeños problemas burgueses. La dispersión de la anécdota es sin embargo la principal dificultad para que surja claro su sentido. En dos horas y media de relato hay alguna historieta secundaria que no aporta mucho al tema central, como una discusión de Peck con un estafador y un juez (Joseph Sweeney, Lee J. Cobb) y hay una abundancia fastidiosa de detalles irrelevantes. A fuerza de envolver el tema con incidentes humorísticos, domésticos y sentimentales, orientados todos ellos a un naturalismo de exposición, el film se hace grato y fluido, como una buena comedia, pero pierde de vista el dilema central de Gregory Peck entre transar y no transar. Es el film mismo el que en realidad transa, acercándose a la modalidad que el productor Darryl F. Zanuck ha preferido para su obras personales (**Vías de ira**, **La luz es para todos**, **Lo que la carne hereda**, **Viva Zapata**) en las que se insinúa una crítica social pero se reduce el alegato, se consigue un gran pulido de narración pero no se consigue un gran film, a menos que haya un director para hacerlo. En toda apariencia, el film debe más a Zanuck que a su libretista y director Nunnally Johnson, un versátil talentoso sin sello propio.

En un elenco muy bueno, donde Gregory Peck pasea su gesto inteligente de estar pensando más de lo que dice, desentona particularmente Jennifer Jones, cuyo histérico retrato de la esposa explica los conflictos conyugales con su marido pero no ciertamente el amor y la simpatía adicionales. Como casi siempre, la mejor actuación es la de Fredric March, uno de los pocos intérpretes americanos que sabe vivir su personaje incluso cuando escucha hablar a otros. Sus principales diálogos del film (con su esposa, con Peck, con su hija, con un periodista que le llama por teléfono) son los momentos más brillantes de un film que pudo brillar más.

19 de julio 1956.

Títulos citados (dirigidos por Elia Kazan, salvo donde se indica)

Lo que la carne hereda (*Pinky*, EUA-1949); **Luz es para todos**, **La** (*Gentleman's Agreement*, EUA-1947); **Vías de ira** (*The Grapes of Wrath*, EUA-1940) dir. John Ford; **Viva Zapata** (EUA-1952).



MEMORIAS DEL SUR

La tragedia de una mentira*(The View from Pompey's Head, EUA-1955) dir. Philip Dunne.*

LA IMPORTANTE AVENTURA del protagonista (Richard Egan) es volver al contacto con su pueblo natal, con el poder evocativo de las cosas y las gentes que abandonó durante algunos años. El hombre es nativo del Sur, ejerce como abogado en New York y vuelve al Sur a declarar en un pleito que amenazan comenzar un célebre escritor y su mujer (Sydney Blackmer, Marjorie Rambeau), pero esa historia no le lleva tanto tiempo ni preocupación como el reencuentro con su novia de juventud, ahora casada con un comerciante ambicioso (Dana Wynter, Cameron Mitchell). El hecho de que la evocación se dirija al Sur adquiere en el asunto una posibilidad emotiva y dramática que desborda al protagonista. Más que un recuerdo personal, lo que surge entre líneas es el retrato de una comunidad romántica, tradicionalista, apegada a la tierra, caída ya en la decadencia. El afán de reconquistar la vieja y querida propiedad es el motivo que ha llevado a Dana Wynter hasta un mal casamiento, y este incidente central, más todo el decorado

incidental del asunto, reproduce el núcleo de **Lo que el viento se llevó** y baraja los mismos contrastes de Sur y Norte que tanto preocupan a la opinión americana. Hay sin embargo un modelo literario más ajustado al film o a su novela de origen, y es *El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, que también supone para su protagonista una misma operación de recreación del pasado, una misma frustración final, con pormenores anecdóticos que refuerzan aun el paralelo. Pero es evidente sin embargo que todo trazo de evocación, todo elemento poético o dramático que pueda surgir del asunto, debió estar más claro en la novela de origen (por Hamilton Basso), mientras el film se aligera de su mayor sustancia. El escritor que da pretexto al viaje del abogado debió ser un personaje más abundante y complejo en el original, mientras que aquí es un ciego maniático que hace dos discursos en dos minutos y que no aporta nada al argumento: tal como figura en el maquillaje impuesto a Sydney Blackmer, su barba, su cabello y su carácter parecen apuntar un parecido con Ernest Hemingway, a fin de que nadie pueda creer, como señalara un cronista, que ese escritor sureño es un retrato de William Faulkner.

Con el rico material que el film tenía a su disposición, el resultado es deprimente como poesía, como drama o como cine. Un libreto prosaico ha omitido la elemental comparación entre lo que Richard Egan creía encontrar en el Sur y lo que en verdad encuentra: todo se limita a la acumulación inicial de recuerdos juveniles, que apenas sirven para poner en foco el viaje en cuestión, sin que haya un desarrollo de la operación emocional. El mayor inconveniente del film es que haya sido escrito y dirigido por Philip Dunne, que está muy lejos de ser un creador cinematográfico. Durante muchos años como libretista y durante unos pocos como director, Dunne se ha hecho cargo en 20th. Century Fox de manejar material literario, incluyendo varias no-



velas, relatos bíblicos y el propio Shakespeare (en **Príncipe de actores** o *Prince of Players*-1954), con lo que debe ser identificado como uno de los cultos de la empresa. En **Tragedia de una mentira**, donde ha tenido los plenos poderes de ser director, productor y libretista, la única narración que muestra Philip Dunne es la verbal, con largas explicaciones en la banda sonora y ninguna sugestión de imagen ni de música para comprar épocas y para trasladar el tema que la novela le brindaba. Todo el film está viciado por la impotencia de transmitir lo que importa, en parte porque Philip Dunne no sabe hacer y en parte porque Richard Egan es un mal trasmisor. Es mejor la actuación de Dana Wynter, que se parece a Elizabeth Taylor, pero que tiene talento, y también la de Cameron Mitchell, que no se parece a nadie conocido. En un film que tiene tantas cosas familiares con otras obras, no debe extrañar que la partitura de Elmer Bernstein sea una disimulada variante del segundo y famoso concierto de Rachmaninoff, tan utilizado con fines románticos en el cine moderno.

20 de julio 1956.



PISTOLEROS ENCERRADOS

Odio entre hermanos*(Storm Fear, EUA-1955) dir. Cornel Wilde.*

MUCHOS ACTORES están produciendo ahora sus propios films en Hollywood y unos pocos se han animado últimamente a dirigir, sin mayor aprobación crítica, como ya lo sintieron personalmente José Ferrer y Ray Milland en los últimos dos años. El anuncio de que Cornel Wilde era intérprete de este **Odio entre hermanos** sólo merecía la paciencia, y el anuncio de que también era su productor no debe ser noticia sobreestimada, porque con su pequeño sello "Theodora" el hombre ha hecho algunos films sumamente rutinarios.

Pero como director éste es el debut de Cornel Wilde, y habrá que dejar constancia de ello. El resultado supera bastante a la expectativa de quienes nunca tuvieron razones para creer en su talento. La anécdota de corte policial está manejada no sólo con corrección sino con alguna momentánea intensidad, atendiendo a gente que se encierra y se amenaza en una pieza y relevando acción y reacción de sus conflictos. La inventiva fotográfica (por Joseph LaSelle) y las innovaciones musicales de Elmer Bernstein revelan por otra parte en el productor Wilde cierta voluntad de audacia, cierta rebeldía para no conformarse con un film de pistoleros que se parezca a todos los otros. La música en particular está colocada en un estilo europeo, prefiriendo percusiones, pequeños grupos orquestales y hasta un saxófono triste que, inevitablemente, recuerda al de Giovanni Fusco en **Crónica de un amor** (*Cronaca di un amore*-1950) de Antonioni.

Cornel Wilde no ha tenido similar exigencia para la línea dramática de su asunto, que parece calcado del de **Horas desesperadas** (*The Desperate Hours*,



Wyler-1955), con un hogar (Dan Duryea, Jean Wallace, hijo: David Stollery) cuya tranquilidad se interrumpe por la llegada de dos pistoleros y la amante de uno de ellos (Wilde, Dennis Weaver, Lee Grant). Todo lo que ocurre allí es el previsible proceso de amenazas, fugas interrumpidas, alternativas de rebelión y de paciencia, más una repetición de escenas violentas y crueles que extraña ver en el cine americano. El tratamiento de este tema se complica por las derivaciones folletinescas con que ambos bandos están unidos por vínculos familiares, viejos odios, identidades fingidas y al promediar el film la línea dramática se resiente así por inverosímil. El estudio de los personajes no es el colmo de la lucidez, aunque el director sabe apuntar cierta honesta ternura en el niño David Stollery, que tiene una de las vidas más desgraciadas de la dramaturgia contemporánea (su padre no es su padre, su perro muere, el padre falso muere, el padre verdadero muere, su madre insinúa un romance que le dará un tercer padre), y sabe apuntar también una escenita cruel para Lee Grant, aquella recordada ladrona de **Antesala del infierno** (*Detective Story*, EUA-1951), que tiene un talento propio además del que William Wyler le dio en ese debut. En cambio Wyler no le dio mucho de su sentido dramático a Cornel Wilde y es casi un sacrilegio confundir esos nombres parecidos.

27 de julio 1956.



SOBRINOS DE KELLY

Tres amores en París

(*So This Is Paris*, EUA-1954) dir. Richard Quine.

CONTRA ESTA COMEDIA MUSICAL se podrían esgrimir con facilidad los reparos más fáciles de aquellos serios espectadores que no toleran a las comedias musicales. No sólo el argumento es una tontería de tres marineros americanos que enredan a varias mujeres en París, sino que las derivaciones del tema incluyen un epílogo sensiblero sobre niños huérfanos. También hay una canción cada cinco minutos y

un baile individual o colectivo cada cuatro, con lo que el film será intolerable para el público que no se sienta afecto al género. Pero tampoco gustará a los entusiastas. Buena parte del asunto y del plan ha sido levantada de **Un día en Nueva York** (*On the Town*, Kelly y Donen-1949), con algún toque incidental de **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, EUA-1951), con lo que parece evidente que el joven director Richard Quine se siente atraído por la obra de Gene Kelly; ya anteriormente había hecho con Mickey Rooney una comedia titulada **Marinero al agua** (*All Ashore*, EUA-1951), que pudo haber sido un borrador de esta reciente. Pero

la similitud es aquí una subordinación y una inferioridad. Ni Richard Quine parece tener tanta inquietud como Gene Kelly, ni los productores le dejan experimentar, ni



el coreógrafo y bailarín Gene Nelson está a la altura de su antecesor, sin perjuicio de algún momento brillante. A esos inconvenientes de la imitación habría que agregar el escaso lustre de las canciones, preparadas sin inspiración por los músicos de la casa y totalmente olvidables a los pocos minutos.

La medida cinematográfica de una comedia musical es sin embargo la de saber si bailes y canciones ayudan a expresar o progresar el tema. Esa medida ayuda a establecer la calidad de **Un día en Nueva York**, de un pequeño grupo de sus derivados y de un género que ha evolucionado grandemente desde los vistosos espectáculos de hace veinte años hasta los vistosos espectáculos de hoy. El mismo Gene Kelly no ha dominado totalmente este nuevo enfoque, cuya culminación puede estar en su próxima **Invitation to the Dance** (tres temas bailados con fantasía y sin diálogo) y no cabía esperar que lo dominara tampoco Richard Quine, ni su productor ni su libretista. Aquí las canciones y los bailes se intercalan con dolor, pero incluso en los fragmentos en que hacen progresar el tema resultan apoyar a un humorismo y una sensiblería de segundo orden. Con la debida salvedad a momentos de diversión y buen baile, el conjunto es de rutina, desde las presuntas gracias de Tony Curtis hacia arriba.

8 de agosto 1956.



ANTIGUOS EN COLORES

Lady Godiva, la dama desnuda

(*Lady Godiva of Coventry*, EUA-1955) dir. Arthur Lubin.

EL MOTIVO DE QUE Lady Godiva desfile desnuda sobre un caballo en las calles de Coventry es bastante complicado. Ella es sajona y partidaria de los suyos, mientras el Rey Eduardo, también llamado el Confesor, es un hombre indeciso entre ser sajón y normando, rey o monje. A cierta altura hace falta convencerlo de que los sajones son gente fiel, de voluntad firme, que no saldrán a mirar mujeres desnudas por la ventana, y así desfilan Maureen O'Hara, una señora de edad y un caballo. Debe anotarse que ni siquiera el caballo está desnudo.

La exposición de intrigas cortesanas del siglo XI le lleva mucho tiempo al film, que desperdicia el Technicolor en abundantes discusiones entre cuatro paredes, con asistencia del rey, el principal villano y el héroe (Eduard Franz, Leslie Bradley, George Nader). Aunque los dos últimos tienen cierta tendencia violenta a amenazarse con arcabuces o improperios, la única vivacidad está a cargo de Maureen O'Hara, que repite su decidida mujer de **El hombre quieto** (*The Quiet Man*, Ford-1952), mientras a su lado Victor McLaglen repite los excesos gesti-



culantes con que se integra casi toda su carrera, exceptuados **El delator** (*The Informer*, Ford-1935), el mismo **Hombre quieto** y algún otro de los films de John Ford. Ambos intérpretes deben haber extrañado a Ford con todo fundamento. Nadie puede ser dirigido por el mediocre y veterano Arthur Lubin sin la nostalgia de encontrar en algún lado un director mejor.

9 de agosto 1956.



DAMA EN JAQUE

El mar profundo y azul

(*The Deep Blue Sea*, Gran Bretaña-1955) dir. Anatole Litvak.



EL ADULTERIO YA ESTÁ consumado cuando comienza el film, pero también está consumado su fracaso, y Vivien Leigh ha intentado suicidarse con gas, huyendo por igual de su marido y de su amante (Emlyn Williams, Kenneth More). A partir de ese momento inicial, la intriga se bifurca en dos exploraciones, deliberadamente superpuestas, relacionadas entre sí. Por un lado, surgen los antecedentes de ese intento de suicidio, los episodios que llevan a la mujer a apartarse de una vida burguesa y aburrida, a entregarse a un amante frívolo que le supone el atractivo de la aventura, y a declararse después insatisfecha de esa nueva relación, porque notoriamente el amante sólo la hubiera soportado como una aventura efímera y no quiere soportarla todos los días con sus noches. Por otro lado, el mismo intento de suicidio vuelve a plantear en tiempo presente el dilema anterior, y junto a la mujer llegan otra vez marido y amante, el primero con una oferta de perdón y seguridad, que le es nuevamente rechaza-

da, y el segundo con una actitud de pelea y de desdén ante lo que entiende histeria femenina. Al superponer en dos tiempos el conflicto de la protagonista, repitiendo hoy la historia de ayer y derivando después a un segundo intento de suicidio, la obra da al asunto cierto énfasis de tragedia irremediable. En las palabras del diálogo, el dilema es elegir entre el diablo y el profundo mar azul; ninguna salida es satisfactoria para la protagonista, y aunque el film le improvisa una solución final (una soledad estoica en la que ella sobrevive sola, sin marido y sin amante), el arreglo parece de última hora, más ejemplar que real.

Hay algunos excelentes diálogos en el film, que Terence Rattigan adaptó de su propia obra teatral. El núcleo del asunto está en la oposición de los tres personajes, encontrados una y otra vez en la habitación donde la protagonista vive y quiere morir; el juego de los tres estaba ya dado en la obra de origen, con lo que Rattigan no ha querido eliminar los diálogos esenciales, escritos con la agudeza de un dramaturgo veterano, quizás más atento al brillo del juego escénico que de una comprensión íntima y sentida de sus personajes.

De los tres retratos, es obvio y demasiado enterizo el del marido, que afirma una sola posición desde el principio y no parece progresar desde ella; es un poco más superficial el de la mujer, cuyo dilema hubiera requerido una suerte de monólogo interior que ni el teatro ni el cine se pueden permitir; es en cambio riquísimo el del amante, atractivo y conquistador, negligente de los valores morales, un poco identificado con la urgencia de vida rápida, directa y emotiva que la guerra dejó a muchos de sus sobrevivientes. Los tres personajes están notablemente actuados por Emyln Williams, Vivien Leigh y Kenneth More, con un relieve especial para la soltura cínica con que éste baraja los problemas de los otros y de sí mismo (de la mujer que lo ama llega a decir con desdén: "Se casa con el primer hombre que se lo pide y se enamora del primero que flirtea con ella"). La actuación de los tres, y también la de Eric Portman en un brillante médico y confesor que salva a la protagonista de sus dos suicidios, no son los únicos valores parciales del film. La contraposición de diálogos secundarios para comentar sutilmente al diálogo principal (cuando el juez Emyln Williams habla de una acusada, sus palabras son aplicables por igual a su esposa), el cuidado escenográfico con que Vincent Korda puebla a algunos interiores de una luz azulada y dramática, el sentido tan plástico como dinámico que Jack Hildyard demuestra en su uso del CinemaScope son algunos de los signos del pulido final que el productor Alexander Korda gustaba dar a sus producciones personales. Con toda evidencia, el asunto le interesó para aspirar a una producción mayor, que pudiera ser distribuida por empresa americana y que pudiera ser presentada a la altura de un Festival, con lo que Kenneth More ganó un justo premio en Venecia 1955.

Con todos sus brillos parciales, el resultado es insatisfactorio como cine. Parte de esa responsabilidad está en que el director Anatole Litvak es un técnico brillante pero no un creador dotado para la transmisión dramática; otra parte está en que el adaptador cinematográfico sea el mismo dramaturgo de la obra de origen, cuya estructura conserva celosamente sin transportarla a términos de cine. Todo lo que importa del asunto está jugado entre las cuatro paredes en que comienza, y está dicho con diálogos inteligentes pero casi siempre tocados del artificio que aportan gentes que vienen a conversar. El film se mueve sin embargo en más amplios escenarios, busca al aire libre los antecedentes del romance central, detalla en un peregrinaje por tabernas una de las búsquedas finales que la mujer emprende tras su amante. Pero todo ese dinamismo es accesorio al núcleo del asunto, como es accesorio también el violento recurso de empezar cada episodio con el frenesí ruidoso de algunos de esos escenarios (un baile, un desfile de aviones a chorro, el piano jazz de un cabaret, los esquadores en la montaña). Los agregados que adaptador y director hacen al asunto no equivalen a un verdadero transporte cinematográfico, pero el mismo hecho de que los hayan formulado supone la mentida apariencia de utilizar el lenguaje que debían. Como casi todo lo que se ha filmado del teatro de Rattigan (*The Winslow Boy*, *The Browning Version*) el resultado es inteligente en la medida en que es teatro y en que se sepa verlo así, sin dejarse impresionar por los intervalos dinámicos que la adaptación coloca donde son inofensivos.

16 de agosto 1956.



POLICÍA SALVA NIÑO

S.O.S. Scotland Yard

(Lost, Gran Bretaña-1955) dir. Guy Green.

EL FOTÓGRAFO Guy Green se convirtió hace poco en director del cine inglés pero no parece encaminado a obtener como creador los elogios que antes recibiera como colaborador de otros, principalmente de David Lean. Su plan de este reciente film es narrar aproximadamente los medios casi misteriosos con que Scotland Yard llega a identificar a criminales remotos, valiéndose de botones sueltos, hojas perdidas de una novela barata, envases de helados y otros materiales recogidos habitualmente por la basura. El crimen en cuestión es el secuestro de un niño, fue cometido en un parque público donde necesariamente había mucha gente y no dejó ninguna pista coherente, con lo que el inspector policial (David Farrar) debe recoger datos pequeños y armar una investigación mayor. Para afirmar un poco lo que suele llamarse interés humano, el film narra también las preocupaciones que sufren los padres de la criatura (David Knight, Julia Arnall), una pareja en la que la madre se acerca a la histeria y el padre se queda impasible, pasándose de sobrio.

La evidente intención del director Green y de la libretista (que se llama Janet Green, sin casualidad) es hacer un film en colores, un poco sentimental, un poco ilustrativo, que explique al mundo ciertas peculiaridades inglesas, incluyendo las de pasarse de sobrios y no inquietarse por el presunto niño muerto. El paseo de la cámara por Londres, mientras se recogen y corrigen pistas falsas, es un síntoma de esa revista cinematográfica, a la que se ha querido hacer muy popular, con una intriga, una pelea, un poco de comedia callejera y otro poco de niños rubios en la pantalla. La mezcla es rutinaria, sin embargo. La intriga parece desviarse sin progresar, no hay un ritmo conseguido para sus saltos de un hilo a otro, alguna escena suscita la sonrisa involuntaria y al final es una pieza artificial de suspenso, donde se agrega sin necesidad argumental un peligroso escalamiento de un barranco, salvando al niño que estaba al borde de la caída.

En más de un sentido, incluyendo ese plato fuerte final, el film recuerda los moldes que Hitchcock usaba hacia 1936 en el cine inglés, pero esa imitación no es un mérito veinte años después.

19 de agosto 1956.



GENGIS THE KID

El conquistador de Mongolia

(The Conqueror, EUA-1955) dir. Dick Powell.

APENAS EL PRÓLOGO de Gengis Khan figura en esta biografía del conquistador, aderezada e improvisada para hacer notar la juventud violenta que deberá tener un guerrero violento. La explicación más fundada de que el film sólo ilustre los comienzos de Gengis Khan fue proporcionada por un cronista americano cuando anotó que el protagonista pierde dos horas en conquistar a Susan Hayward, con lo que ya no hubo tiempo de agregar la conquista de Asia y fue irremediable dejarla fuera del libreto. Esa demora en obtener una mujer es exacta, pero no debe ser interpretada como un defecto de Gengis Khan ni mucho menos de John Wayne, que nunca ha perdido a una mujer en el cine. Cualquiera que conozca a Susan Hayward sabe que esa serpiente indomable es capaz de arrasar con el sano juicio y la férrea voluntad de cualesquiera hombres, conquistadores o no, mediante una serie de actitudes diabólicas. Como dice festivamente el diálogo, ella opone su propio hielo al fuego masculino, formula tremendas amenazas a sus cortejantes ("antes que amanezca el día los buitres harán un festín con tu corazón"), adelanta desde el siglo XII las miradas incendiarias que algunos historiadores creyeron inventadas por el cine del siglo XX, y desde luego mantiene intangible la pintura de labios y uñas mientras a su alrededor hombres feroces muerden el polvo en lucha mortal. Esta preeminencia de Susan Hayward sobre los conquistadores de todos los tiempos se manifiesta también en formidables intrigas, malentendidos, traiciones y delaciones, que confunden para siempre la conducta de por lo menos tres jefes de tribus (John Wayne, el gordito Thomas Gomez, el cruel Ted de Corsia), sin contar la vergüenza de Pedro Armendáriz, un buen hermano de Gengis Khan que es llevado hacia delante y hacia atrás por la imaginación conjunta de Susan Hayward y del libretista. Si hay algo realmente admirable en Gengis Khan es que termine por conquistar a esa mujer.

Hay un gran despliegue de luchas en CinemaScope para historiar esas intrigas, de las que será muy difícil acordarse. Miles de guerrilleros parecen estar muriendo continuamente a punta de lanza, en un espectáculo violentísimo que ha hecho sufrir a espectadores sensibles. Cuatro fotógrafos de RKO recogieron esas amplias imágenes en las llanuras cercanas a Hollywood, con un costo promulgado de dos millones de dólares, bajo la orientación de Howard Hughes, un productor que es realmente un hombre de empresa, y bajo la vigilancia de Dick Powell, que hace veinte años era un cantor y galán rubicundo de comedias musicales y que motivaba violencias de otro orden. Aunque todo ello está muy tomado en serio, como conviene a un espectáculo épico, debe reconocerse al film la gracia con que introduce bailarinas exóticas en escenarios orientales, como para llenar el ojo de todo espectador. Aparte esos interludios de fantasía exótica, todos los intérpretes se conducen con la brusquedad adecuada a los audaces de ocho siglos atrás. Los realizadores no tuvieron tiempo de agregar acento épico a esas luchas, pero de un momento a otro



Gengis Khan crecerá, John Wayne interpretará sus conquistas y Hollywood hará otro espectáculo detonante con ellas. Ahora que Susan Hayward está conquistada, sólo falta animarse con el resto del mundo.

23 de agosto 1956.



INDIOS DISCUTIDOS

Toque de tambor

(*Drum Beat*, EUA-1954) dir. Delmer Daves.



HAY MUCHA GUERRA en esta declaración de paz a los indios. En lo puramente espectacular, lo que se ve es lo de siempre, mejorado por algún efecto del CinemaScope y por la artesanía del director Delmer Daves, que ha hecho un poco de todo pero que tiene algún cariño por la acción al aire libre. En algunos momentos su sentido del tiempo, de la pausa, de la peripecia inminente, ilustran la competencia de un director y ésta es en realidad la diferencia entre un **western** común, hecho por cualquiera, y otro filmado por un artesano interesado en explotar las posibilidades del género, como diversamente lo han cumplido John Ford, Anthony Mann, John Sturges y el mismo Daves. Sería deseable sin embargo que Daves hubiera podido controlar mejor todo su material, que decae como espectáculo cuando sigue las complicaciones de su anécdota, demasiado parlamentaria para una obra de acción directa.

El rasgo peculiar del film es sin embargo su tratamiento del problema indio, que parece preocupar a Delmer Daves como director y como libretista. Los indios no son enteramente los villanos del cuento, sino en buena medida las víctimas de aventureros y colonizadores. Así lo señala verbalmente un apóstol de su causa (Richard Gaines), que intercede por los indios ante el General Grant en 1872, y así lo ratifica después en el film la presencia de Elisha Cook, un bandolero que vende armas a los indios y que aparece como responsable de su belicismo. Hay un villano indio en el film, retratado con rasgos de frecuente sadismo por Charles Bronson, que está muy bien como actor, pero también figura la bondad india, a cargo de Marisa Pavan, que también está elogiada como actriz. La ideología del conjunto es inevitablemente ambigua y el verdadero problema social de indios y blancos sólo queda aludido por el libreto, pero más omisiones había antes en Hollywood, cuando el problema no era siquiera tocado.

La actuación de Alan Ladd no es enteramente irritante, lo que debe computarse como un punto a favor.

28 de agosto 1956.



EN LAS MEJORES FAMILIAS

El escándalo del siglo

(*The Girl in the Red Velvet Swing*, EUA-1955) dir. Richard Fleischer.

EL ESCÁNDALO OCURRIÓ realmente a principios de siglo, y aunque en otras circunstancias pudo ser olvidado como otro drama pasional (marido balea en público al amante de su mujer), esta historia no ha querido ser olvidada por las crónicas neoyorquinas. En parte, esa persistente notoriedad se debe a que la víctima Stanford White era un arquitecto de fama y de éxito, y a que el criminal Harry K. Thaw era el hijo único y mimado de una familia multimillonaria, con lo que el asunto trascendió la crónica policial y pasó a ser la comida social en cuanto a sus orígenes, motivos y consecuencias. La otra parte de la notoriedad fue aportada por la mujer en cuestión, Evelyn Nesbit, que antes de casarse con Thaw había sido corista y modelo para famosos dibujantes y que después del crimen pasional se dedicó a contar en artículos periodísticos y espectáculos de varieté los detalles de su agitada vida. Estas memorias de cortesana han hecho persistir al asunto, generando nuevas discusiones y un film; la situación es similar a la de **Lola Montes** (Ophüls-1955), que también tenía lo suyo para contar.

La misma Evelyn Nesbit, que sobrevive aún en algún lugar de California, ha asesorado a los libretistas sobre el drama pasional, con el resultado paradójico de que la historia se ha deformado en la ficción. Todo el film revela un embellecimiento de la personalidad de Evelyn, que es hoy en más de un sentido la única viva de los tres personajes y que figura en el asunto como la víctima y no la provocadora del drama. Tal como aquí se cuenta la historia de mujer, marido y amante (Joan Collins, Farley Granger, Ray Milland), aquélla tenía, antes de su matrimonio, un amor puro y desinteresado por el famoso arquitecto que la inició en la vida sexual; es más probable, sin embargo, que la relación fuera menos lírica y más codiciosa. El arquitecto mismo aparece como un hombre casado, envuelto en un conflicto de conciencia entre su esposa y su amante, pero es más probable que su personalidad haya sido la de un conquistador habitual, apoyado por su buen gusto y su mucho dinero. El villano del film es curiosamente el marido, un neurótico mimoso que vive obsesionado por celos retrospectivos, y a este personaje el libreto no le da siquiera el pretexto de que su esposa cometiera adulterio después del matrimonio como probablemente ocurrió en 1906; en toda apariencia, los libretistas recogieron información de la propia fuente y retribuyeron a Evelyn Nesbit convirtiéndola aquí en una noble heroína.

Pese a todos sus vicios de novelita sentimental y ficticia, el film resulta muy decorosamente realizado. Vacila al principio cuando establece por separado a los tres personajes y se resiente al final cuando no sabe salir de su anécdota y de su equívoca distribución de justicia, pero el centro mismo de la seducción, el matrimonio, los celos y el drama, hasta los tres tiros que lo culminan, está expuesto con sobriedad de desarrollo dramático, con atención a los lujosos ambientes que integran el mundo mismo de sus personajes y con un toque de cró-



nica de época, como para facilitar la evocación de un New York pretérito, brillante y perverso. Una virtud incidental de la realización es que ni el CinemaScope ni la abundancia decorativa han impedido cierto dinamismo del relato, que se ajusta rápidamente a narrar lo necesario y no pierde el tiempo en diálogos extensos. En el momento previo a la seducción, director y fotógrafo sacan buen partido de una hamaca rota y extravagante en la que se simboliza el ascenso de la protagonista a nuevas alturas; en otros momentos, un delirio de ella misma, un intervalo de comedia musical 1900 y una discusión entre marido y mujer, con gritos recogidos en eco por las montañas, señalan una inquietud de realización, por lo menos en zonas exteriores y accesorias al tema. Es muy insuficiente en cambio el libreto de los momentos finales, donde no se aclara la importancia del testimonio que Evelyn Nesbit habría de presentar en el juicio original, ni se aclaran tampoco las sórdidas circunstancias en las que el asesino es absuelto por apócrifas razones de insania. Si el film hubiera sido nítido en esos diez últimos minutos, habría indicado probablemente que las familias acaudaladas pueden corromper la justicia para defender a un delincuente millonario.

Es correcta la actuación de Milland y Joan Collins, una belleza británica que no había sido sensacional en el cine inglés, pero el mejor de los principales es curiosamente Farley Granger, un intérprete mediocre que aquí se encontró con un personaje nervioso e indignado a su natural medida.

29 de agosto 1956.



CONFUSIÓN GENERAL

Una mujer en la niebla

(*Portrait of Alison*, Gran Bretaña-1955) dir. Guy Green.



OTROS FILMS POLICIALES, y especialmente otras novelas policiales, plantean sucesos misteriosos, los desarrollan y los solucionan, con una explicación simple que quizás estuviera formulada desde el principio para quien supiera verla. La idea es excitar la inteligencia de su público y llevarlo a analizar el asunto. En **Una mujer en la niebla**, como en docenas de historietas policiales semejantes, la inteligencia del público rechaza el argumento a los pocos minutos de comenzado, apenas se advierte que el único plan es acumular misterios y no preocuparse de su mutua relación ni de su explicación final. Suceden demasiadas cosas al protagonista (Robert Beatty), un pintor que se ve complicado en dos crímenes, un pre-

sunto suicidio y un confuso contrabando. Tiene su gracia el persistente malentendido con el que aparece como culpable ante las preguntas del inspector policial (Geoffrey Keen), pero la lógica está ausente de sus problemas y no vuelve ni siquiera a último momento, cuando hacía falta explicar los enigmas del asunto.

Un argumento concebido para episodios de televisión ha servido de base a lo que aquí se llama libreto, y eso explica su desorden, su acumulación de golpes de efecto y su carencia de un plan general. No hay en cambio una razón aparente para que estos films secundarios integren la exportación cinematográfica inglesa, mientras otros mejores siguen desconocidos en el exterior. Ni parece haber tampoco una razón aparente para que Guy Green, que era un buen fotógrafo de mejores directores, se dedique a films policiales secundarios y haga dudar de su mínimo criterio cinematográfico; entre este último estreno, el reciente **S.O.S. Scotland Yard** (*Lost*-1955) y algún otro título que registran las crónicas inglesas, su obra como director hace aconsejable que vuelva al rincón fotográfico en que comenzó su existencia.

En un elenco muy ajustado, según norma habitual del cine inglés, desentona la americana Terry Moore, apurada por expresar una intensidad apócrifa, pero se lucen Geoffrey Keen como inspector policial y Josephine Griffin como modelo del atribulado pintor en cuestión.

30 de agosto 1956.



FILM PARA LA HISTORIA

Hombres de mar o El largo viaje de regreso

(*The Long Voyage Home*, EUA-1940) dir. John Ford.

EN MÁS DE UN SENTIDO el film es importante dentro de la carrera de John Ford. Se inscribe en el período de su pleno apogeo, tres años pródigos (1939-41) que vieron surgir consecutivamente **La diligencia**, **El joven Lincoln**, **Al redoblar los tambores**, **Viñas de ira**, **Hombres de mar**, **El camino del tabaco** y **Qué verde era mi valle**; los siete títulos bastarían solos para consagrar a un director, pero John Ford les agrega además varios otros títulos memorables en una carrera de cuarenta años. En **Hombres de mar** aparecen nítidamente los rasgos más constantes de su temática y de su estilo. Es una historia del mar, un ambiente que figura junto a Irlanda y al **western** en las preferencias del director; es también una historial viril, en la que mayormente las mujeres no cuentan, y es, sobre todo, un asunto cumplido íntegramente dentro de una pequeña comunidad aislada del mundo exterior. En las líneas generales del tema pueden verse las inclinaciones habituales de Ford, y varios puntos de contacto podrían encontrarse entre los temas de **Hombres de mar** y los de muchos de sus films anteriores y posteriores. Pero es sobre todo en su estilo dramático y en sus recursos narrativos que la similitud se hace más sensible: en la introducción de un humor masculino y brusco entre el desarrollo de un drama, en el aparte ocasional para una danza irlandesa, en la melancolía con que algunas escenas terminan mostrando calladamente a un personaje o un barco que se



aleja, en el simbolismo fotográfico, nunca enfatizado, con que los objetos cercanos aluden a la situación dramática (los marineros que vuelven al buque, hacia el final, entre papeles agitados por el viento) y especialmente en el pudor con que el conflicto individual está señalado por el rostro expectante y comprensivo de un testigo: Arthur Shields, que sabe entender más de lo que Ian Hunter dice, o la reiteración de los rostros del mismo Hunter y John Wayne ante la agonía de Ward Bond. Hay tanto rasgo de John Ford en todo el film que se hace difícil contentarse con el tema para señalar su drama o su emoción; ésta es, ante todo, la obra de un director que aun entre altibajos y concesiones ha adquirido un sello propio para su carrera. Es también la obra de un fotógrafo magistral y junto a **El ciudadano** y a **La loba** deberá colocarse **Hombres de mar** entre la más notable obra del malogrado Gregg Toland, que se esmera en prodigios de composición y de luz, aísla y refiere a personajes y ambiente, con una riqueza de expresión que pocas veces se ha visto en el cine.

Una parte del interés que **Hombres de mar** puede despertar aún, a diez y seis años de producida, está en su sabia mezcla de aventura y realidad. Por un lado es un romance del mar, del heroísmo, de la naturaleza, de la oposición que los tripulantes encuentran en la tormenta o en el avión enemigo o en los comerciantes de tierra. Pero además de esa ficción, reiterada en todo el género, **Hombres de mar** es un cuadro real de marineros en su ambiente, de su soledad y su despierto erotismo, de sus diversas ansias por liberarse y volver a tierra, de la reserva de secreto y de drama oculto que ha llevado a cada uno hasta el barco y lo ha fijado a él, de la crisis de valor y de conciencia con que todos ellos deben luchar en un barco acechado por la guerra, de la subordinación a la autoridad del capitán y de la rebeldía a aceptar otro mandato que su propia voluntad. Varios permanentes elementos dramáticos habían sido utilizados por Eugene O'Neill en las cuatro piezas breves que Dudley Nichols adaptó para su libreto, y cierta grandeza surge del conjunto. Se ha señalado que su sentido es el de la gran obra épica, al modo de la *Odisea* o de *Moby Dick*. De alguna manera, el largo viaje es la vida misma, el barco es el propio mundo, no hay otra vida que la presente, no hay otro sitio al que fugarse, y los conflictos de autoridad, las peleas internas, la acariciada esperanza, forman parte de la realidad y deben aceptarse como tales. Como casi siempre en Nichols, la búsqueda de los grandes simbolismos y la ambición de trascendencia surgen de sus dramas locales (las figuras de Judas y de Jesús en **El delator** y en **El fugitivo**, por ejemplo), pero una particular sobriedad caracteriza a **Hombres de mar**, cuyo sentido de épica mayor y de drama eterno está sugerido y nunca gritado. La grandeza no parece estar ya en el film mismo, sino en la melancolía y en la reflexión a las que sutilmente lleva a su público, como muy pocos films lo logran.

Es excelente todo el elenco, integrado mayormente por los rostros habituales que John Ford ha reiterado (Wayne, Fitzgerald, Bond, Shields) y a tantos años de su estreno pocos síntomas del tiempo pasado pueden notarse en sus rostros o en el film mismo (aunque una larga escena centrada en Ian Hunter recurre teatralmente a la lectura de cartas). Quizás no pueda escribirse una historia del cine que omita conscientemente al film, como no podría escribirse sin el nombre de John Ford⁷.

1 de septiembre 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por John Ford, salvo donde se indica)

Al redoblar de tambores (*Drums Along the Mohawk*, EUA-1939); **Camino del tabaco, El** (*Tobacco Road*, EUA-1941); **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935); **Diligencia, La** (*Stagecoach*, EUA-1939); **Fugitivo, El** (*The Fugitive*, EUA-1947); **Joven Lincoln, El** (*Young Mr. Lincoln*, EUA-1939); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. William Wyler; **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, EUA-1941); **Viñas de ira** (*Grapes of Wrath*, EUA-1940).



SIN PICAZÓN

El teniente era ella

(*The Lieutenant Wore Skirts*, EUA-1955) dir. Frank Tashlin.

LA 20TH. CENTURY FOX decidió aprovechar el éxito de **La picazón del séptimo año** (*The Seven Year Itch*, B. Wilder-1955) y de su comediante Tom Ewell preparándole esta nueva comedia de problemas conyugales que parece escrita para su lucimiento y que a todas luces no está escrita para nada más. El antecedente de **La picazón...** no ha sido escondido por este segundo film. Aparte de su comediante principal, se repite aquí una escena en la que el protagonista, abandonado provisoriamente por su mujer, recibe en la casa la visita de una hermosa vecina, que Rita Moreno interpreta con una deliberada imitación de contoneos y tonos de Marilyn Monroe; este episodio lleva a su vez a recordar en el diálogo la similitud con un film reciente, similitud que Tom Ewell niega con cierto desdén ("No vi esa película"). Debe señalarse que **La picazón del séptimo año** no era una gran comedia cinematográfica ni se excedía de provocar seis carcajadas, pero tenía por lo menos la construcción de una buena pieza teatral ya refrendada por el público de Broadway, la colaboración de Tom Ewell que había triunfado con el papel en teatro, el aporte de Marilyn Monroe que no es tan fácilmente imitable, y especialmente una dirección de Billy Wilder que había agregado sus propios desplantes satíricos a aquel retrato de un hombre solo, imaginativo y desesperado.

Esta segunda parte está muy debajo de la primera. Todo el chiste es llevar a Tom Ewell a una situación de marido consorte, obligado a seguir a su esposa porque ésta es militar y no puede dejar de serlo. En el trance, Ewell explota con algunas morisquetas su subordinada situación de víctima de las circunstancias, se pone delante, juega al bridge con una dama aburrída, ensucia la casa so pretexto de limpiarla y comete los diversos disparates que Bob Hope, Red Skelton y otros cómicos han hecho antes que él. Cabe destacar a Tom Ewell como un comediante más fino que sus antecesores, más confiado a su gesticulación que a la payasada o al chiste suelto, pero el libreto no lo ayuda. En el planteo, desarrollo y solución de este pequeño



⁷ H.A.T. ya había escrito sobre un reestreno anterior de este film. Ver Tomo 1, pág. 429.

conflicto matrimonial no hay ingenio visible, y todo está cocinado para rellenar una cena en la que falta el plato principal.

Sheree North y Rita Moreno son dos mujeres muy visibles pero no cubren la primera deficiencia del film, que es carecer de algo de qué reírse.

5 de septiembre 1956.



FRITZ LANG EN LO SUYO

Sólo vivimos una vez

(*You Only Live Once*, EUA-1937) dir. Fritz Lang.

A VEINTE AÑOS de su producción, **Sólo vivimos una vez** encuadra más claramente en las dos tendencias que la originaron, ambas modificadas ya por el tiempo. La más clara de ellas es un movimiento que se dio en llamar "realismo social americano", formulado por Hollywood durante unos pocos años (1931-39, aproximadamente) y originado en varias causas simultáneas: el creciente dominio del nuevo cine sonoro, la tendencia social que aportó el New Deal del gobierno de Roosevelt y la evolución del género policial, que pasó de los gangsters a los problemas policiales y judiciales cercanos a su violencia. Varios films de la época toman al crimen junto al ambiente que lo produce (**Callejón sin salida**, **Ángeles con caras sucias**, **La mujer marcada**) y muchos otros toman además como protagonista a un inocente acusado de delitos ajenos o perseguido por

una sociedad que no le perdona el delito inicial. A este último grupo, cuyo exponente más célebre fuera **Soy un fugitivo** de Paul Muni, pertenece **Sólo vivimos una vez**, que comienza cuando Henry Fonda ha cumplido ya tres condenas carcelarias y desarrolla luego la teoría del ostracismo social a que es sometido, hasta que las humillaciones culminan en adjudicarle un asalto que no realizó y condenarlo a la silla eléctrica con toda injusticia. El drama individual está bien acotado por el film, en parte por la actuación de Henry Fonda, que se acababa de revelar como un sensible actor dramático, y en parte porque el libreto concentra en el personaje y en sus relaciones más cercanas (esposa, cuñada, defensor, sacerdote), la peripecia central, sin buscar comparaciones ni símbolos para el protagonista. Parece muy débil

en cambio el enfoque social, donde la colectividad está integrada por villanos que no perdonan a un ex presidiario y lo hostigan gratuitamente: así aparece despreciado por su cuñada, despedido de un empleo, expulsado de un hotel.



También es endeble el antecedente del protagonista (Henry Fonda no tiene cara ni conducta de criminal reiterado) y el film no documenta con claridad el error judicial que determina su condena a muerte. La acusación a la sociedad está más vinculada al melodrama que a la realidad. Este fue, por otra parte, el vicio habitual de aquel cine, donde se deformaron reiteradamente temas tan serios como huelgas, linchamientos, prisiones y Ku-Klux-Klan; allí Hollywood hacía periodismo, pero lo vendía irremediadamente como novela popular.

La segunda corriente en que se ubica **Sólo vivimos una vez** aclara parcialmente aquel equívoco. Este fue en Hollywood el segundo film de Fritz Lang, que venía de realizar en Alemania algunos títulos celeberrimos (**Dr. Mabuse, El vampiro negro**) de los que surgía una noción fatalista, oscura y germánica de la relación entre individuo y sociedad. Parte de esa tendencia puede verse en **Furia**, su primer film americano (con Spencer Tracy, Sylvia Sidney), donde la tentativa de linchamiento pervierte por igual a la multitud y a la presunta víctima. Cierta conspiración del destino explica el drama de Henry Fonda en este segundo film, y una dosis de morbosidad aparece no solamente en los personajes que lo empujan al conflicto sino en las imágenes mismas del film. Ese énfasis de expresión personal es el que produce los mejores resultados formales: las gotas de sangre que caen lentamente cuando Fonda se hiere en la mano, el enmascarado anónimo y furtivo que realiza el asalto, el encuadre tétrico de la celda de muerte, con rejas proyectadas en una larga sombra. No hay personajes superfluos ni diálogos narrativos en el libreto, llevado por Lang a un enfoque directo y visual de su tema (lluvia para la escena del asalto, una niebla opresiva para la fuga) y a un uso hábil del sonido indirecto (un croar de ranas para la única escena romántica, un tic-tac de reloj para una larga espera de Sylvia Sidney). El film tiene muy notoriamente un director, un hombre de sensibilidad cinematográfica que ha impuesto un sello a casi todo lo que hizo en sus géneros preferidos, incluso con los altibajos a que Hollywood lo sometería durante veinte años.

Como expresión de un conflicto entre individuos y sociedad el film parece alejado de los hechos reales o acomodaticio con ellos, pero mantiene aún el interés intemporal de un drama personal, a veces íntimo. En la perspectiva de casi veinte años, y gracias a su realización, el film es un antecedente importante (y **Furia** sería quizás un antecedente mejor) en la carrera de quien haría después **Los verdugos también mueren** y **La mujer del cuadro**, donde el terror es una sensación.

6 de septiembre 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por Fritz Lang, salvo donde se indica)

Ángeles con caras sucias (*Angels with Dirty Faces*, EUA-1938) dir. Michael Curtiz; **Callejón sin salida** (*Dead End*, EUA-1937) dir. William Wyler; **Dr. Mabuse** (Alemania-1922); **Furia** (*Fury*, EUA-1936); **Mujer del cuadro**, **La** (*Woman in the Window*, EUA-1944); **Mujer marcada**, **La** (*Marked Woman*, EUA-1937) dir. Lloyd Bacon; **Soy un fugitivo** (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, EUA-1932) dir. Mervyn LeRoy; **Vampiro negro**, **El** (*M*, Alemania-1931); **Verdugos también mueren**, **Los** (*Hangmen Also Die!*, EUA-1943).



VIDA EXTERIOR

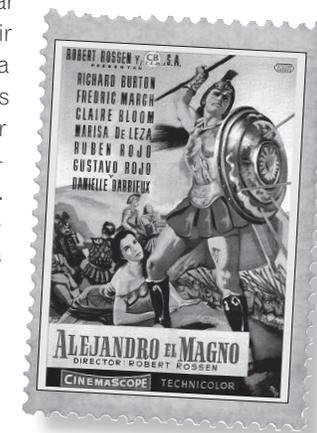
Alejandro el Magno*(Alexander the Great, EUA-1955)* dir. Robert Rossen.

EL PRIMER REPARO que cabe hacer a Robert Rossen es que en la mitad del siglo XX haya dedicado el film más importante y caro de su vida a presentar con luz favorable a un conquistador que fue un mal ejemplo. Alcanza con pensar en Napoleón y en Hitler para darse cuenta del despropósito que hoy supone no ya la recreación histórica, que como tal sería inatacable, sino la publicidad a un hombre que se creía un dios, que mató a millares de soldados, que conquistó territorios amplísimos, y que no dejó tras suyo ni carreteras ni estadistas, ni ideas de gobierno ni sucesión siquiera. La simpatía que Rossen debió sentir por Alejandro es bastante explicable en un realizador cinematográfico cuya reciente obra está dedicada a los hombres fuertes, a un boxeador, un político, un torero (**Carne y espíritu, Decepción, Toros bravos**), cuyo prestigio y destino ha discutido con especial atención. Pero la simpatía por Alejandro oscurece en Rossen el sentido crítico con que cabía ver al personaje después de veintitrés siglos, y así el film racionaliza tremendas conquistas alegando el destino manifiesto con que a Macedonia le correspondía conquistar el mundo y con que a un rey semidiós le correspondía dominar a sus semejantes. El eco de esa posición se ha escuchado más cercanamente, pero Rossen no se animaría a vindicar hoy a Napoleón y a Hitler sin chocar con las ideas modernas.

El segundo reparo que cabe hacer a Rossen es que Alejandro no le cabe en su film, pese al exhaustivo estudio histórico del que informa una abundante publicidad. Algún error de plan, y algún conflicto de producción debió haber en el resultado, que dura dos horas y veinte minutos, comienza a exponer lentamente los hechos históricos, y en la última media hora se apura en saltar batallas, narrar episodios con un locutor, colocar escenas cuyo principio y final parecen abruptos, faltos de conexión, como si hubieran entrado forzosamente en el contexto. Pero las omisiones que importan son las de aquellos episodios que hubieran ilustrado mejor el carácter de Alejandro. Falta la destrucción de Tebas, que pudo ser una ilustración de su crueldad; falta el sitio de Tiro, que hubiera documentado su genio estratégico; falta toda la campaña de Egipto, en la que Alejandro sintió renacer el llamado misterioso de los ritos religiosos y en donde procuró aclarar ante sí mismo su presunto origen divino. Las omisiones y las abreviaturas dejan sin construir a un personaje que fue o creyó ser superdotado. No está enjuiciado el hombre vanidoso, irritable, cambiante de ánimo, pero tampoco el film establece claramente al héroe, empujado por una luz interior y convencido de que su destino era la vida efímera y el poder supremo. Y sin embargo era esa peculiaridad de Alejandro la que atrajo a Robert Rossen. Quizás este mismo no haya quedado satisfecho de su film, pero no tiene a quién culpar. Hacia el final, cuando docenas de soldados griegos se casan en ceremonia simultánea con docenas de doncellas persas, la fiesta parece otro invento espectacular de Hollywood, estilo comedia musical de grandes decorados. Es un hecho histórico, sin embargo, pero el film no lo hace comprender así porque ha omitido de Alejandro un dato esencial: la forma en que su ánimo se dejó conquistar por la ostentación oriental y por Persia misma, después de haber derrotado sucesivamente a sus ejércitos y a sus héroes.

En dos sentidos Rossen ha sabido defender el prestigio de su film. Su espectáculo suele ser atronador, y sin perjuicio de alguna evidente *maquette* (el campamento de Darío, un pueblo incendiado), las batallas surgen con fuerza y con amplitud, a veces con el detalle de una lucha frenética entre espadas y lanzas, a veces con el despliegue impresionante de una llanura cubierta por miles de soldados, a veces, también, con la anotación cinematográfica más sutil de marcar una pausa de vacilación para Alejandro antes de acudir a la defensa de su padre. Y en otro sentido, Rossen ha aprovechado su experiencia de libretista para dar a sus diálogos una curiosa apariencia de majestad sin caer empero en la declamación, que era el riesgo más cercano para la evocación histórica de grandes hombres. La historia no dio fama al intercambio de cartas entre Darío y Alejandro antes de enfrentarse, pero ambos textos aparecen escritos con precisión e inteligencia; la historia debe ignorar también las conversaciones en que Alejandro, su padre Filipo y su madre Olimpia alegaron los conflictos familiares que hicieron decidir el destino del primero y de toda Grecia, pero esos diálogos no están viciados del artificio literario que cabía esperar. A toda esa primera mitad de trasfondo familiar debe objetársele sin embargo la largueza de exposición que redundo luego, inevitablemente, en la necesidad de abreviar y omitir episodios posteriores. Es confusa también la motivación de esas intrigas, quizás porque es sólo el diálogo sin imagen el que documenta la inclinación religiosa de Olimpia y la consiguiente teoría del origen divino y el destino prefijado de Alejandro. En la fotografía de Robert Krasker, en el dinamismo de algunas escenas, en la composición de algún momento excelente (una jactancia ebria de Filipo, después de la victoria, sobre el campo de batalla) se advierte que Rossen ha querido producir con seriedad, sin conformarse con la vacía receta espectacular de tanta otra empresa de Hollywood. La misma solvencia se trasluce de Richard Burton, que parece comprender claramente la fuerza interior de su Alejandro, y hay también menores talentos interpretativos en una parte de Fredric March, en una parte de Claire Bloom y en un intenso Memnón de Peter Cushing.

Pero cabe discutir la empresa de salir hoy a decir que Alejandro fue magnífico sin ilustrar por dentro a un personaje peculiar. Y cabe discutir, aceptada ya la empresa, que Robert Rossen sea el gran creador cinematográfico que el plan requería, el equivalente actual de Griffith o de Eisenstein que hacía falta para una obra épica. El director está demasiado fiado a su diálogo, demasiado ilusionado con la grandiosidad física, demasiado confiado en que un tema inmenso derive automáticamente en un film inmenso. En lo personal, Rossen debe haber comprendido la figura de Alejandro con toda minucia, pero en lo cinematográfico no llega a dar una traslación de esa figura para el entendimiento y la valoración de un espectador de hoy. En rigor, lo que le falta al film es una concepción artística.



Títulos citados (todos dirigidos por Robert Rossen)

Carne y espíritu (*Body and Soul*, EUA-1947); **Decepción** (*All the King's Men*, EUA-1949); **Toros bravos** (*Brave Bulls*, EUA-1951).



LA MADRE RUSIA

El compositor Glinka

(*Kompositor Glinka*, URSS-1952) dir. Grigori Aleksandrov.

LOS DOS MOMENTOS más graciosos del cine ruso moderno ocurren entre los 70 y los 80 minutos de esta pomposa biografía. Uno muestra a Franz Liszt cuando da un concierto en Moscú, pide temas locales para improvisar y levanta la hoja en que se le ha entregado una melodía de Glinka. “Acá hay un magnífico tema, nuevo y original”, asegura Liszt sin haber mirado la hoja ni una décima de segundo, y emprende de inmediato uno de los tantos martilleos estruendosos y vacíos que abundan en su propia obra. El otro momento gracioso viene en seguida, cuando Glinka tiene junto al piano la idea melódica que será después una obertura para su ópera *Ruslan y Ludmila*. La mirada visionaria y demente que el compositor brinda a su piano ha ocasionado algún festejo en la sala de estreno.

El segundo de esos momentos es excepcional en el film, porque es una de las pocas cosas que están libradas a la imagen en esta obra de dos colaboradores de Eisenstein. El resto es fácil de citar y transcribir con palabras, aunque puede tratarse de palabras muy repetidas, dichas con uniformidad por todo el elenco, casi siempre con la mirada en el infinito. La moraleja inicial y final dice que “nuestro pueblo es magnífico, sobre todo en la desgracia”, que “la canción es buena porque es nacional”, que el pueblo ruso no crece por siglos sino por años, que Glinka “no es una persona sino la cultura de un gran pueblo”, que “se ha batido con su música en Sebastopol” y que en su obra “quiso ensalzar y glorificar al pueblo”. Nadie en el film se anima a decir “una danza” sino que se considera obligado a decir “una danza rusa”; todos sostienen a gritos que “la música es la expansión del espíritu nacional”, y el propio Glinka refrenda esa idea asegurando al final que la música la hace el pueblo y que los compositores sólo son sus intérpretes. Ese optimismo no impide al diálogo la pregunta “¿Llegará el día en que se estime y comprenda a nuestros músicos?”, pero se trata de una pregunta retórica para un diálogo cercano a 1850. Un siglo después, según es sabido, llegó el día en que Rusia comprendió a sus músicos y los amonestó por exceso de formalismo y carencia de inspiración popular. En esa historia de fórceps⁸ (1948), no figura Glinka, que en el film aparece componiendo una ópera bajo el lema “quiero subrayar su carácter patriótico elevado” (“Zas, mucho timbal”, pronosticó un crítico musical cercano).

⁸ N. del E.: En 1948, Andrei Zhdanov emitió un decreto, específicamente acerca de la ópera de Muradeli *La gran amistad*, pero dirigido en los hechos contra un amplio abanico de compositores culpables de “formalismo”. La presión sobre Shostakovich, Prokofiev, Myaskovsky, Shebalin y otros alcanzó su pico con la “Resolución del Partido” de 1948, y el infame auto de fe del Primer Congreso del Sindicato de Compositores (19 al 25 de abril de 1948). En el congreso, el Comité de Organización del Sindicato de Compositores fue reemplazado por funcionarios del PC.

Hace un siglo hubo un Glinka indolente y mujeriego, que viajó mucho por Alemania, Italia y España, que recibió influencia de esa música europea y que sin embargo compuso música auténticamente rusa. El Glinka que figura en el film es un nacionalista exaltado, sin influencia exterior. El libreto arregla al personaje como mejor conviene al interés nacional ruso de 1952, y así cuenta por ejemplo que la ópera *Ivan Susanin* se llamó *Una vida por el zar*, de acuerdo a orden expresa del zar mismo; otras versiones de fuente no política aseguran que Glinka dedicó esa obra al soberano y que tuvo mucho gusto en recibir de él los obsequios y los empleos con que retribuyó a un artista favorito. Son maneras de contar la historia.

La relación del director Aleksandrov y el fotógrafo E. Tisse con la obra de Eisenstein también forma parte de la historia. En esta biografía de Glinka ambos despliegan bellezas fotográficas, grandes reconstrucciones, algunas escenas de masas y un riquísimo movimiento escénico para la representación parcial de dos óperas del compositor. Son virtudes adjetivas que no deben subestimarse, pero todo el film, en plan, estructura y sentido, es un largo discurso nacionalista ruso, muy impresionante, a veces festivo.

27 de septiembre 1956.



CRUELDAD SIN RUMBO

Hombre sin rumbo

(*Man Without a Star*, EUA-1955) dir. King Vidor.

LA DIFERENCIA ENTRE este *western* y el habitual es que aquí hay menos acción y más densidad psicológica. Es discutible que esa diferencia sea una virtud, porque las relaciones humanas del protagonista Kirk Douglas, construido como otro caballero errante, se complican a medida que progresa el film, sin una idea que las oriente. Con el joven William Campbell el hombre se conduce sucesivamente como un padre, un hermano mayor y un rival; con la patrona de la estancia, Jeanne Crain, intercambia los cortejos, los ardores, los erotismos y los odios de dos amantes caprichosos; con Claire Trevor, que profesa en el film una antigua profesión, mantiene relaciones más bien amistosas. Son aún más equívocas las relaciones de Douglas con el capataz Jay C. Flippen, a quien desplaza sin que el hombre proteste, y con el nuevo capataz Richard Boone, que es lo más aproximado a un villano en todo el argumento, pero sin que se sepa realmente por qué.

Las complicadas situaciones personales del film no obedecen a una nueva dramaturgia para el género del Oeste, sino a la marcada preferencia del director King Vidor por agregar sobretonos, siguiendo una línea sinuosa cuyo mejor ejemplo fue hace diez años *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946). En este caso el factor común para conseguir esas derivaciones es



la existencia de alambre de púa en los campos, ocasionando diversas heridas leves a varios personajes y una obsesión profunda en el protagonista. El placer sádico de Vidor en transcribir el dolor físico debe ser el rasgo distintivo más claro de su film, y para pretextar diversas muestras de ese dolor el libreto da algunas vueltas inexplicables, embarullando la línea del argumento hasta un grado en que la complejidad se torna en incompreensión. La estética de Vidor suele ser la decoración trabajosa de lo que no sirve por dentro, y hay que creer que el tema le ha servido como mero pretexto para mostrar algunas dosis de sexo y violencia, algunos juegos malabares de Douglas con su revólver y algunas monerías del mismo ante un espejo, en lo que debe entenderse como intención de humorismo. Al final del film hay una tremenda estampida de ganado, donde las vacas arremeten de veras por las llanuras, en una forma impetuosa que el diálogo llama "estilo Texas". Los animales son auténticos y se constituyen en lo menos artificial de todo el film, elenco incluido.

28 de septiembre 1956.



GUERRA ENDULZADA

Mi vida empieza en la Malasia

(*A Town Like Alice*, Gran Bretaña-1956) dir. Jack Lee.



POR VARIOS MOTIVOS pudo resultar interesante esta crónica inglesa de una experiencia bélica. Un motivo era el tema mismo, que relata la odisea de un grupo de civiles británicos, aprisionados por los japoneses durante la invasión de Malasia (1942) y obligados a caminar de una población a otra, buscando paradójicamente una prisión donde albergarse. Otro motivo era la mezcla de honestidad dramática y restricción emotiva con que el cine inglés ha expuesto antes otros temas similares (**Hidalgos de los mares, Mar cruel**), y hasta un tercer motivo podía ser la presencia del director Jack Lee, que tenía algún antecedente estimable.

La realidad no corresponde totalmente a la previsión. Con una tendencia anti-británica a trabajar más cerca de los nervios de su público que de la realidad, el libreto comienza por elegir sus personajes en las mujeres y los niños de ese grupo de prisioneros con lo que cada paso de la anécdota es, inevitablemente, una demostración de sufrimiento que excita a la compasión del espectador. La elección de personajes débiles se ve completada además por otra tendencia del libreto a inventar sufrimientos casuales y ajenos a la peripecia misma, desde la culebra que mata a un niño hasta el soldado ajusticiado por robar pollos. Una fantasía novelesca ha empañado en el asunto la crónica de la realidad y así no parece alcanzar que la principal de las prisioneras mantenga un romance incidental con un soldado australiano (Virginia McKenna, Peter Finch),

sino que el film insiste en que ese amor sea eterno y agrega un epílogo para forjar una increíble reunión final de ambos, con una dosis de sentimentalina más propia de Hollywood que del sobrio cine inglés. En otro sentido, el libreto parece depender más del artificio que de la realidad, porque no desarrolla a sus personajes sino que los establece al principio y les agrega una sucesión de calamidades, suponiendo que la carencia de remedios, el hambre creciente, las muertes, las culebras, los pantanos, se sumarán en un drama poderoso. La acumulación resulta contraproducente, porque no agrega nada a la situación inicial y parece debilitarla; a la larga se advierte que el asunto no está tan cerca de la tragedia como del estirado folletín.

Hay momentos muy buenos en el film, personajes descriptos con nitidez de rasgos (una anciana maniática de sus remedios, otra maniática de la dignidad), crisis dramáticas apuntadas con intensidad, recursos visuales de eficacia narrativa, como los cigarrillos que tanto atraen a la más débil y bonita de las prisioneras (Maureen Swanson) y que aparecen simbólicamente cuando se entrega al oficial japonés. En el conjunto se ve no sólo la mano de un buen fotógrafo (Geoffrey Unsworth) sino también la de un director que sabe resolver escenas. Los antecedentes del director Jack Lee (**Tres fugitivos, Londres, hora cero**) permitían ver en él a ese artesano, pero este reciente film subraya empero la tendencia sentimental y novelesca que ya podía notarse en aquéllos; al hombre le gusta tocar la sensibilidad superficial de su público, y le prolonga escenas de amor y de dolor hasta el artificio. Donde el libreto falsea a la realidad de la que parte, el director consigue un film irregular, con exteriores agregados a las imágenes de estudio, con longitud excesiva para episodios menos importantes, y sin la noción de aventura y de drama cierto, al aire libre, que con un asunto parecido aportaba por ejemplo **La llanura purpúrea** de Robert Parrish.

Es bueno todo el elenco, donde Virginia McKenna presenta una atractiva personalidad.

3 de octubre 1956.

Títulos citados

Hidalgos de los mares (*In Which We Serve*, Gran Bretaña-1942) dir. Noël Coward y David Lean; **Llanura purpúrea, La** (*The Purple Plain*, Gran Bretaña-1954) dir. Robert Parrish; **Londres, hora cero** (*Turn the Key Softly*, Gran Bretaña-1953) dir. Jack Lee; **Mar cruel** (*The Cruel Sea*, Gran Bretaña-1953) dir. Robert Hamer; **Tres fugitivos** (*The Wooden Horse*, Gran Bretaña-1950) dir. J. Lee.



UN EXPERIMENTO FRENÉTICO

Al Este del Paraíso

(*East of Eden*, EUA-1954) dir. Elia Kazan.

HAY UN HUECO en el centro de este film singular, pero al director Elia Kazan le importa primordialmente el brillo de la superficie, y ha conseguido una obra que para muchos puede ser apasionante en lo formal mientras para casi todos será atacable en su esencia. El hueco no se notaría si la historia no tuviera tanta pre-

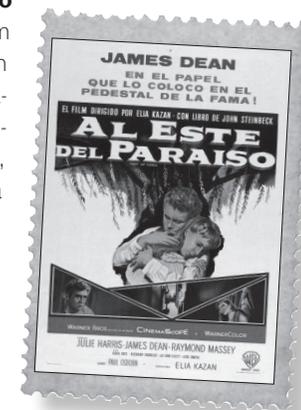
tensión de drama magno. En una espesa novela que abarca demasiados personajes, demasiados años y demasiadas páginas, John Steinbeck discute por partida doble una parábola moderna del pecado original, trasladando a la costa americana del Pacífico algunas extensas variantes sobre Adán y Eva, el Bien y el Mal, Caín y Abel, con ambiente de granjeros y pescadores, guerra europea (1917), fuerzas ocultas para la conducta humana y otro material que Freud apreciaría. Cuando Elia Kazan se saltea las primeras tres cuartas partes de la novela y toma los incidentes finales, Adán ya está totalmente peleado con Eva (Raymond Massey, Jo Van Fleet), y ésta no sólo ha conocido la manzana del pecado sino que se ha dedicado a la prostitución y a la regencia de un prostíbulo que el film presenta también como una taberna. El conflicto se provoca porque el más Caín de ambos hijos (James Dean) se niega a creer que su madre ha muerto, la encuentra y la alega como origen de su propia maldad hereditaria, un dato sobre su carácter del que el personaje es curiosamente conciente ("Yo no quiero hacer cosas malas pero las hago", dice en la novela). El encuentro provoca varios planteos y muchas tensiones sobre el amor y la familia, estudiando la tirantez entre ese Caín y su hermano (Richard Davalos), su futura cuñada (Julie Harris) y principalmente con su padre, cuya severidad despierta intenciones diabólicas en el protagonista. La inferencia es la de que el ser humano está marcado por fuerzas hereditarias que no puede superar, empujado por la necesidad de amor, confundido por su falta o por la transformación, que el film también insinúa, de un amor de novia en un amor de madre. Con su pretensión de verdad eterna y de discusión sobre todo el Bien y todo el Mal, el tema parece legislar sobre la conducta humana y subestima todo otro factor social, psicológico o económico que pueda afectarla, con lo que un público de hoy tendrá tendencia a rechazar esa inflación de ideas, motivos y emociones. El tema es demasiado ancestral para un espectador moderno.

Kazan es más moderno que casi todo su público y debe haber sido el primer escéptico sobre las ideas del tema. Pero al revés de otros realizadores que trabajan identificados con su asunto (René Clair, o Chaplin, o De Sica) o que lo respetan humildemente como elemento primordial (caso de William Wyler), la carrera de Kazan demuestra que los temas suelen ser para él un pretexto, un material que se puede amoldar y contorsionar en búsqueda de un efecto que casi siempre es el shock nervioso y siempre es el brillo superficial. Como expresión de asunto, el film es insuficiente, poco articulado, quizás porque toma a los personajes de la novela cuando ya están recargados de conflictos internos y no les da bastante anécdota para expresarlos naturalmente; la pelea final de ambos hermanos está escasamente motivada, por ejemplo, y las sucesiones de cariño, odio, pasión y desconfianza se producen a saltos, con grandilocuencia de conducta ya que no de diálogo.

Esa estructura dramática, tan impugnada por quienes desearían ver todo tema en términos naturalistas de conducta y de expresión, ha sido buscada por Kazan como un enfoque necesario para el estilo que quiere aplicarle. Donde cada escena asciende a una intensidad intolerable de tremendas pasiones en juego, el director inventa decoraciones de detalle, distracciones incidentales, que atenúan aquella concentración; mientras un enfermo agoniza, la enfermera intercala frases frívolas o cínicas entre un diálogo patético; mientras varios ciudadanos se pelean violentamente a puñetazos, un testigo fuma plácidamente su pipa; mientras el protagonista busca ansiosamente a su madre, una voluminosa mujer negra se ríe sin mayor motivo. A veces Kazan in-

vierte el procedimiento, y entre frases tranquilas de un diálogo intercala nerviosismos de conducta; el protagonista tira piedras mientras habla, tres personajes conversan en una desordenada caminata, un diálogo poco importante es vociferado sobre el rumor de una ducha, grandes bloques de hielo son tirados desde un alto depósito como desahogo de un mal humor, o James Dean baila, literalmente, sobre los plántos que luego habrán de reportarle la riqueza. Esta invención de detalles visuales y sonoros, presente en cada escena, es el sello que Kazan ha colocado a su film, dividiendo constantemente la atención de su público y aportándole un espectáculo complejo. El estilo afecta primordialmente a la interpretación y particularmente a James Dean, que casi no sale del campo de la cámara, y que da la complejidad de su personaje mediante una dualidad de vida interior y exterior, gentileza de Kazan. A veces dice una frase simple con una mirada profunda, como si pensara en otra cosa; a veces traga saliva, o intercala un gruñido, o desvía la vista, o se recuesta en la pared, o tira una última frase mientras da vuelta el cuerpo; en un momento magistral, besa apasionadamente a Julie Harris mientras blande al aire una mano, como si se apartara de algo para llegar a ese beso. En su particular estilo de contorsiones y repetidos énfasis, no siempre lógicos, el actor es lo más expresivo que ha surgido en el cine desde que Marlon Brando inauguró esa escuela altisonante, también por gentileza de Kazan, pero igual que su modelo sabe tener además la sinceridad de un gemido patético y animal (cuando su padre le rechaza un regalo) o la sobriedad para escuchar y asimilar lo que escucha. Ahora James Dean ha fallecido y hará falta ver sus otros dos films (**Gigante** de George Stevens, **Rebelde sin causa** de Nicholas Ray) para saber la personalidad que tiene lejos de Kazan, un realizador que presta talento y dirige intérpretes como pocos directores americanos saben hacerlo; las actuaciones de Julie Harris, de Jo Van Fleet y de Raymond Massey son una riqueza aparte en todo este film.

Kazan ha llegado a la complejidad narrativa e interpretativa como una variación más extensa del estilo de repetidos shocks nerviosos en que se ha complacido anteriormente (**Pánico en las calles**, **Un tranvía llamado Deseo**, **Nido de ratas**), y aunque cada escena del film parece pensada en dos planos, algunos momentos llegan a concentrados golpes de efecto: la salida repentina de James Dean de la taberna, con dos gritos y una pianola frenética, o la despedida brutal de padre e hijo en la estación, donde Richard Davalos rompe con su cabeza la ventanilla del tren y los vidrios caen sobre el rostro desesperado de Raymond Massey. En un film que parece minuciosamente pensado, desde la primera a la última falsedad dramática, Elia Kazan ha querido aportar una renovación plástica y ha utilizado el CinemaScope con una expresividad que nadie había logrado en Hollywood y que sólo podría compararse más lejos con la de Max Ophüls (quien tampoco creía mucho en la tragedia de **Lola Montes**, aunque la transcribió en CinemaScope con entusiasmo). De pronto la pantalla es dividida por un árbol o una baranda de escalera, de pronto los costados se oscurecen y el foco de atención es un corredor central e iluminado, de pronto la cámara se acerca audazmente a un primer plano, o dos rostros componen una imagen a ambos lados de la pantalla. Después



de un largo período en que el CinemaScope sirvió para tomas pasivas y teatrales, Kazan aprovecha y supera otras audacias ajenas: inclina la cámara para dar con una torcida imagen la idea de las anómalas relaciones entre padre e hijo, o le imprime un vaivén para recoger la oscilación de James Dean que se ha subido en una hamaca (sin mayor motivo dramático, por cierto), o acomoda luces y sombras, aun con artificio, para concentrar la atención visual, o coloca la cámara por arriba o por debajo del nivel de sus personajes. El conjunto es detonante y en cierto sentido es renovador. Para aficionados cinematográficos que han estallado de placer con las audacias de Orson Welles en **El ciudadano** y que no pueden resistirse a la hipnosis de un film que trabaja sobre sus nervios, el espectáculo será sabroso e imprescindible.

Las comidas más sabrosas no son necesariamente las más nutritivas. Con un poco de suerte, la evolución posterior del cine podrá clasificar a este discutible **Paraíso** entre los experimentos audaces que pudieron hacerse con el CinemaScope y con un estilo narrativo e interpretativo que empieza por renegar del naturalismo y agrega símbolos y énfasis a cada escena. Es esa misma evolución, sin embargo, la que permitirá separar el declarado efectismo que aquí practica Kazan y la obra de arte con la que un realizador puede identificarse. Con toda la grandiosidad dramática que el tema pretende, su única virtud es la formal; con toda la alucinación visual y sonora que provoca, el espectador no mejora su comprensión de la naturaleza humana ni del mundo que lo rodea.

13 de octubre 1956.

Títulos citados

Gigante (*Giant*, EUA-1956) dir. George Stevens, **Lola Montes** (Francia / Alemania Occidental / Luxemburgo-1955) dir. Max Ophüls; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. Elia Kazan; **Pánico en las calles** (*Panic in the Streets*, EUA-1950) dir. E. Kazan; **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, EUA-1955) dir. Nicholas Ray; **Un tranvía llamado Deseo** (*A Streetcar Named Desire*, EUA-1951) dir. E. Kazan.



MARRUECOS A LO ANCHO

Oasis

(Francia / Alemania Occidental-1954) dir. Yves Allégret.

YVES ALLÉGRETT NO TENÍA la menor idea de cómo usar el CinemaScope cuando empezó a filmar **Oasis** y es improbable que tuviera muchas ideas más cuando terminó el rodaje. Los síntomas son los de que se arregló como pudo, sometido a una inmensa combinación internacional en la que capitales franceses y alemanes utilizan técnica americana (y distribución mundial de 20th. Century Fox) para hacer un film en Marruecos, con un gasto considerable de primeras figuras y ningún gasto de intelecto. Como en casi todos los primeros films en CinemaScope, el uso es apenas paisajista, con largas tomas quietas de gente que conversa, de mercaderes marroquíes que venden cosas y de llanuras pedregosas en las que se realizan prolongados viajes en jeep y camello. Hay mucho color local en ese ambiente, pero es difícil creer que el film ayude a fomentar el turismo hacia Marruecos, una zona por

la que el espectador cinematográfico sentirá una frecuente repugnancia, principalmente por razones de higiene, aparte toda intriga.

Debe desconfiarse de la repugnancia de Marruecos, sin embargo. Casi todo lo que Yves Allégret ha tocado en los últimos años se ha vuelto ligeramente desagradable, desde **Esclavas de amor** (donde Dalio apagaba un cigarrillo en el pecho desnudo de Simone Signoret) hasta **Los orgullosos** (donde Michèle Morgan se espantaba en México de la lujuria, las cucarachas, la sangre, el sudor y las lágrimas), pasando por **La joven loca** (donde trabajaba Henri Vidal). Cuando no se lo impide la conversación sobre tremendas pasiones, Allégret registra en **Oasis** un par de crímenes sanguinolentos, más intrigantes marroquíes de los que caben en Marruecos y una variedad de actos circenses en la plaza pública, con más víboras que higiene. El conjunto no excita el apetito, pero no se puede confiar en que ésa sea la realidad; con un poco de suerte, quizás sólo sea la visión artística de Allégret y quizás se pueda visitar Marruecos, después de todo.

Las tremendas pasiones se agitan entre Pierre Brasseur, Michèle Morgan y Cornell Borchers, rodeados del más confuso asunto de contrabandos, pandillas rivales, traiciones y puñaladas por la espalda que se haya registrado en varios años. El motivo aparente es detener o desviar una caravana de camellos que marcha allá lejos hacia donde no se debe, y con tal motivo se insinúa repetidamente en todo el film un trato directo con dichos animales. Aunque el argumento estaba cumplido con los camellos, sin llevar la cosa a mayores, finalmente los camellos salen desde detrás de la cámara y ocasionan un gran desbande y catástrofe, culminando el desastre que ya antes habían cometido los argumentistas, el director y Pierre Brasseur, esos grandilocuentes. Pero ni a los realizadores, ni a los camellos ni a los intérpretes parece preocuparles mucho la comicidad involuntaria del film. Ellos se hicieron su viaje en CinemaScope por paisajes cálidos y riase la gente.

18 de octubre 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por Yves Allégret)

Esclavas de amor (*Dédée d'Anvers*, Francia-1948); **Joven loca, La** (*La Jeune Folle*, Francia-1952); **Orgullosos, Los** (*Les Orgueilleux*, Francia / México-1953).



POLICIAL BRILLANTE

Gangsters en fuga

(*The Big Combo*, EUA-1955) dir. Joseph H. Lewis.

ESTE PEQUEÑO FILM está tan bien hecho que da lástima puntualizar su poca sustancia. Es nada más que un asunto de gangsters, muy corto de anécdota, donde el detective Cornel Wilde procura arrinconar con pruebas fehacientes al magnate Richard Conte, patrón de una organización delictuosa, y sólo lo consigue cuando el villano em-



pieza a matar testigos de crímenes anteriores. Sobre la trama convencional hay que agregar alguna debilidad de fondo, como la vaguedad con que el film caracteriza a la corporación delictuosa en cuestión, y como el innecesario apunte de romance entre el detective Wilde y la amante del villano (Jean Wallace), un dato señalado por el film con tanta sobriedad que bien pudo prescindir de él.

Material aparte, la forma cinematográfica es espectacular y requiere un nuevo examen. La virtud no es solamente cinematográfica, aunque ése sea el mérito más aparente y aunque la labor de John Alton pueda dejar una marca en esta temporada. En la caracterización de personajes el libretista ha señalado rasgos peculiares para tipos principales y secundarios: el escaso sueldo que se le paga al policía, el arribismo jactancioso del villano ("El primero es primero, el segundo es nadie", repite Conte), la sordera y la necesidad de un audífono para su lugarteniente Brian

Donlevy, la resignación ante la muerte con que un antiguo rival del villano espera a su verdugo (cinco minutos magistrales por Ted de Corsia), el gesto calculador e inquisitivo con que otro de sus cómplices (John Hoyt) recibe las preguntas policiales. Y sobre la caracterización nítida de personajes, ampliada a cada figura del elenco, debe señalarse la estructura del relato, descompuesto en escenas breves e intensas, cada una de ellas pensada como un golpe emocional. La aplicación a Conte de un detector de mentiras ocasiona una serie de preguntas y respuestas cortantes, formuladas con tanto ritmo de diálogo como de cámara y sonido, con pausas elocuentes. La tortura que los delinquentes infieren a Cornel Wilde es un refinamiento de crueldad, con un audífono colocado en su oído y el suministro de música y gritos hasta un sufrimiento inexpressable. La muerte de John Hoyt está lacónicamente expresada con dos tiros que se oyen tras una puerta, sin más comentario; la derrota final de Richard Conte es un virtuosismo de cámara e iluminación, con focos y balazos que lo arrinconan contra una pared; la muerte de sus lugartenientes, provocada por él mismo, es la sorpresiva explosión de una bomba, irónicamente ofrecida un minuto antes como si fuera un regalo; la imagen siguiente a esa explosión redobla aún la ironía cuando muestra a Conte saboreando manjares. Y desde luego no puede olvidarse la muerte de Brian Donlevy, al que la piedad de su asesino priva del audífono para que no escuche las balas: esa imagen es subjetiva, muda e impresionante.

Hay muchas otras cosas pensadas e intensas en el film, que en parte se expresan por la inventiva argumental (es un buen rasgo psicológico, por ejemplo, que Conte busque intermediarios para hablar con el detective, que lo tiene delante), en parte por la formidable atención fotográfica a los primeros planos de todo detalle, sea un rostro, un revólver, o un plato de comida, y en parte por el énfasis musical, con una partitura moderna e incisiva en la que David Raksin ha introducido un melancólico tema para saxo soprano. El conjunto tiene el relieve propio de un grupo de artesanos que han vivido en Hollywood haciendo de todo durante muchos años y que un día se juntan para hacer un film a su gusto: aunque ya se ha registrado algún buen momento en las carreras del libretista Philip Yordan, del director Joseph Lewis, del fotógrafo Alton, del músico Raksin, del co-productor Cornel Wilde, ninguno de esos momentos



fue bastante singular ni memorable. Ahora mismo, cuando se juntan para hacer el film más brillante de sus carreras, no demuestran la inspiración esencial de artistas sino el afán de experimentar con formas, que mañana se superan y se olvidan.

Pero entre el brillo del experimento y la justeza de la interpretación (un notable Richard Conte, un plausible e increíble Cornel Wilde), hay momentos para que el aficionado al género policial no pierda el film. Es un título vacío como tantos del género, pero es más violento e inteligente que casi todo otro similar.

21 de octubre 1956.



SENTIMENTALINA

La calle de la esperanza

(*A Kid for Two Farthings*, Gran Bretaña-1955) dir. Carol Reed.

EL EVIDENTE PROPÓSITO de Carol Reed era hacer un cuento emotivo y sencillo, algo que lo distinguiera de los rebuscamientos técnicos vacíos por los que fue criticado durante los tres años previos (**Paria de las islas**, **El otro hombre**). Así que acometió con entusiasmo un cuento infantil y semi-fantástico de Wolf Mankowitz, donde un niño del suburbio busca y encuentra un unicornio, lo proclama como mascota y le hace rendir la buena suerte para sí mismo y para sus familiares y amigos. El plan le lleva a mezclar el realismo del ambiente físico con la abierta intención poética, en una combinación de la que hay pocos ejemplos (**Milagro en Milán** de Vittorio De Sica y en cierto sentido **El imán**, de Charles Frend). Es triste comprobar que Carol Reed fracasa en las dos líneas de su tema y que fracasa aún más al mezclarlas. Su pintura del suburbio no es bastante rica de ambiente, es demasiado limpia, descansa apenas en una galería de personajes y no muestra tanto las particularidades de la vida en ese barrio (pequeños comercios, grandes ambiciones, cansancio de hacer lo mismo todos los días) como la pretensión filosófica que invade el diálogo de todas esas figuras humanas. La intención poética está aún más frustrada. Del film no surge claro que el famoso unicornio traiga la felicidad o el triunfo para los personajes buenos ni la desgracia para los personajes malos, pero tampoco surge el acto de fe irracional con la que el niño y los suyos encuentran algo en qué creer. Todo ocurre por capricho del argumentista, sin que la poesía nazca de la anécdota: el único lirismo del film es el que se agrega a los diálogos y allí funciona más como un fastidio que como una emoción. Seguramente Carol Reed sabe que hay una delgada línea de separación entre lo cursi y lo sublime, pero no parece saber bien por dónde pasa.

Hay dos o tres rasgos de Carol Reed en los que se podía confiar hace unos años. Uno de ellos es su manejo de intérpretes infantiles (**El ídolo caído**, **El otro hombre**), en parte porque Reed es un buen director de intérpretes y en parte porque sabe todas las argucias de montaje necesarias para



mejorar, de una a otra toma, la labor de un intérprete dado. Esta virtud aparece salteada en **La calle de la esperanza**, donde el niño Jonathan Ashmore es un fastidio más entre los varios que el film aporta, con el agravante de que su papel es principalísimo. Otro rasgo más técnico de Reed es la soltura con que mueve elementos físicos, personajes y cámara, obteniendo efectos sorprendentes. Esta virtud aparece más moderada, quizás porque éste es el primer film en colores de Reed y no le permite tanto movimiento, pero aún así hay excelentes momentos: escenas de lucha entre Primo Carnera y Joe Robinson, desplazamientos de cámara por sitios difíciles, animales que se mueven dócilmente como el realizador quiere, efectos de iluminación, fotografía y compaginación que sólo un refinado técnico podría lograr.

Pero sólo son momentos y además están privados de un sentido, en el mismo estilo rebuscado y vacío del que Reed habría querido apartarse. Toda la fábula y su narración parecen concebidas por una imaginación sentimental, no por la inteligencia exigente que cabía adjudicar a Carol Reed, incluso en sus errores. Cuando no tiene el apoyo de una capacidad literaria ajena, como la que Graham Greene le prestó antes (**Ídolo caído**, **Tercer hombre**), Carol Reed vive en la desorientación de su virtuosismo. Es temible pensar que el mismo Wolf Mankowitz le ha servido de libretista para **Trapezio**, el film siguiente de Reed, con ambiente circense y mucha espectacularidad.

23 de octubre 1956.

Títulos citados (dirigidos por Carol Reed, salvo donde se indica)

Ídolo caído, **El** (*The Fallen Idol*, Gran Bretaña-1948); **Imán**, **El** (*The Magnet*, Gran Bretaña-1950) dir. Charles Frend; **Milagro en Milán** (*Miracolo a Milano*, Italia-1951) dir. Vittorio De Sica; **Otro hombre**, **El** (*The Man Between*, Gran Bretaña-1953); **Paria de las islas**, **El** (*An Outcast of the Islands*, Gran Bretaña-1951); **Tercer hombre**, **El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949); **Trapezio** (*Trapeze*, EUA-1956).



UN CHISTE FÚNEBRE

El tercer tiro

(*The Trouble With Harry*, EUA-1955) dir. Alfred Hitchcock.

ESTA DEBE SER una de las poquísimas películas de Hitchcock en las que no hay ningún crimen, pero en cambio hay una abundante preocupación por la muerte y hay también un cadáver importante, que se llama Harry y que aparece en medio del campo, con origen desconocido. Bajo el título genérico de **El problema con Harry**, lo que se examina en el film es la preocupación que con ese cadáver adquieren varios vecinos de la aldea, sea porque se creen los involuntarios criminales, sea porque quieren averiguar la verdad de lo ocurrido. En el centro del problema con Harry están su legítima esposa, un cazador furtivo, un artista bohemio y una viuda (Shirley MacLaine, Edmund Gwenn, John Forsythe, Mildred Natwick), todos los cuales a solas o en grupos entierran el cadáver en medio del campo, lo desentierran por algún motivo y lo vuelven a enterrar por otro motivo. Tres veces entra y sale Harry de su fosa, por causas no siempre claras, mientras los cuatro irresponsables discuten la curiosa situación. A la larga se entiende que la cosa es un chiste, un broma necrológica donde la muerte es

más una molestia que un drama. Todo el enfoque de Hitchcock conduce a esa actitud de cinismo, envuelta en el sentido práctico para aguantar contratiempos, como si el cadáver fuera un invitado molesto al que hay que atender a regañadientes. Parte de la broma es que el asunto ocurra a plena luz y en pleno campo, como un buscado contraste para un tema cuyo ambiente habitual es la cámara sombría, y si hay algún signo claro de Hitchcock en el film es la mezcla deliberada de humor y truculencia, una receta con la que se ha hecho rico. La música tiene su brillo y su humor, además.

El problema con Hitchcock es que hace demasiadas películas y las hace con un apuro frenético. No le puede haber llevado más de tres días la excursión a Vermont con la que filmó la peculiar historia de Harry, o por lo menos no se trasluce del resultado ninguna de sus preocupaciones naturales con la creación de un suspenso o la riqueza de un engañoso detalle visual. Todo está resuelto a conversación entre los cuatro principales personajes, con un arrastrado criterio teatral del que participan también abundantes monólogos. Hay que reconocerle al libretista, y parcialmente al director, el ingenio que suele asomar en esos diálogos, y particularmente en el primero que Shirley MacLaine sostiene con John Forsythe, explicándole lo poco preocupada que está por la muerte de su marido Harry y añadiéndole la peculiar historia de ese casamiento. Pero con un chiste aquí y otro allá no se hace un film, aunque figure protegido por el pabellón de un director célebre, del sistema VistaVision que rinde colores para el paisaje y del fotógrafo Robert Burks, que ya parece ser colaborador obligado de Hitchcock. Lo mejor que se puede decir del resultado es que Shirley MacLaine es un encanto y que la interpretación es competente en todo el elenco (donde no parece figurar el director mismo, contra su costumbre⁹), pero también hay cosas peores que decir: que el director está en decadencia, que producir mucho no es producir bien, que el ingenio no está lo bastante lejos del mal gusto. Cuando el director se empeñaba en ser ante todo un virtuoso no era tan humorista pero hacía cine. Aquí hace bastante teatro y a veces parece hacer radio, que ya es mucho decir.

25 de octubre 1956.



SUECOS VIEJOS

Tráfico de mujeres

(*Två kvinnor*, Suecia-1947) dir. Arnold Sjöstrand.

EL ÚNICO MOTIVO existente para ver en 1956 este melodrama sueco de 1947 era la presencia en su elenco de Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand, dos intérpretes que se destacaron en el cine posterior, ella en varios films dramáticos (incluyendo **Barra-**

⁹ N. del E.: Aunque H.A.T. no lo haya advertido, se puede ver a Hitchcock hacia el minuto 22, caminando cerca de una limusina estacionada.





bás de Sjöberg) y ambos conjuntamente como pareja de excelentes comediantes en dos films de Ingmar Bergman (**Mujeres que esperan, Una lección de amor**). La realidad de 1947 es que ambos son los pobres intérpretes de un pobre asunto de bajo fondo, desarrollado en prisiones y suburbios con tiros, venganzas y vidas que comienzan de nuevo. La concepción del asunto se debe a un francés llamado Francis Carco y ya había ocasionado otro error cinematográfico en 1938. Es desconcertante que un asunto tan vulgar haya sido elegido para una repetición, pero también es desconcertante el director Arnold Sjöstrand, un hombre que tiene vagas nociones sobre pintura de ambiente, concentración dramática, acción cinematográfica y cualquier otra de las empresas que deberían preocupar a un director antes de hacer algo con su nombre. Metido a intérprete, el mismo Sjöstrand asoma su cara impasible, describiéndose como un escritor que sabe todo lo que hay que saber de la vida del hampa y que se empeña en explicarlo.

El film está doblado al francés, pero eso no lo hace mucho más interesante, más revelador ni más sensual, rasgos que la propaganda habría deseado como ciertos.

25 de octubre 1956.

Títulos citados

Barrabás (*Barabbas*, Suecia-1952) dir. Alf Sjöberg; **Mujeres que esperan**¹⁰ (*Kvinnors väntan*, Suecia-1952) dir. Ingmar Bergman; **Una lección de amor** (*En lektion i kärlek*, Suecia-1954) dir. I. Bergman.



SEXO EN LA PRADERA

El hombre pacífico

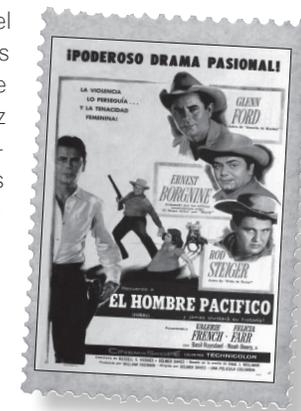
(*Jubal*, EUA-1955) dir. Delmer Daves.

ES FABULOSA LA ACCIÓN sentimental y erótica que el pacífico Glenn Ford despierta, solamente a estampa, en dos mujeres que le invaden. Una de ellas, que es una jovencita virginal y debutante llamada Felicia Farr, pertenece a una tribu religiosa que pasea por las praderas americanas, con lo que su encuentro con Ford está disminuido por cierto recato natural de muchacha de buena familia. Pero aún así conserva la iniciativa, le dice a su tranquilísimo galán que nunca ha sido besada en su vida, y espera con los labios entreabiertos a que se produzca esa experiencia. Se produce. La otra mujer es mucho más arrolladora. Se llama Valerie French, debuta en la carrera cinematográfica (única carrera en que debuta, aparentemente), ve a Glenn Ford y se le tira arriba con intenciones que suelen ser tenidas como inconfesables, si bien ocurren en las mejores familias. A los pocos minutos se descubre que Valerie es la fuerza motriz del film. La mujer ya no tiene el menor amor por su marido Ernest Borgnine,

le repugna la sola vista del peón Rod Steiger, que la pretende con toda lujuria, y en cambio no puede resistir la sola vista de Glenn Ford, un tranquilo que le lleva el menor apunte posible pero que se ve envuelto en un drama feroz de pasiones insatisfechas, pervertida amistad entre hombres, balazos que terminan con vidas nobles y otros elementos que molestan a su introvertido carácter. Los libretistas se las arreglan para que mueran casi todos los personajes incómodos y al final se aclara para qué deambula Felicia Farr por un argumento donde no tenía nada que hacer. Su secreta intención y utilidad es sacarle el segundo beso a Glenn Ford, si es que se puede vencer a ese reticente de que el sexo es una verdad en este mundo.

A pesar de la densidad erótica que irradian tales actuaciones, el film es del Oeste y se toma muy en serio el ambiente y el mecanismo de su drama. Varios diálogos revelan una inteligencia de concepción que es infrecuente en el género, la descripción de personajes está formulada con firmeza y la interpretación muestra excelencias de Glenn Ford y particularmente de Rod Steiger, un villano que sabe ser perverso con su tono de voz y que revela en los énfasis de actuación los rasgos de una escuela exasperada a la que también han acudido Marlon Brando y James Dean, entre otros. Cuando Steiger se extrema en jadeos y en voces entrecortadas para expresar sus pasiones, más de un espectador se ríe del intérprete, pero ése no es un defecto propio sino del elenco y el film. Con directores que han impulsado nuevas maneras interpretativas, como Elia Kazan y Robert Aldrich, la actuación de Steiger ha revelado su talento.

Debe señalarse que toda la realización es muy superior a la espesura de las pasiones, celos y venganzas que el libreto agita con entusiasmo. Las pausas y suspensos del relato, la riqueza de detalles visuales, el despliegue espléndido de acción física que el film formula cada vez que sale a campo abierto, prueban en el director Delmer Daves y en el fotógrafo Charles Lawton un interés de cumplidos artesanos, que el músico David Raksin acompaña con una partitura de destacable inventiva. Es realmente penoso que tanto esfuerzo de gente talentosa esté dedicado a un drama que no importa y que pudo ocurrir en el Oeste como en una esquina de New York. Pero la historia del vacío bien hecho es la historia de una mitad del cine americano.



10 de noviembre 1956.



SIN ANZUELO

Cebo humano

(*Man Bait*, Gran Bretaña-1951) dir. Terence Fisher.

TODO ES INCREÍBLE en esta historieta de chantaje y crimen, sacada del olvido (1951) por razones misteriosas. Empieza por ser increíble que la empleadita Diana Dors le

¹⁰ En Argentina se estrenó con el título **Secretos de mujeres**.

haga caso al perverso Peter Reynolds y emprenda una maniobra de extorsión contra su patrón George Brent. También es increíble que Brent le haga caso alguno, porque en verdad el hombre no tiene nada que ocultar. Producida la extorsión, es increíble que siga, y una vez que sigue es increíble que derive en un crimen innecesario. A esa altura ya es imposible tomarse el film en serio, porque las alternativas de ocultamiento del cadáver, descubrimiento posterior, identificación del criminal y apresamiento son la obra de una pura fantasía y no tienen nada que ver con la lógica que cabe pedir a esta clase de intrigas.



Hay algo más increíble que el argumento y es el hecho de que el libreto pertenezca a Frederick Knott, un escritor que en **Crimen perfecto** (también conocida en cine como **La llamada fatal** o *Dial M for Murder*) fue más lúcido de imaginación. La explicación debe estar en el mismo argumentista original, que se llama James Hadley Chase y que se hizo famoso hace algunos años por el despilfarro de perversidad y violencia que mostró en una novelita largamente titulada *No hay orquídeas para Miss Blandish*. Los antecedentes pueden ser la aclaración de este film absurdo. Probablemente había un poco más de morbosidad y de moti-

vaciones inconfesables en el asunto inicial, pero el cine lo ha lavado hasta hacerle perder toda estructura. Tal como está, dirigido con pereza por Terence Fisher (que se acerca a ser nadie) y alimentado por diálogos excesivos, es un pobre espectáculo.

Algunas fotos publicitarias de Diana Dors inducen a pensar que el espectáculo es de otro orden y que la intriga de chantaje y crimen es un pretexto para mostrarla. La realidad es que su aparición contradice a la promesa y que más de un espectador lamentará morder tal cebo.

16 de noviembre 1956.



EL ARTE DE LA ESTRATEGIA

El hombre que nunca existió

(*The Man Who Never Was*, Gran Bretaña-1955) dir. Ronald Neame.

ESTAN ORIGINAL como apasionante la idea de este engaño al comando nazi, planeado y cumplido por los Aliados en 1943. Para distraer al enemigo de la defensa de Sicilia, por donde comenzaría la invasión a Europa, se le hizo creer que Grecia sería la zona del desembarco, y para insinuar tales propósitos los Aliados colocaron en la costa española el cadáver de un presunto oficial inglés, portador de cartas y documentos en los que se menciona, con las más altas firmas, esa idea del ataque a Grecia. El plan fue ideado por el Gral. Montagu, con la esperanza, que los hechos ratificaron, de que el cadáver y sus documentos llamaran la atención del espionaje nazi en España y en definitiva convencieran a Hitler. Así lo narró el propio Montagu en un libro de hace tres años, y así lo traslada el cine, con Clifton Webb en el papel del imaginativo oficial

y con algunas prolongaciones de anécdota en las que se quiso redondear el interés dramático del asunto.

Como relato cinematográfico, el plan tiene las ventajas de su originalidad inicial y de la acumulación de previsiones con las que debe desarrollarse. Entre Clifton Webb y su ayudante Robert Flemyng tienen que convencer al alto comando, obtener un cadáver, crear un personaje ficticio, equiparlo con todos los documentos, rasgos personales y carrera previa que lo hagan verosímil, y depositarlo con infinitas precauciones para que los alemanes lleguen a morder ese equívoco anzuelo. Todo ese material construye una minuciosa narración, que el libretista Nigel Balchin y el director Ronald Neame han encarado con un criterio muy objetivo y casi documental, exceptuando el aparte de sentimentalina para Gloria Grahame, que se ve enredada involuntariamente en la aventura, llora al novio que perdió en la guerra y no sabe que está llorando oficialmente al hombre que nunca existió. En las diversas etapas del plan hay sitio para el momento dramático (el padre que cede el cadáver de su hijo para una alta misión cuya índole ignora), para el humorístico (el hombre de ciencia que analiza cuidadosamente un sobre y diagnostica que estuvo en agua salada, lo que ya era notorio para todos) y hasta para el redoble inteligente: no todos los nazis se tragan el presente griego y alguno opina que es razonable desconfiar cuando Dios entrega por escrito los planes del enemigo. Esa última observación provoca para el film una última media hora, completamente ficticia, en la que los alemanes envían a Londres a un agente secreto (Stephen Boyd) que investiga los antecedentes del presunto oficial inglés desaparecido y es nuevamente engañado por el Alto Comando. La idea del libreto es establecer que no todos los alemanes eran ingenuos, pero que aun los sagaces podían creerse mentiras.



Con toda la originalidad de asunto y la concreción de su relato, algo falla en el film y obstaculiza su interés como intriga. Enfocado desde el lado alemán, con una cuidada investigación de un cadáver encontrado en la playa española, el asunto habría rendido lo que puede rendir una intriga detectivesca, orientada sobre pistas falsas a las que paulatinamente corrige. Tal como está enfocado desde el punto de vista inglés, no hay intriga para el espectador porque éste sabe todo lo que hay que saber, y su única emoción es el temblor de que los alemanes descubran la verdad a tiempo. No la descubren, desde luego, o no se habría contado nunca la historia.

A la correcta realización de director, libretista y fotógrafo, cabe agregar la eficacia de un buen elenco, donde Clifton Webb se aparta de sus refinados amaneramientos, conduciéndose con la misma eficacia de su ayudante y secretaria (Robert Flemyng, Josephine Griffin). En varios momentos desentona en cambio Gloria Grahame, una actriz introducida por el tema a un registro patético que no figura en su naturaleza.

17 de noviembre 1956.



DOS REVISIONES

A capa y espada (*Cloak and Dagger*, EUA-1946) dir. Fritz Lang.**Agonía de amor** (*The Paradine Case*, EUA-1947) dir. Alfred Hitchcock.

FRITZ LANG Y ALFRED HITCHCOCK son dos maestros reconocidos, pero las últimas reposiciones que los recuerdan no integran la mejor parte de sus carreras. En varias docenas de títulos, ambos prolíficos han incurrido en concesiones y altibajos de varios órdenes, seguramente para subsistir en Hollywood, pero en algún momento de sus peores films surge casi siempre la pista de un sello propio, como cuadra a dos verdaderas personalidades.



A capa y espada (1946) es en lo esencial otra de las tantas aventuras de espionaje y movimientos clandestinos que el cine americano ubicó en países europeos ocupados por los nazis, con sucesos vinculados a lo que fue actualidad en 1943. Los esfuerzos de Gary Cooper, hombre de ciencia americano, comienzan en Suiza y siguen en Italia, terminando por rescatar y colocar en un avión al hombre de ciencia italiano (Vladimir Sokoloff) que sin esa peripecia se habría visto obligado a ayudar a los alemanes. En la aventura Gary Cooper es ayudado primeramente en Suiza por el agente secreto J. Edward Bromberg, casi oculto tras una poderosa barba, y luego en Italia por Robert Alda y Lilli Palmer, con un último período de amor ferviente para primera actriz y primer actor.

Ella dedica su mejor arte a obtener un personaje tierno y verosímil de su heroína de la resistencia, pero el libreto le agrega tanto lugar común y tanto palabrerío sobre los padecimientos de su situación que es difícil creer en la verdad de la mujer y del romance, que parece un eco del otro romance literario que Gary Cooper había sostenido antes en **Por quién doblan las campanas**. La mano de Fritz Lang se nota en una parte del film, sea porque introduce el suspenso gratuito de un gato en la oscuridad, o porque maneja con una pausada amenaza el viaje de un camión entre la lluvia. Cierta dosis de morbosidad, inevitable en casi todo film suyo, se hace presente en una brutal pelea entre Gary Cooper y Marc Lawrence (comentada irónicamente por una *canzonetta* italiana al fondo) y en la presentación inmediata del cadáver de Lawrence, que surge ante la cámara en el estilo truculento y directo tan preferido por Lang, particularmente en **La mujer del cuadro**. Los dos libretistas del film y uno de sus intérpretes (Bromberg) fueron acusados después de 1946 por actividades comunistas, pero el film prueba lo que oportunamente se supo en las investigaciones oficiales: que nada de su comunismo fue trasladado a la pantalla. En cuanto a Lang, la ocasión parece propicia para proponer la revisión de **Furia** o de **Los verdugos también mueren**, que documentan la riqueza expresiva del director con más nitidez que esta trivial aventura.

Agonía de amor (1947) es un título hasta inadecuado para describir la intriga judicial del Caso Paradine, discutida con entusiasmo antes y durante el juicio en cuestión. Demasiada gente se mueve en la discusión: el abogado Gregory Peck se enamora

de su defendida Alida Valli, eso le causa un problema dramático con su esposa Ann Todd y al mismo tiempo le lleva a buscar como verdadero culpable del crimen al valet Louis Jourdan, aunque la acusada se opone a esa iniciativa. Fuera de ese cuadrilátero comentan e intervienen el juez y su mujer (Charles Laughton, Ethel Barrymore), otro abogado y su hija (Charles Coburn, Joan Tetzel) e inevitablemente el fiscal (Leo G. Carroll), todos los cuales se enfrentan en sucesivos diálogos, en grupos de dos personas, para desarrollar un juego laberíntico de pasiones y malentendidos. El material es demasiado solemne para Hitchcock, que como director se luce más cómodamente en intrigas simples tocadas por el humor que aquí falta. Pero éste fue uno de los films que Hitchcock realizó para el productor Selznick (otros previos: **Rebeca**, **Cuéntame tu vida**) y aparece así sujeto no solamente al afán masivo y poblado del productor (**Lo que el viento se llevó**) sino también al libreto que el mismo Selznick le escribe, con más verbalismo y pretensión de estudio psicológico que lo que el asunto resiste. Queda un rastro de Hitchcock, sin embargo. El director aporta un aire ponderado y solemne para un perfil de la cárcel de Old Bailey, o para sus tétricos corredores, y de pronto demuestra una inventiva visual para marcar sombras de rejas imaginarias delante de Peck y de Todd, cuando ambos saben que están apriisionados por una nueva situación. Todo el trabajo fotográfico (por Lee Garmes) está muy prolijamente compuesto, con expresividad de sombras, varias ideas para enlazar situaciones y un enfoque audaz desde la altura para una toma final de la sala del juicio, cuando el drama se ha precipitado. El rasgo más claro de Hitchcock es sin embargo su preferencia por el travelling largo, terminado en un increíble primer plano, después de graduar distancias en una misma toma. Hay varios ejemplos de ese virtuosismo técnico en el film, que constituye así el antecedente del prodigio fotográfico (y vacío) que intentaría de inmediato en **La sogá**, un asunto contado en ocho tomas, sin cortes intermedios. Algún momento de esta **Agonía de amor** (el lento rodeo que la cámara y Jourdan hacen a la figura quieta de Valli, durante el juicio) puede servir alguna vez de ejemplo a los extremos de dificultad a que Hitchcock se sometía, con el entusiasmo de un virtuoso. Es una lástima que una parte tan grande de su carrera esté dedicada a experimentar y que tan pocos de sus muchos films sean frutos logrados.



20 de noviembre 1956.

Títulos citados

Cuéntame tu vida (*Spellbound*, EUA-1945) dir. Alfred Hitchcock; **Furia** (*Fury*, EUA-1936) dir. Fritz Lang; **Mujer del cuadro**, **La** (*Woman in the Window*, EUA-1944) dir. F. Lang; **Por quién doblan las campanas** (*For Whom the Bell Tolls*, EUA-1943) dir. Sam Wood; **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940) dir. A. Hitchcock; **Sogá**, **La**¹¹ (*Rope*, EUA-1948) dir. A. Hitchcock; **Verdugos también mueren**, **Los** (*Hangmen Also Die!*, EUA-1943) dir. F. Lang.



¹¹ En Argentina se estrenó con el título **Festín diabólico**.

BOXEO PROFESIONAL El cuadrilátero

(*The Square Ring*, Gran Bretaña-1953) dir. Michael Relph y Basil Dearden.



EL LUCHADOR (*The Set-Up*, 1949) de Robert Wise es el antecedente natural de este film sobre boxeo, desarrollado casi totalmente en el cuadrilátero mismo y en el vestuario cercano, con la unidad de tiempo que le proporciona el conjunto de peleas de una sola noche. Allí desfilan varios ejemplos de box profesional, una actividad sobre la que el libreto manifiesta cierto escepticismo, señalando las variantes de corrupción y derrota a las que lleva a sus participantes. Media docena de casos se presentan y entremezclan en esa noche: el boxeador que quiere reconquistar a su mujer luego de una última victoria (Robert Beatty), el veterano ya idiotizado por los golpes de toda una carrera (George Rose), el profesional que vende por dinero sus derrotas

(Maxwell Reed), el novicio que descubre las tácticas sucias de sus rivales (Ronald Lewis), el jactancioso de sus triunfos y de su integridad física (Bill Owen) y algunos otros ejemplares menores, todos ellos cuidados y aconsejados por el masajista y encargado de la Academia (Jack Warner), que está rigurosamente en todos los golpes. Hay tres mujeres en las cercanías, representando a la esposa dramática, la novia esperanzada y la vampiresa intrigante (Bernadette O'Farrell, Joan Collins, Kay Kendall), pero ninguna de ellas importa mucho en el asunto.

Debe señalarse a favor del film el ejemplar ajuste con que el libreto y el diálogo se mantienen en los límites de su tema, sin buscar prolongaciones extrañas, tan frecuentes como relleno en este género. La sola variedad de los casos y una marcada habilidad para poner y sacar personajes de escena sirven para que el film sea rico de sustancia sin tener que inventar ficciones. De hecho, todo el relato se atiene a un enfoque semi-documental para su descripción, en un estilo sobrio y británico.

El aficionado ha visto peleas cinematográficas más vívidas que las que muestra este film, cuyos directores no se sintieron empujados a dramatizar el cuadrilátero con efectismos. Hay sin embargo muy buenos momentos de cámara y de manejo de personajes en el público que rodea al ring, con una escena particularmente intensa en la que Joan Collins y Maxwell Reed logran eludir un intento criminal entre la multitud. En el conjunto los directores Relph y Dearden ratifican la virtud menor que ya habían mostrado antes en **Confío en ti** (*I Believe in You*, Dearden-1952) y que tan rara vez se ve en cine: saber hacer sin pretensiones una película pequeña y conseguir un espectáculo honesto y verosímil, con un grano de humor.

20 de noviembre 1956.



NOSTALGIA Y STACCATO La taberna del mal

(*Pete Kelly's Blues*, EUA-1955) dir. Jack Webb.

UNA ÉPOCA APASIONANTE de Norte América, que se llamó los *twenties* (1920-29), aparece reflejada en casi todo el film, y es insólito que el cine americano la emprenda con ese tema, para el que Hollywood nunca supo mostrar la adecuada nostalgia. El ejecutivo que ha llevado adelante esa evocación se llama Jack Webb, era un actor cinematográfico secundario hace seis años y ha aumentado poderosamente su fama con programas de radio y particularmente de televisión, donde hizo popular una obra policial titulada *Dragnet*, actuada y dirigida por él. Después la llevó al cine (no se estrenó en Montevideo) y esta **Taberna del mal** es así su segundo trabajo como realizador, sin perjuicio de figurar asimismo como productor y protagonista. El espíritu de empresa debe ser el rasgo preponderante de Webb, que recuerda en más de un sentido a la innovación que Orson Welles decretó en 1941 con una acción meteórica en radio y en cine. Puesto a evocar los *twenties*, Jack Webb acumula en un solo argumento la vida de un pequeño conjunto de jazz (ocho personas), su protección y pelea con un gangster de los típicos (Edmond O'Brien), y el examen de las tabernas, salones de baile, paseos ebrios en auto abierto, fiestas en terrazas bañadas por la luna y otros síntomas de una época que se caracterizó por la búsqueda ansiosa de emociones, por la alteración de las costumbres sociales y aun de las costumbres privadas, y por el apogeo de la mejor música que el país ha producido. Parte de esa evocación está presentada por el film con el aire entre humorista y nostálgico que facilita su recepción por el espectador. La fiesta disparatada que culmina con la dueña de casa empujada a la piscina, o el minuto en que Janet Leigh entona *I'm Gonna Meet My Sweetie Now* en un estilo que se acerca en verdad a 1927, o la perspectiva del gran salón de baile con luces cambiantes y docenas de parejas entusiastas, son fragmentos de esa reconstrucción, visible también en los signos incidentales: en la cantante manoseada por el gangster y castigada hasta la locura (Peggy Lee) o en la mención casi casual que el diálogo formula de los nombres de Jean Goldkette y de Bix Beiderbecke, una orquesta y un músico que fueron rasgos de la época.

Aparte de la ejecutividad con que ha intentado hacer bien lo que Hollywood había hecho mal hasta ahora, Jack Webb no está adornado de otras virtudes necesarias para quien quiera ser realizador. Como intérprete es duro y frío hasta un grado en el que solamente Alan Ladd y Robert Mitchum lo superan. Como director está visiblemente influido por la televisión de la que ha partido, con lo que el film podrá servir de ejemplo a la nueva y reciente modalidad de este cine mixto. A intervalos de sus ambientes y sus números musicales, que hacen sabroso al film, Webb debe contar su asunto, que aparece deshilvanado y débil. Demasiadas escenas consisten en diálogos donde se enfrentan dos personajes, demasiados efectos dramáticos o cómicos están pensados con la economía de tiempo, de enfoque y de gente que la televisión hace necesaria. En lo que importa de la narración, el film es pobre, aunque su



banda sonora sea mejor que casi todo lo que el aficionado al jazz ha escuchado desde una pantalla cinematográfica en muchos años.

Es evidente sin embargo que Webb tiene ideas propias o que sabe aprovechar las ajenas. En una breve carrera marcada por el afán de destacarse, Webb incluye en su segundo film algunos efectismos repentinos, como la sensacional caída de Peggy Lee desde una escalera, o el prólogo del funeral en que se apunta sutilmente el origen negro del jazz blanco. Toda la situación de Peggy Lee obligada a cantar por el gangster parece un eco de la situación idéntica que Dorothy Comingore y Orson Welles interpretaron hace quince años en **El ciudadano**; la entrevista posterior de Peggy Lee y Jack Webb en el sanatorio parece una combinación de escenas del mismo film y de **Hamlet**, mientras que el final del tiroteo en el salón de baile, con efectos luminosos y truculentos de primera categoría, es por lo menos Welles de segunda.

Con o sin imitaciones y con los debidos reparos a sus altibajos narrativos, el film puede ser un deleite para quien haya sabido sentir los *twenties* americanos, con sus pullovers, sus gorras, su frenesí, su alcohol de madera y su música única. El mismo aficionado podrá marcar algún anacronismo (Ella Fitzgerald no canta en estilo 1927 y Peggy Lee se adelanta en más de diez años para entonar *Sugar*) pero ésa es la cuota de tolerancia que hay que tener con los films musicales de época. En el conjunto, F. Scott Fitzgerald y Juan Rafael Grezzi¹² encontrarían varios momentos para agradecer.

27 de noviembre 1956.



CORSO CON ESTRELLAS

Napoleón

(*Napoléon*, Francia-1954) dir. Sacha Guitry.



LA FORMA MÁS ENTRETENIDA de ver **Napoleón** es tratar de identificar a las famosas estrellas atrás de los uniformes, pelucas y pomadas con que ocultan su fama. Aquí figuran los nombres más divulgados de todo el cine francés y algunas máscaras sueltas internacionales, en una lista que probablemente no tenga precedente en la historia del cine. Pero como los nombres no aparecen acompañados del detalle de personajes, la sabrosa adivinanza es localizar a esa gente, en un estilo cercano al de Preguntas y Respuestas que ahora está a la moda. No vale preguntar por Michèle Morgan (es Josefina) ni por Maria Schell (es María Luisa de Austria) que surgen largamente a un primer plano, pero es un poco más di-

fícil saber a primera vista que ese Beethoven es Erich von Stroheim, o que el comandante inglés de Santa Elena es Orson Welles. Hay experiencia de que

¹² Máximo coleccionista y erudito del jazz que tuvo el Uruguay. Ver *Algunas definiciones alrededor de H.A.T.* en el Tomo 1.

alguien no pudo encontrar a Jean Gabin, a Jean-Pierre Aumont ni a Lucien Baroux, pero se trata de un observador que se sintió agotado a cierta altura del concurso y que no tiene la paciencia de empezarlo de nuevo.

Hace veinte años que Sacha Guitry revisa en sus films la historia de Francia, inventando curiosos destinos de siete apócrifas perlas de la corona o imaginando anécdotas alrededor de los Campos Elíseos o de Versalles o de París. La fórmula eterna es la de planear un relato verbal, generalmente ingenioso, que el mismo Guitry dice en la banda de sonido con el pretexto de ver bien las cosas. Aquí hace otra vez de Tallyrand (ya lo había hecho en **El diablo cojuelo** o *Le Diable boiteux*, 1948) y cuenta la historia de Napoleón a sus amistades con la manifiesta intención de valorar en todo su alcance a una figura que él considera grandiosa y a la que considera necesario desdoblar con dos intérpretes para Bonaparte joven y Napoleón viejo, que resultan ser Daniel Gélin y Raymond Pellegrin, y que en **Las perlas de la corona** (*Les Perles de la couronne*, 1937) eran Jean-Louis Barrault y Émile Drain. El palabrero relato aparece decorado visualmente por brevísimas escenas en las que el comediógrafo se burla de la fama histórica, marcando los rasgos más pedestres de la gente importante: aquí Napoleón hace trampas con los naipes y se limita a aclarar que detesta el azar. Media docena de frases brillantes surgen regularmente con tal motivo, pero veinte años después de las famosas perlas de la corona es del caso preguntarse si Guitry no sabe hacer algo más. A esta altura ya no dice otra cosa sobre la historia de Francia y del mundo que su pequeño escepticismo sobre que también los hombres famosos son seres humanos. Lo que aquí enseña sobre Napoleón es el ABC de su cronología y es apenas un pretexto para alguna sonrisa intercalada, aunque Raymond Pellegrin se toma muy en serio a su corso y aunque todas las escenas exteriores, principalmente de batallas, están realizadas con firmeza por un realizador asistente que se llama Eugène Lourié y que en apariencia sabe más de cine que Guitry.

En los mejores momentos del film debe anotarse la escena en que María Luisa de Austria declara aborrecer a Napoleón y deriva rápidamente a aceptar sin embargo su casamiento, pero el mérito no es de Guitry sino de Maria Schell, una artista de la transición que aquí luce nuevamente la densidad expresiva con la que se ha consagrado en los últimos años. El resto es más largo que ingenioso.

30 de noviembre 1956.



EN LO MEJOR DEL GÉNERO

Cielo amarillo

(*Yellow Sky*, EUA-1948) dir. William Wellman.

ALGUNAS DE LAS MEJORES escenas del género *western* pueden apreciarse en **Cielo amarillo**, que se convierte en una reposición útil con su demostración de lo que el cine puede lograr cuando domina el tiempo y no sólo el espacio. No todas esas escenas son violentas, aunque la violencia ocupa una parte sustancial de la acción, con sus peleas entre el bando que tiene el oro (Anne Baxter, James Barton)

y los aventureros que lo codician (Gregory Peck, Richard Widmark y otros), sin contar las otras peleas internas del segundo bando. La mejor virtud del film es su dominio



de la pausa: el travelling lento con que la mirada de Anne Baxter descubre el cadáver de Widmark en la escena final, el aparte de la acción al rostro del mismo Widmark como complacido espectador de una pelea, el clima de expectativa y sensualidad con que se desplazan los personajes en la vigilia nocturna, con una canción susurrada al fondo. Esos y otros momentos prueban la competencia del director William A. Wellman para construir el ritmo de su film, una virtud que es visible por igual en el registro de la acción física (varias luchas, una persecución inicial de caballería) y en la anotación psicológica, construida con miradas, con silencios junto a diálogo lacónico.

La sustancia del asunto es bastante común y no debe ser considerada como un pretexto para el film de acción. Una marcada sobriedad evita empero la insistencia en el romance Peck-Baxter (parecen más cerca del rechazo que del amor, todo el tiempo) y en la clásica codicia del oro, una anotación que depende más de la conducta de sus aventureros que del despilfarro verbal tan común en estos casos. El conjunto no tiene la profundidad de anotación psicológica que Huston se permitió en **El tesoro de la Sierra Madre** y adolece de alguna caída en lo inverosímil, pero la realización se acerca continuamente a la excelencia. La fotografía de Joe MacDonald (**Pánico en las calles**, **Viva Zapata**) es ejemplar.

William A. Wellman ha hecho tanto cine comercial con tan escasa pretensión que es difícil establecer a la larga cuál es su sello propio o su mejor competencia: casi todo género figura en su carrera, incluyendo la comedia disparatada. Pero en el film de guerra y en el *western* ha alcanzado sus mayores alturas, con cierta capacidad melancólica para comentar su acción. Junto a **Cielo amarillo** habría que señalar **También somos seres humanos**, **Sangre en la nieve** y algunos momentos de **Conciencias muertas** (film sobreestimado sin embargo¹³) para documentar al brillante artesano que Wellman sabe ser.

4 de diciembre 1956.

Títulos citados

Conciencias muertas (*The Ox-Bow Incident*, EUA-1943) dir. William Wellman; **Pánico en las calles** (*Panic in the Streets*, EUA-1950) dir. Elia Kazan; **Sangre en la nieve** (*Battleground*, EUA-1949) dir. W. Wellman; **También somos seres humanos** (*The Story of G.I. Joe*, EUA-1945) dir. W. Wellman; **Tesoro de la Sierra Madre**, **El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948) dir. John Huston; **Viva Zapata** (EUA-1952) dir. E. Kazan.



¹³ Con el tiempo H.A.T. trató a este film con mucho más cariño. Ver Tomo 3, pág. 825

EL PLACER DE SUFRIR

Manon

(Francia-1949) dir. Henri-Georges Clouzot.

A SIETE AÑOS DE PRODUCIDA, **Manon** ayuda a comprender mejor a Clouzot, aunque no ayuda a elogiarlo. En su momento se creyó que Clouzot era grandioso, Venecia le dio un Gran Premio, mucho público quedó impresionado y los críticos asistieron a los comienzos del así llamado "cine negro" francés, que documentaba casi toda la maldad humana, refregaba lo sucio en primer plano, mostraba sangre y sudor, buscaba lágrimas. La historia se parece un poco a una que contó el Abate Prévost en 1731, y descansa en que Manon engaña a su amante Des Grieux con una frecuencia que da asco. Como el film cuenta esa historia, Manon lo hace para vivir mejor, en una crisis moral y material de 1945 donde hay que arreglarse como se pueda. Ese es el pretexto de que Clouzot acumule, al fondo de cada adulterio (todos variados, alguno indirecto) una descripción de un mundo corrupto, donde importan el dinero y el placer, con un poco de mercado negro, el tráfico de penicilina robada al Ejército americano, los burdeles de lujo, el acarreo de judíos a Palestina, el sonido y la furia de un mundo sin sentido. Pero si alguien cree que Clouzot es un neorrealista o un apasionado de la escuela documental es porque no entiende a este realizador. Como antes lo había demostrado en otros films (**El cuervo**, **Crimen en París**) y como después lo demostraría con más placer propio que ajeno (**Salario del miedo**, **Las diabólicas**), a Clouzot no le interesa la belleza sino la fealdad, así que su descripción de lo corrupto no está guiada por una intención moral, por una actitud de comprensión o de piedad, sino por el afán de deslumbrar a su espectador y mostrarle lo valiente que sabe ser con su cámara o con su diálogo. El antecedente más nítido de Clouzot es la escena histórica en que Buñuel cortaba un ojo con una navaja en **Un perro andaluz**, cuando la vanguardia francesa escandalizaba al burgués. Y la prolongación lógica de su carrera como artista es el truco infernal de **Las diabólicas**, que no significa nada, excepto el despilfarro del ingenio y de la artesanía cinematográfica. Cuando arrastra a Manon por la arena, como un reptil muerto, algo se revuelca en algún lado.

La debilidad esencial de **Manon** es que el reiterado adulterio no expresa la corrupción del mundo, sino que es sólo un pretexto. La segunda debilidad es que como drama individual de dos personajes unidos por la pasión y por el odio, en el sentido en que un dramaturgo lo entendería, el film es mecánico y superficial, con un borde de ridículo para el consentimiento del adulterio. Ella engaña a su amante sin que el film se acerque profundamente a su carácter ni a su ambición; por su parte, el amante conoce, protesta y finalmente tolera cada engaño sin que el film documente la oscura fuerza que lo lleve a esa admisión. Ni Clouzot se ocupa del drama psicológico ni Cécile Aubry y Michel Auclair lo exponen con convicción: todos son fantasmas movidos por motivos confusos, con el mundo real en el telón de fondo. Y desde luego Clouzot no es Dostoyevsky, según se supo.



Al público le ha gustado **Manon**, aun entre muecas de disgusto y constancias de cierta revulsión de la dignidad. Con toda su discutible orientación como artista, Clouzot es un maestro del efectismo, envuelve en nubes de humo un abrazo de los amantes, acerca un cadáver a un primer plano como otros no se animan a hacerlo, ensaya con los ojos y la boca de una Cécile Aubry muerta la misma expresión de asco vocacional con que años después mostraría al cadáver de Paul Meurisse en la famosa bañera de **Las diabólicas**. Casi todo el transcurso de **Manon** está lleno de aciertos fotográficos, efectos sonoros, detalles que enriquecen escenas, golpes para todo espectador sensible. El film es todo un golpe, realmente, pero es un golpe malintencionado, sádico, que no es una lección para nadie y que además duele. A muchos les gustaría aliviarse de él y a muchos les gustaría tratar a Clouzot como él trata a sus semejantes.

6 de diciembre 1956.

Títulos citados (todos dirigidos por Henri-Georges Clouzot, salvo donde se indica)

Crimen en París (*Quai des Orfèvres*, Francia-1947); **Cuervo, El** (*Le Corbeau*, Francia-1943); **Diabólicas, Las** (*Les Diaboliques*, Francia-1954), **Salario del miedo, El** (*Le Salaire de la peur*, Francia-1952); **Un perro andaluz** (*Un chien andalou*, cm, Francia-1929) dir. Luis Buñuel.



FERRER EN LA MARINA

Los sobrevivientes

(*The Cockleshell Heroes*, Gran Bretaña-1955) dir. José Ferrer.



LOS HÉROES DEL TÍTULO ORIGINAL se parecen bastante a los "hombres-ranas" de **Los que conmovieron el mar** (*The Frogmen*, L. Bacon-1951) por la índole de la misión bélica que deben cumplir. Son un pequeño grupo de ocho marinos y dos oficiales, que deben poner explosivos en el casco de buques alemanes (en la costa francesa, 1942) para lo cual deben llegar en canoas con abundantes precauciones.

El film narra con cierto desvío algunas anécdotas personales de esos marinos, descendiendo ocasionalmente a la comedia barata y al humor forzado, pero en cambio plantea un interesante problema disciplinario que ocupa la primera mitad del relato. Como se trata de aventureros dotados de carácter e inventiva, que deben arreglarse solos en las peores emergencias, todas las reglamentaciones marciales de la Marina inglesa son una pérdida de tiempo en los ejercicios preliminares, con lo que chocan en ese punto los criterios de los dos oficiales superiores (José Ferrer, Trevor Howard) que defienden respectivamente la iniciativa privada y la disciplina clásica. Triunfa el bando ortodoxo pero ya se sabe que los marinos se verán librados en última instancia a sus propias fuerzas, y así lo describe finalmente el film.

Es menos original la segunda parte, que describe la misma operación de internarse en aguas enemigas y cumplir la misión. Como en tantas aventuras cinematográficas similares, todo el interés es el suspenso de que se logre o no el objetivo, pero el film no construye adecuadamente esa tensión. Una razón de esa deficiencia es que la dirección ha estado a cargo de José Ferrer, un talentoso director dramático que en los últimos años se puso a hacer demasiadas cosas, como producir varios espectáculos simultáneos en Broadway, dirigirse a sí mismo en una precaria transcripción de un éxito teatral (**Tortura** o *The Shrike*, con June Allyson) y ahora con los films de acción. En su segunda labor como director el suspenso no surge de la aventura: faltan detalles visuales que comprometan el interés del espectador, falta una precisa noción de tiempo cinematográfico y sobra la confusión entre las distintas canoas de los héroes y entre los diversos buques a los que atacan. El resultado es oscuro.

No tiene particular brillo la fotografía, que pudo explotar con más ideas el CinemaScope para escenas exteriores, y es particularmente atronadora la música de John Addison, una extensa partitura sinfónica que usurpa una banda sonora en la que los sonidos naturales podían haber sido más precisos y elocuentes. El más apreciable valor del elenco es Trevor Howard, un sobrio que dice con pequeños gestos su escepticismo hacia estas novelarías de la guerra moderna.

7 de diciembre 1956.

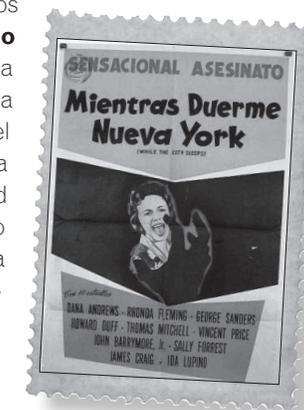


LANG SIN GANAS

Mientras duerme Nueva York

(*While The City Sleeps*, EUA-1956) dir. Fritz Lang.

FRITZ LANG HA FILMADO ya tanto que no podría pretender ser original, con lo que muchos títulos de sus últimos quince años parecen ecos de la obra propia o ajena. Acá se combinan la aventura policial de encontrar a un delincuente en la gran ciudad (lo que se parece a muchas cosas y también a **El vampiro negro**), con la competencia de cerebros por llegar a un alto cargo dentro de una empresa periodística, lo que se parece bastante a la realidad y a dos films titulados **Cuando llama el deseo** y **El precio del triunfo**. Ni separada ni conjuntamente, ni en idea ni en realización, las dos líneas del asunto están a la altura de lo que el director sabe hacer. La historia del criminal no conserva misterio alguno, porque en la primera escena ya se dice al espectador la identidad de ese delincuente (John Barrymore, Jr.), quitando desde el principio un posible motivo de suspenso. La historia de la gran empresa es un poco más complicada y consiste en que el nuevo magnate (Vincent Price, por muerte de su padre Robert Warwick) debe elegir para su gran cadena periodística entre



las candidaturas del jefe de redacción, del jefe de cables, del jefe de fotografía y de un reportero prestigioso (Thomas Mitchell, George Sanders, James Craig, Dana Andrews), casi todos los cuales realizan complicadas maniobras para alcanzar el puesto, con abundante intervención de novias propias, esposas ajenas y cronistas despiertas (Sally Forrest, Rhonda Fleming, Ida Lupino). Esas operaciones son complicadísimas y en algún momento vindican la santidad del adulterio, pero quienes temblarán especialmente al presenciarlas serán los periodistas de los cinco continentes. La extraña pretensión del film es que el ascenso sea una recompensa para el mejor periodista de la casa, y con tal motivo todo el libreto sale a vindicar la vieja noción cinematográfica de que el periodismo es una incansable búsqueda de la noticia sensacional y de que no hay otra cosa que hacer en un diario como no sea conseguir informaciones exclusivas sobre un vulgar crimen de hace dos semanas.

En la exposición de estas rarezas del periodismo el libretista Casey Robinson y el director Fritz Lang aparecen más desordenados y desganados que de costumbre. El reiterado método del relato es que el inmenso elenco se dedique a conversar sobre intenciones propias y ajenas, repitiendo sin pasión ni precisión algunas ideas que ya estaban formuladas en los primeros quince minutos de planteo. Ocurre poco o nada en todo el asunto, y cuando ocurre algo se trata de sucesos increíbles, como la trampa de tentación en que cae el criminal. Hay algún momento en que el director se acuerda de sus preferencias por presentar directamente la crueldad (dos intentos criminales de Barrymore, su pelea con Rhonda Fleming), pero en general da la impresión de que salió del paso filmando como lo hubiera hecho cualquier otro realizador menos famoso. Es seguro por ejemplo que el montaje no ha sido suyo y que mucha escena habría mejorado con algún recorte incidental.

El elenco es correcto, con débiles momentos para Dana Andrews, y la fotografía de Ernest Laszlo no muestra toda la imaginación que ha ejemplificado en otros títulos. Todo el equipo de realizadores parece haber trabajado a desgano o con apuro.

12 de diciembre 1956.

Títulos citados

Cuando llama el deseo (*Executive Suite*, EUA-1954) dir. Robert Wise; **Precio del triunfo, El** (*Patterns*, EUA-1956) dir. Fielder Cook; **Vampiro negro, El** (*M*, Alemania-1931) dir. Fritz Lang.



INDIOS EN CALIFORNIA

Siete ciudades de oro

(*Seven Cities of Gold*, EUA-1955) dir. Robert D. Webb.

LAS CIUDADES EN CUESTIÓN están en una zona de México y California, pero son todavía terreno inexplorado cuando por allí pasa la expedición española que en el siglo XVIII la recorre al mando de Anthony Quinn, junto a otro militar menos antipático (Richard Egan) y a un sacerdote que se esfuerza en hacer el bien (Michael Renne). Todos ellos se enfrentan con los indios y el sacerdote procura adoctrinarlos en el cristianismo, pero ese trabajo genera más conversación de la tolerable en un film

de aventuras, sin contar la ocasional sensiblería de inventar parábolas y milagros. Como casi todo lo que el cine americano hace en materia de religión, esto es de tan fácil asimilación que se olvida en seguida.

Libreto y dirección sólo aportan la idea habitual de los films de aventuras, sin la vivacidad de otros mejores ejemplos y sin conseguir en las pausas ese sentido de melancolía, de tragedia cumplida e irremediable, que John Ford ha sabido colocar después de alguna masacre de indios y guerreros. Una de las razones que impiden tomarse en serio a batallas y derrotas es la descripción convencional que el film formula sobre los indios mismos. Todos ellos se conducen como salvajes pero todos hablan un buen inglés para entenderse con soldados y sacerdotes (aunque éstos son españoles, desde luego), con lo que su pintoresco retrato es el de un libro ilustrado para niños y adolescentes. Cuando la india Rita Moreno finge desesperarse por Richard Egan, que no la ama, y cuando Jeffrey Hunter aparece con un solemne maquillaje de pintarrajeo para anunciar que se casará católicamente con tres otras indias, cualquier espectador se da cuenta de que no podrá tomarse muy en serio todo lo que ocurre, y menos aún acceder a sus enfáticos pronunciamientos sobre la religión revelada al mundo pagano. Si el film no tuviera hermosos exteriores en CinemaScope, con fondos de montañas y de mares, ni los niños ni los adolescentes llegarían seriamente hasta el final.



13 de diciembre 1956.



CUARTO HOMBRE

Intriga extranjera

(*Foreign Intrigue*, EUA-1956) dir. Sheldon Reynolds.

SHELDON REYNOLDS sacó el asunto de la televisión, donde él mismo lo había escrito y dirigido con alguna fama, y procedió a filmarlo en exteriores auténticos de Niza, Viena y Estocolmo, donde la intriga se viste de sumamente extranjera. Igual que Jack Webb, convertido en súbito director cinematográfico (la reciente **Taberna del mal**), el joven Reynolds parece ser un hombre de empresa, que debuta en cine sin timidez alguna y se da el gusto de producir un film ruidoso en el que hay un solo astro conocido (Robert Mitchum). Su ilusión es la de que el espionaje internacional sea un tema formidable, un terreno que se pueda moldear indefinidamente en búsqueda de golpes de efecto, impresionando al espectador sin necesidad de explicarle al final todos los misterios. Tal como aquí se cuenta la historia, Mitchum sale por diversos países a reconstruir la vida anterior de su patrón (Jean Galland), un magnate que acaba de morir y por cuya persona aparecen interesados demasiados personajes sospechosos. La cadena de presuntos chantajes, traiciones dobles y algunas simples, armas escondidas y

palabras misteriosas dichas en susurro, es demasiado extensa para la poca importancia que tiene. En ella intervienen desde luego dos mujeres, una morocha que es la viuda del magnate y que ya despierta desconfianza en la primera escena (Geneviève Page) y una rubia sueca que es más digna de dar y recibir un amor eterno (Ingrid Thulin); también interviene una legión de sujetos de avería, parte de los cuales dicen representar a los servicios de contraespionaje de Inglaterra, Estados Unidos y Suiza, aunque es difícil creerles semejante afirmación a mitad del argumento.



En un objetable sentido Sheldon Reynolds es un hombre de empresa para el cine. Su primer film documenta que si bien no tiene nada que decir sobre el espionaje internacional (esa materia en la que todo está por saberse), en cambio el director ha visto y asimilado algo de Fritz Lang, casi todo Hitchcock, **El tercer hombre** de Carol Reed y quizás **Raíces en el fango** de Orson Welles. Su imitación más amplia es la de un popular cine de intriga que Hollywood

repetió durante muchos años, pero el toque de influencias famosas aparece cada pocos minutos en esta **Intriga extranjera**, con la iluminación de un solo foco potente en medio de una calle oscurísima (puro Reed), los subsuelos clandestinos que le gustaban a Fritz Lang, o las conversaciones sonrientes en las que un interlocutor introduce la averiguación y el otro introduce el disimulo (primer Hitchcock). Esos recursos o preferencias han pasado luego al dominio público, pero el personaje de doble traidor, que aquí sigue a Mitchum y le ofrece alternadamente asesinarlo o ser su socio, está escrito por Reynolds e interpretado por Frédérick O'Brady como una segunda edición muy minuciosa de Peter Lorre.

Aparte de lo que imita, Reynolds no tiene en su primer film un adecuado dominio del lenguaje cinematográfico. Visiblemente le encanta poder dar algún golpe de efecto (mueve a Mitchum en un cuarto oscuro y deja ver el rostro truculento de una anciana), pero las conversaciones se le estiran en lo que no importa, hace morir a Galland durante varios minutos y plantea una escena final de suspenso en la que varios personajes tardan demasiado tiempo en recorrer unos pocos metros. En todo lo que sea tiempo cinematográfico, Reynolds es hombre perdido; sin duda estaba más cómodo en las económicas medidas de la televisión. Al film le sobra la insistente música (estos lodos ha traído la cargosa cítara de **El tercer hombre**) y le sobra casi todo color excepto el de exteriores, que es bello pero inútil. El elenco internacional está un poco por arriba del nivel de Mitchum, pero eso no es ninguna garantía de que esté despierto del todo.

18 de diciembre 1956.

Títulos citados

Raíces en el fango (*Mr. Arkadin / Confidential Report*, Francia / España / Suiza-1955) dir. Orson Welles; **Taberna del mal, La** (*Pete Kelly's Blues*, EUA-1955) dir. Jack Webb; **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949) dir. Carol Reed.



PELEAS EN ESCOCIA

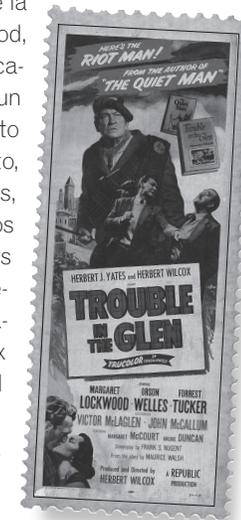
Una ventana sobre el camino

(*Trouble in the Glen*, Gran Bretaña-1954) dir. Herbert Wilcox.

LA MISMA EMPRESA, el mismo novelista y el mismo adaptador del **El hombre quieto** (*The Quiet Man*, John Ford-1952) son los autores de este film, pero hay muchas diferencias con el antecedente y la menor de ellas es que el asunto ocurra en Escocia y no en Irlanda. No está aquí John Ford para dirigir esta comedia costumbrista y así su sentimiento para manejar paisajes, acción, música típica al fondo, se convierte en una burda sentimentalina, a propósito de una niña enferma en cama (Margaret McCourt) y sus ilusiones sobre caballeros andantes. A la niña recurre el film una vez y otra, para decir cosas lindas en medio de tantas discusiones de los mayores, pero no hay un centímetro de poesía en ninguna de sus intervenciones, que están dedicadas a las señoras menos sutiles del público.

Las discusiones de los mayores tienen lugar entre un señor de estilo feudal (Orson Welles) y una banda de gitanos que capitanea Victor McLaglen, con el pretexto de que el primero es un sujeto de abierto mal humor y los segundos son unos bandoleros que invaden tierras ajenas, roban vacas y hasta se las comen asadas. Por el medio de esos conflictos intervienen también los pobladores del valle, que ideológicamente se caracterizan por una izquierda moderada, y un americano casi intruso (Forrest Tucker) que tiene muchas cosas que hacer en el film: es el padre viudo de la criatura sensible, es el cortejante de la arisca Margaret Lockwood, hija de Welles, y es el intermediario para arreglar las luchas locales. Todos estos enfrentamientos individuales son sin embargo un abierto despropósito del film. En el fondo, se trata de un conflicto de trabajo, con una huelga declarada al principio del argumento, pero el film prefiere disimular esa posibilidad, inventa villanos, inventa romances, arregla todo con palabritas y con cambios de posición. El asunto deriva en ser una trivialidad, pero no es siquiera el entretenimiento que pudo ser. Le falta vivacidad, seguramente porque al seguir los pasos de John Ford, que tiene talento aunque haya comerciado tanto, el director Herbert Wilcox no puede mostrar otro rasgo propio que el de la mediocridad típica de su carrera. Le falta humor, sobre todo.

El sistema denominado Trucolor, en el que se envuelve la extensa confusión del argumento, altera el paisaje escocés cada pocos minutos con cambiantes matices, para aumentar deliberadamente esa confusión. Uno de los diálogos que trata sobre un par de pantalones de pana amarilla se convierte en insensato sin perder mucho tiempo, porque los pantalones oscilan del amarillo al marrón sin el menor respeto por la identidad propia. Algo similar le ocurre al rostro de Orson Welles, que enrojece incluso cuando no vocifera su mal carácter, lo cual ocurre pocas veces.



23 de diciembre 1956.

1957

EL SEXO AL ALCANCE DE TODOS

Fieras callejeras

(*M'sieur la Caille*, Francia-1955) dir. André Pergament.

LAS FIERAS EN CUESTIÓN no deben ser las prostitutas de Montmartre, que desfilan por el film con un aire melancólico y que integran mayormente las así llamadas clases pasivas. Es más probable que la alusión del título se refiera a los proxenetas que variablemente explotan, aman y abofetean a aquéllas, sin perjuicio de actualizar además sus propias rencillas internas y sus diferencias de opinión con la policía. La exposición de ese mundo del hampa es todo lo que se propone el film, centrado sobre una profesional (Jeanne Moreau) y las tres cuotas de proxenetismo que la afligen en este largometraje (Robert Dalban, Philippe Lemaire, Roger Pierre), mediante la crueldad, la cobardía y la delación, respectivamente. La idea general es bastante sórdida, y como exposición documental sirve para saber que el turista no debe arriesgarse en Montmartre, a menos que su propósito sea la sociología. Pero el film no sólo quiere documentar la situación, con un locutor que explica lo obvio en los primeros minutos, sino que además quiere desarrollar un drama que en una advertencia previa es mencionado como muy humano. Es allí que comienza a ser gracioso. Los proxenetas en cuestión no debieran ser muy celosos sobre la conducta sexual de sus protegidas, porque la índole de esa tarea conspira contra la monogamia, pero el film se empeña en narrar esos celos y las disputas consiguientes, a las que no queda otro remedio que titular *Luchas Viriles*, aunque esa denominación es discutible. No sólo los proxenetas aparecen peleándose sobre quién se lleva las recaudaciones, que es el fondo de la cuestión, sino también sobre el amor otorgado y no correspondido, sobre la necesidad de cariño y de aliento para seguir viviendo, y sobre lo inútil que es la vida cuando no está animada por la ternura de una mujer. Estos conceptos literarios convierten en inefables cursis a por lo menos dos de los tres hombrecitos titulares, que intercambian con Jeanne Moreau algunos mimos adolescentes en pleno día, a veces en la plaza pública y a veces en los caminitos del bosque. El film no aclara si este material de semanario femenino es la regla o la excepción en el hampa de Montmartre, pero sin duda la intención es defender a los proxenetas, haciendo notar que no sólo de pan vive el hombre.

Entre las particularidades de la realización cabe señalar que aquí debuta el director André Pergament (y se nota), que el cobarde de Philippe Lemaire está penosamente interpretado y que todo el film ha sido rodado en Cinepanoramic, un sistema de pantalla ancha, similar francés del CinemaScope, pero con la imagen en blanco y negro. Es la única originalidad del film y no sirve para mucho; todo el resto, incluida una canción con un silbido, es un eco del cine negro francés, donde no todo es **Rifi** o **Grisbi**, porque no todos los realizadores son Dassin o Becker. A esta



altura, la insistencia francesa en el delito, el hampa y el sexo es ya una orientación artística de su cine; seguramente es también una decadencia.

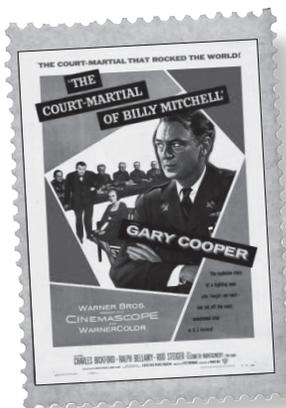
5 de enero 1957.



LA MITAD DE UN BUEN TEMA

Consejo de Guerra

(*The Court-Martial of Billy Mitchell*, EUA-1955) dir. Otto Preminger.



TODA LA HISTORIA ES CIERTA. En 1925 el General Billy Mitchell fue sometido a Consejo de Guerra por el ejército americano, como consecuencia de haber declarado a la prensa, en forma inequívoca, que los recientes accidentes aéreos eran, en su opinión, "el resultado directo de la incompetencia, la negligencia criminal y la administración casi traicionera de la defensa nacional por la Armada y el Ejército". Esta declaración, y ocho mil palabras más que la acompañaban, no eran el primer acto de insubordinación de Mitchell, ya castigado anteriormente por rebeldías menores y similares. Durante toda una brillante carrera militar, que abarcaba ya Cuba y Filipinas a fin de siglo y la primera guerra mundial, Mitchell se había des-

tacado en varias competencias, ninguna de las cuales era el respeto a sus superiores. Como propulsor de la fuerza aérea americana luchó durante buena parte de su vida contra un comando que sólo consideraba al avión como un auxiliar secundario de la marina y de la infantería, y en los diversos incidentes entre Mitchell y sus superiores puede verse reiteradamente el acierto de sus profecías: el transporte de tropas hasta detrás de las líneas enemigas, el bombardeo en gran escala, el vuelo a velocidades mayores que el sonido, la necesidad de proteger con aviones y no con barcos las diversas posiciones que Estados Unidos mantenía en el Pacífico. Hacia 1925 ya Mitchell había pronosticado con increíble precisión el ataque japonés a Pearl Harbor (diciembre 1941) y en casi todas sus otras actitudes públicas puede ser mirado, después de su muerte en 1936, como un adelantado y como un mártir.

El tema era riquísimo y violento pero el film no lo aprovecha. Por un lado, al libreto le cabía la posibilidad de enfrentar épocas distintas y en una amplia saga histórica narrar las omisiones anteriores, sus motivos, su regularización. Por otro lado, le cabía enfrentar un apasionante problema de psicología y de conducta: qué debe hacer un subordinado cuando esté sometido a superiores que saben menos que él sobre problemas de interés público. Si acepta órdenes arriesga consagrar la mediocridad y el error; si no las acepta es acusado de insubordinación o de notoria mala conducta, y gana los pleitos cuando ya es demasiado tarde. Como Juana de Arco, Galileo o Dreyfus, vindicados con demora, también Billy Mitchell tuvo su martirio, y al film le hubiera sido bastante fácil presentarlo si no arriesgara

convertir en villanos a los más altos generales de Estados Unidos. De hecho, el film apenas roza el problema y no quiere señalar cómo en los altos rangos de la vida militar se confunde a menudo la autoridad con la razón.

Otras cosas son también eludidas por el film. Al consagrar casi enteramente su metraje a narrar el desarrollo del proceso, se omite el retrato del hombre entusiasta e inteligente que era Mitchell y la clave personal de la audacia con que enfrentó tranquilamente a sus superiores. Y al dejar de lado, en el mismo proceso, la media tonelada de documentos y la fila de testigos con que Mitchell quiso probar su tesis, se simplifica con exceso una oposición, planteada claramente por el film entre partidarios y escépticos de la aviación, pero repetida luego mecánicamente sin mayor variante. El libreto hace conversar a todos con largueza, pero la mayor parte de los diálogos del tribunal están dedicados a cuestiones de procedimiento, discutiendo sobre si se debía o no ampliar el temario desde la insubordinación central (un hecho irrefutable) hasta la cuestión política y estratégica que la motivó.

El exceso de conversación y la lentitud consiguiente habrán de desalentar a más de un aficionado que confiaba en la espectacularidad de un film aéreo: hay poco o nada de ese orden. En el plano dramático, y con la debida constancia de que todo el asunto pudo ser expresado con más violencia y más riqueza, hay algunos momentos apreciables. El principal es el interrogatorio final que formula a Billy Mitchell un fiscal inquisitivo, retorciendo las ideas del acusado con una sutileza ejemplar. Tal como Rod Steiger interpreta a ese fiscal, el diálogo es un espectáculo por separado, donde el intérprete extrema el virtuosismo de los medios tonos, las inclinaciones del cuerpo, el juego incidental con objetos, la violencia contenida para formular ironías, y todo un extenso repertorio que también han compartido Marlon Brando y James Dean, figuras típicas de esa técnica sobre-expresiva. El resto del elenco es correcto aunque Gary Cooper parece más apagado de lo que debiera, pero los verdaderos apagados son el director Otto Preminger y el productor y co-libretista Milton Sperling, que tuvieron un gran tema entre manos y se contentaron con formularlo a medias.

10 de enero 1957.

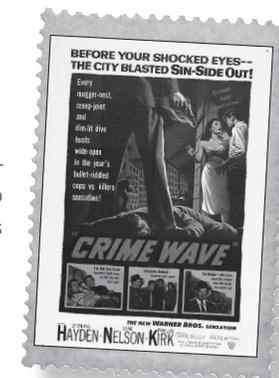


POLICIAL VISIBLE

Ciudad en tinieblas

(*Crime Wave*, EUA-1953) dir. André De Toth.

AUNQUE LA SUSTANCIA de este film policial es de estricta rutina, la realización tiene algún acierto. El asunto mismo se parece a muchos otros: los tres delincuentes capitaneados por Ted de Corsia se refugian junto a un ex-compañero de prisión (Gene Nelson), comprometiéndolo así en un delito del que es inocente. Hay muchas vueltas posteriores a esta situación, incluyendo un des-



pliegue como policía fuerte a cargo de Sterling Hayden, y otro asalto final en el que los delincuentes se juegan la última carta para salvarse. Todo el material está muy usado, pero la narración es económica y objetiva, con exteriores auténticos de Los Ángeles para casi todo paso del relato y una fotografía (por Bert Glennon) que parece bien pensada en cada toma. Del elenco hay que destacar a Jay Novello como médico que vive al margen de la ley y que ejerce su profesión con un aire furtivo, ligeramente demente.

No es probable que el film modifique ningún concepto sobre el director André De Toth, un artesano que ha hecho de todo en Hollywood y que nunca pareció talentoso, pero en cambio el título puede inscribirse cómodamente en la escuela semi-documental, con un realismo de superficie, en el que el cine americano se destacó hacia 1943 (**La ciudad desnuda**, **Mercado de ladrones** y mucho film policial). Como género, este semi-documental es para el cine americano un ejercicio más cómodo que otros modernos a que obligó la revolución técnica.

12 de enero 1957.

Títulos citados (ambos dirigidos por Jules Dassin)

Ciudad desnuda, **La** (*The Naked City*, EUA-1948); **Mercado de ladrones** (*Thieves' Highway*, EUA-1949).



EL NAZISMO EN SERIO

El general del diablo

(*Des Teufels General*, Alemania Occidental-1955) dir. Helmut Käutner.

NO HAY CASI ACCIÓN en este film cuyo asunto está colocado en el foco mismo de la guerra. Esa podrá ser la primera prevención del espectador, acostumbrado a que lo bélico sea un espectáculo dinámico, casi siempre superficial. La segunda prevención es la de que en este film alemán, como en tantos otros de los últimos años (**20 de julio**, **Último acto**, **Canaris**) demasiados oficiales nazis aparezcan como anti-nazis, en un esfuerzo de recuperación moral ante la posteridad, empresa ésta en la que el propio cine americano ha colaborado con su biografía de Rommel, hace pocos años. Esos dos rasgos del film aluden sin embargo a un propósito mayor. El asunto está tomado con fidelidad de una obra teatral de Carl Zuckmayer, un autor alemán que durante el mismo apogeo del régimen nazi había desarrollado su sátira contra el régimen político y contra el espíritu germánico y militarista que lo hizo posible (**El capitán del Kopenick** es otro ejemplo más agudo de esa sátira) y si aquí discute en 1941 las intrigas de un grupo de altos oficiales es porque de esa discusión, a veces feroz, surgen nítidamente la corrupción moral, el arribismo político, la crueldad deliberada con la que Hitler se adueñó del país y procuró adueñarse del mundo. La anécdota está centrada en el general Harras (Curd Jürgens), un hombre imprescindible a la aviación por su competencia y su veteranía, pero sin embargo un escéptico de los nazis, de los arios puros, de las finalidades de la guerra, de los medios que a su alrededor se emplean para conseguir aquellos fines. En dos fies-

tas, en un contacto con la Gestapo y en la elucidación de un sabotaje que le compromete, el protagonista lleva al espectador hasta el conocimiento intenso de una formidable galería de personajes y hasta el cuadro de sus relaciones mutuas, todas ellas condicionadas por la guerra, por todo un aparato gubernamental en el que nadie, ni aun los cabecillas, podía estar seguro de su futuro inmediato. Un film de acción no hubiera sabido expresar ese cuadro, que presenta con ocasional sutileza las variantes de sus relaciones humanas, la pasión escondida y finalmente brotada: hacía falta un dramaturgo poderoso para enlazar esa galería de gente en una sola anécdota que se desarrolle hasta su culminación, y Zuckmayer se presenta como ese poderoso autor. Casi todo el diálogo muestra un borde de inteligencia y de humor que en las primeras escenas adquiere el nivel de una diversión separada, y que ha impedido, en todo el metraje, la caída hacia la elocuencia del alegato. Pero cuando la sustancia es dramática (las conversaciones de Harras con una viuda que acaba de perder a su marido, con un aviador que no se cree bastante ario, con un tortuoso oficial que la Gestapo envía para conquistar la adhesión del protagonista), Zuckmayer y sus adaptadores formulan también un diálogo intenso y vibrante, en cuyas entrelíneas están no solamente el régimen nazi y sus derivaciones sino la dibujada y clara personalidad de quienes lo dicen. Como teatro filmado, éste es muy respetable, en casi todo su transcurso.

Hasta la mitad de su metraje, es también muy respetable como versión cinematográfica. En una obra que transcurre largamente en escenarios teatrales, el director Helmut Käutner ha empleado un método que cabría emparentar con el de William Wyler en el cine americano: el acercamiento a sus personajes, la máxima concentración de situaciones y diálogos, la formulación visual con el apoyo del decorado o del objeto físico: un cigarrillo, una botella rota, un retrato de los líderes, el primer plano de los lentes que Himmler pone sobre la mesa mientras habla por teléfono y que simbolizan al personaje sin mostrar nunca su rostro. En el uso intencionado de la pausa, de las sombras, del movimiento de cámara y personajes, se advierte reiteradamente que Käutner ha pensado su film sin concederse la facilidad de la mera traslación teatral, pero una escena particular, que ha sido agregada íntegramente al original de Zuckmayer, demuestra la comprensión cinematográfica del espíritu de la obra: Harras ha sido apresado por la Gestapo, sin expresión de causa, sin aclaración y sin interrogatorio, y en los quince días de celda llega a comprender que no está pagando una condena sino recibiendo apenas la advertencia del precio que puede pagar por sus opiniones o por su rebeldía todavía latente. En su sentido, la escena informa con justeza sobre la subordinación de los militares a la Gestapo, sin irrumpir en la crueldad física con que el temible organismo suele ser presentado (el original de Zuckmayer narraba el episodio sin mostrarlo); en su formulación cinematográfica, Käutner y su fotógrafo Albert Benitz llevan al apogeo la elocuencia de una imagen casi muda y siempre informativa, apoyada solamente en el gesto, el movimiento, la



sombra, el ritmo, el ruido distante. En estos aciertos de narración, como en la excelencia de todo el elenco, donde Jürgens alcanza grandes momentos, se advierte que **El general del diablo** es un film serio y responsable, nunca la obra de circunstancia y de oportunismo que se quiso adivinar en su intención anti-nazi. Como en **El último puente**, que buscaba no sólo expresar el hecho bélico sino comprenderlo íntimamente, Käutner demuestra ser no solamente un artista sino también un pensador de su tema.

Es lamentable que la estructura teatral supere finalmente al director. En alguna escena suelta, y particularmente en la última media hora, el film descansa con exceso en el diálogo, resuelve situaciones con palabras, se muestra viciado del mismo defecto que había sabido evitar en momentos previos. Aun con esas limitaciones, que insinúan la dificultad natural de la empresa, **El general del diablo** se coloca, para quien lo sepa ver, a la altura de un cuadro cierto y dramático sobre uno de los fenómenos importantes del siglo.

19 de enero 1957.

Títulos citados

Canaris (Alemania Occidental-1955) dir. Alfred Weidenmann; **Capitán del Kopenick, El** (*Der Hauptmann von Köpenick*, Alemania Occidental-1956) dir. Helmut Käutner; **Último acto, El** (*Der letzte Akt*, Alemania Occidental-1954) dir. Georg W. Pabst; **Último puente, El** (*Die letzte Brücke*, Austria-1953) dir. H. Käutner; **20 de julio, El** (*Der 20. Juli*, Alemania Occidental-1955) dir. Falk Harnack.



POLICIAL BRILLANTE

Las llaves secretas

(*The Long Arm*, Gran Bretaña-1956) dir. Charles Frend.

ESTE FUE EL ÚLTIMO film rodado por los Estudios Ealing antes de su famosa venta a la BBC (por cuatrocientas mil libras esterlinas, en octubre 1955) y de su subsiguiente reforma en estudio para la televisión. Es también uno de los mejores y más típicos productos de Ealing, convirtiéndose en la ocasión para lamentar una venta que interrumpe toda una tradición del cine inglés, debidamente ejemplificada por **El hombre del traje blanco**, **Ocho sentenciados** o **Mar cruel**. Es una tradición de labor en equipo, búsqueda simultánea de la originalidad y la naturalidad, enfoque argumental de gente que trabaja en lo suyo, humor incidental, sobriedad dramática, respeto por las instituciones (policía, Scotland Yard, ejército, gobierno) y, particularmente estructura cinematográfica calculada desde el principio: no hay genialidad en los films de Ealing, y su esmerada artesanía nunca es la del vacío virtuosismo sino la de una narración lógica y atrayente.

El primer mérito de **Las llaves secretas** es que su asunto policial aparezca planteado con bastante misterio y se desarrolle naturalmente en toda la investigación. El motivo es el robo de una caja fuerte que los ladrones no han violado sino abierto con una misteriosa llave; a partir de allí ese robo se relaciona con

otros similares y Scotland Yard debe seguir una pista que conduce, por buena parte de Inglaterra, a fabricantes de cajas fuertes, autos cercanos a cada robo, seguros que cubrían el riesgo y otros factores que los delincuentes resultan haber pensado con buen tino. Una gran variedad de escenarios naturales y de personajes populares son recorridos por el inspector Jack Hawkins y su ayudante John Stratton en las alternativas de esa investigación, con breves y sabrosos diálogos sostenidos frente al propietario de un garaje y a una pintoresca sirvienta (Meredith Edwards, Gillian Webb), sin perder de vista empero la repercusión doméstica que esa agitada vida supone para esposa e hijo del policía (Dorothy Alison, Michael Brooke). Con un equilibrio típicamente inglés para la conducta, los muchos diálogos incidentales gozan de un humor que no es nunca el del chiste suelto y de un sentido dramático que nunca se excede al grito: casi todo es visual, se apoya en un gesto o una mirada, está complementado siempre por la continuación de las tareas normales en que cada personaje es encontrado. El film no quiere superar a la realidad con una visión fantástica: excepto la concepción de los delitos, que es altamente imaginativa, todo está contado como normalmente debe ocurrir. En cierto sentido, esa introducción de lo anormal en un mundo normal ha sido la exitosa fórmula de Ealing.

Una de las razones de que el film parezca tan fluido como narración es la cantidad de dinamismo que se ha ideado en su libreto. Los viajes por Inglaterra, realizados obligadamente por los protagonistas, son una parte de la acción en que se concreta la intriga, pero hay elementos menores del mismo dinamismo, hasta pensar que todo diálogo quieto ha sido prohibido por los productores. La continua excelencia de fotografía y elenco, y el brillo de la partitura musical, con un tema particularmente pegadizo, son motivos adicionales para recordar a este título entre lo mejor de Ealing y lo mejor del director Charles Frend, un realizador poco conocido que tiene sin embargo una obra famosa (**Aventuras del Capitán Scott, El imán, Mar cruel**). En un género tan poblado como el policial es difícil dejar nueva huella, pero pocos films policiales han sido realizados con tanto esmero.



22 de enero 1957.

Títulos citados (todos rigurosamente británicos)

Aventuras del capitán Scott, Las (*Scott of the Antarctic*, 1948) dir. Charles Frend; **Hombre del traje blanco, El** (*Man in the White Suit*, 1951) dir. Alexander Mackendrick; **Imán, El** (*The Magnet*, 1950) dir. Charles Frend; **Mar cruel** (*The Cruel Sea*, 1953) dir. C. Frend; **Ocho sentenciados, Los** (*Kind Hearts and Coronets*, 1949) dir. Robert Hamer.



EL SOL QUE MÁS CALIENTA

Después del silencio

(Argentina-1956) dir. Lucas Demare.

ROMA CIUDAD ABIERTA es el modelo evidente de este film anti-peronista, y quizás sea significativo el hecho de que ese modelo fue exhibido en Buenos Aires recién cuando Perón cayó. Estrenarlo antes hubiera sido quizás un recuerdo de que las torturas fabulosas que en el film italiano se infligían a Marcello Pagliero debían parecerse mucho a las otras torturas que aplicaba la Policía Especial argentina. Estrenado después de Perón, es fácil imaginar cómo ese film vigoroso y cierto debió suscitar la admiración y la imitación en Demare y Pondal Ríos, que en **Después del silencio** planearon una similar invocación contra las dictaduras e incluyeron, hasta el exceso, una prolongada escena de torturas en la que Mario Passano es magullado con puñetazos, picanas eléctricas y otros refinamientos. Contra la Policía Especial está particularmente dirigido el film argentino, que hace hincapié en ese instrumento peronista, quizás porque era el elemento más fácil de mostrar en drama e imagen. El resto del film también acusa al régimen (soborno, peculado, deformación de la enseñanza, vigilancia de las ideas) utilizando entre otro material la anécdota histórica del estudiante Bravo, mártir del régimen, y del doctor Caride que denunció ese caso y que se convirtió repentinamente en un héroe de la resistencia. La anécdota no va más allá de ese relato, disimulado en la ficción, pero se permite enlazarlo en cambio con la Revolución Libertadora, que ocurrió en verdad varios años después. Al acercar en el tiempo a ambos sucesos, el film procura un final feliz para un drama cierto; las últimas imágenes presentan al doctor y a su esposa (Arturo García Buhr, María Rosa Gallo) abrazados frente al porvenir de una Argentina mejor, entre multitudes tomadas de noticiario y marchas de la libertad (con letra, ellas).

Demare y Pondal Ríos pueden haber hecho el film de puro anti-peronistas que son, pero esta hipótesis está desmentida acá cerca por otros testimonios, sin olvidar además que ambos prosiguieron su verbosa carrera cinematográfica durante los diez años fatídicos. También es posible que hayan hecho el film porque como artistas o pensadores se hayan sentido conmovidos por la libertad que florece sobre la dictadura, pero el tratamiento que dispensan a su tema no es el de artistas, por lo menos en el buen sentido de la palabra. La hipótesis más probable es la que explica a **Después del silencio** como un resultado del oportunismo. Ahora se puede hablar contra Perón y sus secuaces, y los realizadores lo hacen con toneladas de palabras (ninguna de ellas es Perón ni peronismo), diciendo contra el régimen las ideas que, si hubieran sido ciertas y sentidas, habrían obligado a ambos a emigrar de la Argentina muchos años atrás, o por lo menos a no trabajar en un cine argentino claramente marcado por el oficialismo y dependiente de él. Si Demare y Pondal Ríos mantuvieran una actitud alerta sobre el problema social y político que tratan, habrían sabido adoptar por lo menos un enfoque inteligente y comprensivo del fenómeno peronista. Lo reducen a las torturas y a los negociados, sin advertir hasta qué punto ésa y otras dictaduras nacen del nacionalismo exasperado, de la pereza moral, de la voluntaria suspensión de la inteligencia que ellos mismos practican ahora. En cierto sentido, el peronismo está ausente del film.

Demare y Pondal Ríos nunca fueron grandes pensadores y sería ingenuo pedirles que en su obra manejen rigurosamente las ideas. Pero ambos son considerados cinematografistas, en uno de esos equívocos funestos que han llevado al cine argentino hasta su vacío actual. Hace muchos años que Pondal Ríos es nada más que un hábil comediógrafo (**Los martes, orquídeas**), capaz de inventar una trama pero incapaz de narrarla en cine, un arte de exigencias visuales y no verbales. Más inflado es el caso de Demare, que ha alternado las epopeyas del machismo y de la palabrota (**Guerra gaucha, Pampa bárbara**) con la peor retórica del melodrama (**Guacho, Mercado de abasto**). Entre ambos han hecho de **Después del silencio** un palabrero alegato por la libertad, donde cada dos minutos hay una frase ostentosa y donde se las ingenian para no dejar expresar a la cámara los pasos elementales de la narración. El diálogo está lleno de los anuncios más obvios ("Han intervenido el teléfono", "Estoy secuestrado por los torturadores"), de los gritos más improbables (frente al yate que lo puede devolver a sus carceleros García Buhr declama "Llévenme, llévenme") y de los personajes imposibles que sirven para vocear situaciones: el niño de nueve años que explica las diferencias entre el régimen y la verdadera Argentina, o el comisario que lucha contra Perón y que misteriosamente conserva su puesto. Estos son los comodines dramáticos de Pondal Ríos y Demare, los recursos con los que el film queda bien con la infancia (que perdura después de Perón), con la policía uniformada (que perdura como no ha perdurado la Policía Especial) y en varias escenas con el clero (que perdura, probablemente). En cuanto a quedar bien, el film es todo un confort: también queda bien con las radios Espectador y Carve de Montevideo, insólitamente incluidas en las escenas finales de la liberación.

El oportunismo político no hace obras de arte ni tampoco obras de pensamiento, y los que quieren quedar bien pueden quedar mal si se les nota. La imitación de **Roma ciudad abierta**, limitada al oportunismo de cantar a la libertad cuando la libertad llegó, es una mala imitación que también se nota: ni Pondal Ríos ni Demare son capaces de seguir al modelo en su espontaneidad de personajes populares o en la sobriedad magnífica con que Rossellini y Amidei narraban sus mejores momentos. Una de las razones de que la imitación no resulte es que, en lo profundo, Pondal Ríos y Demare carecen del talento para hacerla; otra razón es la penosa tradición de discurso, pasividad mental, conformismo artístico con que el cine argentino se ha realizado antes, durante y después del régimen del cual tanto se habla.

Es decorosa la actuación de María Rosa Gallo y teatral la de García Buhr, ambos anti-peronistas más prestigiados que los realizadores. En un brevísimo papel de exilado argentino en Montevideo, aparece también Augusto Bonardo, con intención autobiográfica.

26 de enero 1957.

Títulos citados

Guacho (Argentina-1954) dir. Lucas Demare; **Guerra gaucha, La** (Argentina-1942) dir. L. Demare; **Martes, orquídeas, Los** (Argentina-1941) dir. Francisco Mugica; **Mercado de abasto** (Argentina-1955) dir. L. Demare; **Pampa bárbara** (Argentina-1945) dir. L. Demare y Hugo Fregonese; **Roma ciudad abierta** (*Roma città aperta*, Italia-1945) dir. Roberto Rossellini.



FAMOSO DRAMA MEXICANO

Vivir es luchar

(Horo-ki, Japón-1954) dir. Seiji Hisamatsu.

SE SABE MUY POCO de este film japonés, pero seguramente no hace falta saber nada. El título y sus realizadores no aparecen en los registros habituales, con lo que es factible que el film pueda tener uno, cinco o diez años de realizado¹. La diferencia no importa. La historia es la de una muchacha que sufre sin descanso, al principio porque no puede vivir con su madre y con su padrastro, que es un cruel y lleva geishas a casa, y después porque ella misma es abandonada por los hombres, al punto de que no tiene éxito ni siquiera cuando se dedica a la así llamada mala vida. El relato dura varios años de tiempo real y aparenta durar un poco menos como espectáculo: su único procedimiento es la acumulación de episodios, todos ellos narrados desde la banda sonora por un monólogo de la incansable protagonista. La fotografía suele ser decorosa pero la dirección es notoriamente precaria. Hasta donde el film se deja entender, no parece aportar valor dramático alguno ni establecer lo difícil que es vivir solo en la sociedad japonesa. En tema y en manera, **Vivir es luchar** es el equivalente de mucho cine mexicano intemporal, hecho por gente que no tiene que figurar en los registros. Son particularmente objetables las leyendas castellanas, colocadas a apreciables intervalos y sobreimpresas frecuentemente en blanco sobre blanco. No se ve claro lo que se conversa.

El estreno de **Vivir es luchar** plantea un problema adicional. En un país donde sólo se han estrenado comercialmente dos films japoneses (**Rashomon**, **Siete samurai**), una minoría del público estará dispuesta a suponer que ésta es una película comercial de las muchas que Japón produce y no tendrá otra objeción que su desencanto por haber esperado más. Una mayoría del público supondrá sin embargo que el cine japonés ha sido sobreestimado por críticos y festivales, creando un escepticismo que puede perjudicar el posible estreno de una docena de títulos ya célebres en Europa y desconocidos aquí. La verdad es que Japón produce obras de arte y películas para público menos sutil. La situación sería igual a la de ignorar todo el cine americano y medirlo por el aislado estreno de **Belinda**, o la de ignorar el cine italiano y creer que cualquiera de los dramones de Raffaello Matarazzo lo representa. El estreno de **Vivir es luchar** provoca una confusión; sería ventajoso haber sabido aún menos de este film japonés.

30 de enero 1957.

Títulos citados

Belinda (*Johnny Belinda*, EUA-1948) dir. Jean Negulesco; **Rashomon** (Japón-1950) dir. Akira Kurosawa; **Siete samurai**, **Los** (*Shichinin no samurai*, Japón-1954) dir. A. Kurosawa.



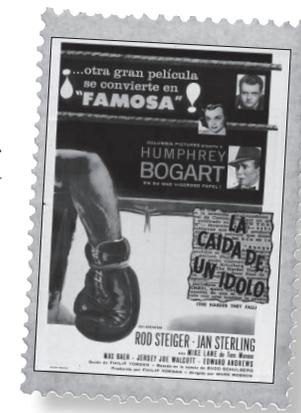
¹ El año de realización fue localizado después por el historiador Osvaldo Saratsola.

VIOLENCIA CON BRILLO

La caída de un ídolo

(The Harder They Fall, EUA-1956) dir. Mark Robson

EL CASO DE Primo Carnera está al fondo de la anécdota. Igual que el boxeador italiano, este Toro Moreno, importado de los Andes, es un gigante inepto y brutal, convertido por la industria pugilística en un boxeador famoso mediante una sucesión de peleas arregladas y publicidad habilísima; igual que Carnera, el Toro llega a las cumbres de su carrera deportiva sin ser todavía un boxeador, y allí tiene la buena o mala suerte de matar en el ring a un rival que ya estaba afectado seriamente por peleas previas, con lo que su nueva fama de asesino aumenta el cartel previo. Y al final, igual que Carnera ante Max Baer, el protagonista sufre una tremenda derrota (en el film ese vencedor es interpretado justamente por Max Baer), y después de ella es vendido por la industria pugilística para servir con su fama y con su inmenso cuerpo a una atracción morbosa que ya no es deporte, perdida toda esperanza de volver a ser un triunfador. Tal como Budd Schulberg contó el caso en su novela (*The Harder They Fall*, 1947), ese modelo de Primo Carnera debió ser evidente para todo lector cercano al boxeo, y en esto el novelista mostraba el mismo apego a la realidad con el que después escribiría sus otras talentosas obras (*The Disenchanted* sobre la vida de F. Scott Fitzgerald, *On the Waterfront* sobre artículos periodísticos). Pero en 1947 el cine americano no estaba aún pronto para trasladar en toda su amplitud el alegato de la novela contra los empresarios de boxeo, y algunas de las denuncias entonces filmadas entre conflictos y presiones (**El triunfador** de Mark Robson y Stanley Kramer, **El luchador** de Robert Wise, **Carne y espíritu** de Robert Rossen), sólo descubrían la capa de crueldad más superficial del pugilismo: la gloria efímera, la vanidad vacía, la derrota moral que apareja cada derrota física, la ambición incumplida, el reducto de dignidad con que un pugilista puede negarse a los arreglos económicos humillantes de los que con tanta frecuencia depende. Hasta hoy mismo el cine americano no había soñado con formular una denuncia tan amplia y tan violenta del pugilismo como la que ha facilitado la novela de Schulberg. Aquí el boxeador es literalmente una mercadería, impuesta al público como pudo serlo una marca de café o de cigarrillos; hacia el final, cuando la derrota ha reducido su valor comercial, el contrato es vendido por unos empresarios a otros, sin la menor consideración sobre el estado físico o anímico del protagonista, y con una presión típica de gangsters para culminar el negocio de acuerdo al plan inicial. Todo es legal y los mejores abogados podrán defenderlo con éxito, pero, como anota Schulberg, tras recaudaciones millonarias de cada pelea lo que recibe el boxeador vencido es cuarenta y nueve dólares con siete centavos. La novela no aporta solamente esa denuncia. En el proceso de la trama aparece también un riquísimo retrato del mundo del boxeo, abundante en una multitud de pugilistas que ya no sirven sino para las tareas secundarias, y culminado en dos retratos esenciales: el empresario Nick, que es un modelo de cinismo para sus negocios (y paradójicamente un modelo de hombre civilizado, obsesionado con hacer las cosas bien, respetar la familia, tener categoría) y el periodista Eddie, agente de



publicidad, a través de cuyo relato en primera persona se cuenta la historia del libro y en cuyas vacilaciones morales se apoya reiteradamente el problema ético del asunto, el conflicto entre la decencia y el dinero, la inconducta real y amplia de todo un ambiente frente a la buena voluntad teórica e individual. En cierto sentido, Schulberg formulaba aquí un borrador para el esquema de **Nido de ratas**.

El espíritu de la novela está respetado y aun agudizado por el film. Toda la industria del boxeo hostilizó a sus realizadores, les negó estadios, pugilistas, información, publicidad, les presionó directa e indirectamente para impedir la filmación de la más aguda denuncia que Hollywood haya formulado contra su mundo; por una vez, el cine se jacta hoy auténticamente de haber hecho algo con oposición de parte interesada. En 1947 el mismo director Mark Robson había hecho **El triunfador**, apunte de esta denuncia contra el boxeo, y ahora pudo declarar: "Los años intermedios me han encontrado, como director, con actitudes y puntos de vista muy modificados, ya no puedo ver la violencia a través de cristales rosados. He llegado a sustentar una convicción básica: que un film basado en un tema de actualidad debe ser construido con honestidad, fidelidad y una veracidad de noticiario". Esa intención, compartida por todo el equipo de realizadores y particularmente por el productor y libretista Philip Yordan, ha llevado al film a extremar hasta la violencia el sentido de la novela de Schulberg, combatiendo aún más al boxeo porque el mundo del boxeo combatía al film. Ahora el protagonista Eddie (Humphrey Bogart) no sólo no se resigna ante un mundo superior a sus fuerzas sino que en la última escena comienza a denunciar como periodista la corrupción que conoció y compartió como agente de publicidad; ahora Nick (Rod Steiger) es más villano, más distante de la simpatía personal que lo caracterizaba en la novela. Ahora las frases del diálogo generalizan la acusación ("Los boxeadores duran algunos años, los empresarios duran toda la vida") y se intercala un fragmento de televisión en el que un anciano boxeador (Joe Greb, auténtico) muestra la miseria moral y física a la que ha sido llevado, y se extiende aún la denuncia hasta las ineptas sociedades de caridad que entran en el juego publicitario y hasta al público que ingiere las apariencias del mundo pugilístico y que no sabe ver la corrupción que está detrás: la pelea arreglada, el empresario que apuesta contra su cliente, la ficción de nobleza deportiva y esfuerzo físico en la que ayudan a creer también diarios y cronistas, para conformar y en definitiva engañar a un público crédulo que no sabe pensar ("Tipos que se sientan, y engordan y quedan dormidos frente a sus aparatos de televisión, con la barriga llena de cerveza"). En un sentido el film falsea empero la situación. Se enemistó con el boxeo y denuncia a ese mundo como si todo él fuera igualmente villano, sin la porción de limpieza que cabe suponer también allí; por otro lado, evita enemistarse con jueces, con cronistas, con Comisiones Honorarias de Boxeo. Así retrata a una vereda de ángeles que no saben mirar bien a la vereda de los villanos, porque como casi todo alegato, éste pinta en blanco y negro, ignorando el gris. Es característico por ejemplo que su periodista honrado, una figura ampliada desde la novela al film, sea incapaz de denunciar a tiempo la corrupción de 25 peleas arregladas; intencionadamente, el film procura retratar a un periodista noble, pero lo deja hábilmente en una figura inútil, que no incomoda a la trama.

Si el tema es asombroso en Hollywood por la violencia de su denuncia, la realización no se queda tampoco muy atrás. En un libreto que inevitablemente simplifica al asunto y que reduce a grandes trazos la compleja red de intereses y presiones del

boxeo, Philip Yordan ha perdido una parte de la ironía y el doblez con que los personajes juegan su situación en el asunto. Pero ha visualizado en cambio, con un talento que rara vez se anexa al realismo cinematográfico, el retrato de esos personajes: el gesto con que Bogart estudia a un interlocutor, la rápida mirada al reloj que Steiger intercala en el minuto de silencio con que se homenajea a un boxeador desaparecido, la actitud obsecuente y adúlona con que los lugartenientes del empresario asientan a sus dichos y a sus gestos. Todo el film está pensado en términos visuales, y las frenéticas discusiones de empresarios y segundones son presentadas con una portentosa economía de diálogo, en el estilo picado y febril de un mundo que no tiene tiempo. Los matches de box son presentados con un realismo de primer plano, hasta la crueldad, y con un montaje dinámico y ejemplar; las escenas de exteriores tienen también el realismo de la gran ciudad, en un estilo que cabe emparentar con el de Huston y con el de Dassin: entre el frenesí de flashes fotográficos y peleas expresadas con el rostro de alguno de sus espectadores, cabe también la melancolía desolada con que Bogart contempla, en el momento de la derrota, al gran ómnibus de publicidad que simboliza al ídolo ya caído. Para los registros de la mejor fotografía en blanco y negro habrá que apartar algunos momentos ejemplares de cámara (el knock-out final de Toro, por ejemplo) y para demostrar el uso intencionado de la música habrá que apartar también las variantes de alegría y de tristeza con que se maneja un tema sudamericano, entre timbales de derrota y ruidos de multitud. La banda de sonido es excepcional.

Casi todo espectador sabrá admirar la composición de Humphrey Bogart, revisto ahora con ojos de evocación², y sabrá admirar también los tonos prodigiosos de ruego, de orden, de contenida violencia, con que Rod Steiger construye a su empresario. Para la historia del realismo cinematográfico americano, en el que el film se incluye de pleno derecho pese a sus simplificaciones y sus arreglos, habrá que recordar también que ésta es la obra de un equipo de artesanos que entre compromisos de contratos y labores de menor entidad ha dejado alguna vez la marca de su talento: director Mark Robson (**El triunfador, Furia de los justos**), productor y libretista Philip Yordan (**Antesala del infierno, Gangsters en fuga**), fotógrafo Burnett Guffey (**Decepción, De aquí a la eternidad**), compositor Hugo Friedhofer (**Lo mejor de nuestra vida**). Ellos y un notable elenco merecen el crédito de este film singular.

1 de febrero 1957.

Títulos citados

Antesala del infierno, La (*Detective Story*, EUA-1951) dir. William Wyler; **Carne y espíritu** (*Body and Soul*, EUA-1947) dir. Robert Rossen; **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. Fred Zinnemann; **Decepción** (*All the King's Men*, EUA-1949) dir. R. Rossen; **Furia de los justos, La** (*Trial*, EUA-1955) dir. Mark Robson; **Gangsters en fuga** (*The Big Combo*, EUA-1955) dir. Joseph H. Lewis; **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, EUA-1946) dir. W. Wyler; **Luchador, El** (*The Set-Up*, EUA-1949) dir. Robert Wise; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. Elia Kazan; **Triunfador, El** (*Champion*, EUA-1950) dir. M. Robson.



² Bogart había muerto pocos días antes, el 14 de enero.

MUJER LOQUÍSIMA

La historia de mi pasado

(I Am a Camera, Gran Bretaña-1955) dir. Henry Cornelius.

ATRÁS DE CADA CARCAJADA hay un personaje tremendo. Tal como el film la describe, esta Sally Bowles abandonada en Berlín (1931) sin domicilio ni medio de vida, se impone como socia de un novelista privado de dinero y de inspiración, comparte su pieza de pensión e instala la locura como filosofía de la existencia, desde la propuesta famosa y atrevida que el diálogo castellano no traduce (“¿Vamos ya a la cama o tomamos primero una copa?”) hasta el pronunciamiento enigmático (“Sí, pero las mujeres son demasiado femeninas”), con una conducta que siempre es la alegría de vivir y casi siempre es la inconciencia más completa sobre lo que pasará después. Así esta Sally arrastra a su socio hasta tirar el dinero del alquiler en cocktails de champagne y clases diversas de caviar; así tolera y fomenta que el novelista enfermo de presunta fiebre reumática sea tratado a un tiempo con baños helados y calientes, con masajes torturantes y con un complicado shock eléctrico, todo ello mientras desfilan multitudes por la pieza de un hotel y mientras ella misma aparece extasiada con una vida en la que pasan tantas cosas y en la que se conoce tanta gente pintoresca. Esta mujer, que se pinta las uñas de verde y que no puede evitar la más amplia tolerancia para su propia vida sexual, que baila el charleston con abandono y que de pronto quiere largar todo para un viaje fantástico a Honolulu, representa a un modelo bastante típico de la primera post-guerra, donde esa directa vitalidad modificó costumbres y moralidades de esta segunda post-guerra, donde el personaje calza junto a una rebelión similar, junto a otros síntomas que se llaman Rock, Existencialismo y James Dean, con seriedad diversa. Sobre un modelo real la tomó visiblemente Christopher Isherwood en sus relatos desde Berlín: después John Van Druten la llevó exitosamente al teatro, John Collier la adaptó para el cine y Henry Cornelius la dirigió con la misma inventiva de situaciones humorísticas que poco antes le habían significado el éxito increíble de **Nube de verano**. La vitalidad y la irresponsabilidad del personaje femenino son un cebo atractivo para novelistas y dramaturgos, que a veces piensan en que están pensando demasiado y en que quizás sea mejor, después de todo, vivir directamente y no preocuparse de nada. No pueden hacerlo, desde luego, pero trasladar al personaje es una inmensa tentación, rica de



posibilidades, respetuosa en el fondo hacia una realidad psicológica y aun social. Y tal como Julie Harris interpreta al personaje en la pantalla, tras ocho meses consagrados a interpretarlo en la pieza teatral, el caso no es sólo atractivo para dramaturgos en busca de tema y para intelectuales hastiados de vivir con solitarias ideas, sino que también es un espectáculo divertido y riquísimo, porque la actriz despliega sin límites la vitalidad, la paródica afectación, el abandono entre sublime e inconciente con que quiere gozar cada momento de su agitada existencia. La intérprete obtiene una creación de ésas que dejan marca en la memoria, y basta recordar su breve carrera, frecuentada por la hondura dramática (**Cruel desengaño**, **Al Este**

del Paraíso, una versión teatral de *Juana de Arco*) para saber hasta qué punto hay tras su Sally Bowles una actriz y no una coincidencia de temperamentos.

El personaje no alcanza, sin embargo. En el pronóstico de un humorista español, “una mujer te inspirará tu mejor obra de arte pero luego te impedirá realizarla”, y lo que le falta a esta Sally Bowles para ser un personaje real y creíble es la desorientación infantil y asustada con que en última instancia debería reconocer la realidad sin escaparse ya de ella: la miseria sin las alegrías de la bohemia, el embarazo sin los placeres de la pasión. Como actriz Julie Harris habría sabido dar esa posible dimensión dramática, pero el film está jugado exclusivamente para la risa, sin llevar la situación hasta un extremo que sería patético y que seguiría siendo real. Toda la actitud de la obra es la explotación de esa frivolidad, sin apartarse de ella, sin querer llegar al punto en que la simpatía y la divina locura se transforman seriamente en irresponsabilidad y en egoísmo. Por eso el film carece de una mínima aproximación al cuadro social que invoca y su Berlín de 1931 bien pudo ser cualquier ciudad en cualquier año, sin que sea mayormente útil como descripción un encuentro del protagonista con los primeros nazis dominantes ni con un tema de antisemitismo que aparece secundariamente esbozado. Por eso, también, toda la estructura del film es la del monólogo en la banda sonora, que sirve para hilar el relato y saltar con pocas palabras toda situación que no pueda ser recreada para la pura risa.

La promiscuidad de las relaciones entre sus personajes, alguna línea de diálogo y un tema de presuntas madres solteras, hacia el final, han ocasionado que el film tuviera un serio conflicto con el Código de Producción, cuyo sello no obtuvo, y han ocasionado la inevitable controversia que deriva en la fama, aunque a los moralistas les gustaría evitarla. Ese ruido ha sobrevolado al film. Casi siempre es una comedia divertida, a veces es una comedia muy divertida. Julie Harris tiene un poderoso talento y todo el conjunto se aparta de la rutina, pero el film es precario de sentido y de construcción, está viciado de teatro y de buscada frivolidad, podrá ser un éxito de hoy pero no modelo para mañana. Igual que en el lejano ejemplo de **Vive como quieras** de Capra, hay que reírse con lo que dice, pero es necesario no creerlo.

7 de febrero 1957.

Títulos citados

Al Este del Paraíso (*East of Eden*, EUA-1955) dir. Elia Kazan; **Cruel desengaño** (*The Member of the Wedding*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann; **Nube de verano** (*Genevieve*, Gran Bretaña-1953) dir. Henry Cornelius; **Vive como quieras** (*You Can't Take It with You*, EUA-1938) dir. Frank Capra.



TODO PREVISIBLE

Pesadilla en el aire

(The Night My Number Came Up, Gran Bretaña-1955) dir. Leslie Norman.

SI HUBIERA ESTADO bien narrada, esta aventura casi fantástica sería una adecuada continuación de **Al morir la noche** (*Dead of Night*, 1945), el film inglés con que Cavalcanti y otros cautivaron hace más de diez años, desde los mismos Es-

tudios Ealing, al inmenso público que quiere realmente ser atrapado por un misterio. La historia es simple hasta la alucinación: alguien sueña con un accidente aéreo, debidamente detallado, y la realidad copia lentamente el sueño. Se integran el viaje y su tripulación, la zona de la catástrofe, las circunstancias previas; ahora todos ellos saben que están sometidos a un destino superior y la cobardía se mezcla con su asombro. Lamentablemente, el film prefiere invertir el relato, comenzándolo por el accidente final y luego historiando las etapas que llevaron hasta él, con el curioso resultado

de que la aventura pierde suspenso y queda muy poco de qué asombrarse. Al promediar el film, ya es ocioso adivinar que se descompondrá la radio del avión o que se producirá un aterrizaje forzoso; el libreto no sabe medir sus tiempos ni su cantidad de información, estableciendo en los personajes más sorpresa que en su espectador cuando la regla inversa era la correcta.

Como todo lo que ha salido de los estudios Ealing, la aventura está correctamente realizada e interpretada, aunque se nota alguna precaria escena de estudio y de *maquette* en ciertos exteriores del avión. Hay brillo en algún diálogo, está muy bien el elenco (y particularmente Alexander Knox, Michael Redgrave y un sórdido comerciante por George Rose) y se ve, como casi siempre en el producto Ealing, que un equipo ha aportado ideas y desarrollos para el tema. Pero también se ve que no hay una concepción clara de lo que correspondía hacer, probablemente porque el director Leslie Norman, salido de tareas secundarias en el estudio, es menos autor que el equipo de supervisores que lo rodeaba. El film es demasiado extenso para su propósito y pierde el centro antes de llegar a él.

7 de febrero 1957.



AUTORIDAD Y PRECISIÓN

Sarajevo

(*Um Thron und Liebe*, Alemania Occidental / Austria-1955) dir. Fritz Kortner.

LA GUERRA DE 1914-18 no es mencionada siquiera en esta crónica del hecho histórico que la provocó. Ese plan es deliberado. Procura restringir a una estricta perspectiva 1914 el relato de un atentado cuya importancia ignoraban necesariamente sus protagonistas, y así se limita en tiempo y lugar a los dos únicos bandos que jugaron allí un papel, dejando de lado los pactos y los intereses de las grandes potencias europeas que harían del incidente un pretexto para la guerra. Por un lado, el film detalla las circunstancias en que el archiduque Francisco Fernando de Austria se empeñó en visitar Sarajevo, capital de Bosnia, territorio anexo al Imperio, y sitio donde una visita imperial habría de suscitar la resistencia de los grupos nacionalistas. Por otro lado, el film retrata a esa resistencia, sintetizada en cuatro terro-

ristas que se comprometen entre sí a cumplir el atentado, con bombas o con tiros, cuando el archiduque haga su paseo de entrada en la ciudad. Ese doble retrato es muy rico y preciso de caracterización. Entre los datos que el film apunta figuran la tibia resistencia de la corte imperial a una visita que quizás sea imprudente, la carencia de una adecuada protección militar o policial, la posición peculiar de la archiduquesa, a la que el diálogo presenta como mal mirada por la misma corte (aparentemente su origen no era noble), la insistencia de Francisco Fernando en no dejar torcer su plan, la devota voluntad de los terroristas, que aparecen como figuras humanas y complejas aunque su función ocasional sea el fanatismo. No hay discurso alguno en esos retratos y en esa formulación de datos; no hay diálogos informativos ni serviciales a cargo de personajes secundarios. Con la misma sobriedad con que el film elige su asunto, sin ampliarlo jamás, ha elegido también su forma narrativa: quizás tropiece con un espectador que ignore a Sarajevo y a la primera guerra mundial, pero en cambio constituye una preciosa formulación dramática, en tiempo presente, sobre un atentado que tenía sus propias causas históricas y personales, sin entrar a examinar las imprevisibles consecuencias. Es evidentemente errónea la objeción de que el film no integre su tema con la historia posterior: esa objetividad está buscada, y sería igualmente insensato pretender que todo relato sobre Jesucristo se integre con la posterior creación de la Iglesia. Y de la misma manera, parece erróneo objetar que el libreto se detenga en las conversaciones personales de sus principales figuras; ese tono doméstico, casi íntimo, integra necesariamente el retrato de los personajes, y peor hubiera sido hacerles conversar solamente de los temas que importarían a la historia posterior.

La seriedad del enfoque contribuye, entre otras virtudes, a la imparcialidad con que el hecho histórico es registrado, apuntando con igual detención al archiduque y a sus futuros asesinos, al Emperador que expresa su punto de vista sobre los territorios anexados, a la corte y consejeros que atienden la visita imperial y hasta a los periodistas aburridos que toman nota de las ceremonias y quisieran tener un poco más de tema para escribir. Hay grandes momentos en esos apuntes, y varios de ellos se deben a la autoridad y convicción de Ewald Balsler y Luise Ullrich para decir los diálogos de su pareja central; toda su parte parece concebida sobre líneas teatrales, pero el suyo es un teatro maduro, europeo. A libretista y director se deben empero los instantes de gran brillo: la intermitente conversación del archiduque sobre problemas momentáneos, mientras escucha a intervalos un vals lejano; la despedida de uno de los terroristas y su novia, donde palabras y gestos rodean a ese adiós, sin mencionarlo; la reunión de los cuatro terroristas, con un mínimo de diálogo necesario y cierta insinuada melancolía de que ése será su último encuentro. Y junto a esos instantes dramáticos, concebidos con cierta manera teatral, están los aciertos visuales, los momentos de tiempo cinematográfico medido: el comité de recepción que corre de un lado a otro, porque el carruaje del archiduque no se detuvo donde debía; la premura con que los terroristas se mueven entre la multitud buscando la oportunidad de tirar su bomba; el intento de fuga; el desfile magnífico y tétrico del auto que ahora sólo lleva dos cadáveres. Hay que ver dos veces el film para apreciar la solidez de su construcción, el estilo narrativo de objetividad dramática, de elocuencia sin sensacionalismo.

El cine austríaco es escasamente conocido en el Uruguay, pero en los pocos títulos estrenados hay siempre algo de valor: el Beethoven del mismo Ewald Balsler

en **Heroica**, la fotografía enloquecida de Carniel y Partsch en **Grito de amor** y desde luego la concepción y la manera de **El último puente** de Käutner y Maria Schell. Parece ventajoso insistir con él. En treinta años internacionales de carrera, mayormente como actor y alguna vez como director, Fritz Kortner no había dejado una evidencia tan nítida como **Sarajevo** de ser un artista responsable.

9 de febrero 1957.

Títulos citados

Grito de amor (*Wienerinnen im Schatten der Großstadt*, Austria-1952) dir. Kurt Steinwendner; **Heroica** (*Eroica*, Austria-1949) dir. Walter Kolm-Veltée; **Último puente, El** (*Die letzte Brücke*, Austria-1953) dir. Helmut Käutner.



LA DESGRACIA DE HABLAR

La dicha de ser mujer

(*La fortuna di essere donna*, EUA-1955) dir. Alessandro Blasetti.

SOPHIA LOREN NUNCA ESTUVO tan hermosa en el cine y nunca estuvo tan cerca de parecer una buena actriz, quizás por identificación con un personaje calculado para ella. Pero a su alrededor, nunca tantos italianos conversaron tanto por tan poco. Un francés que es Boyer colabora dobladamente en esa charla y protagoniza además la única escena muda de todo el film, con el pretexto de que no puede hablar mientras maneja un auto. Esa reticencia no es un ejemplo para todo el elenco. Hasta cuando Sophia Loren se estira desganadamente en un diván, para mejor satisfacción de la cámara, Marcello Mastroianni le dice algo desde la otra pieza y ella le contesta algo desde ésta. Pero son más abundantes y perjudiciales los momentos sin atracción visual. En casi todo el metraje, Loren, Boyer y Mastroianni conversan un sórdido asunto en el que ella asciende como modelo y como presunta estrella cinematográfica, con hombres pegados a su alrededor, terminando por volver al amorcito que pudo ser la razón mejor de su existencia. No hay intención satírica en todo el asunto, que a ratos nada

en la confusión. Lo único que existe, como espíritu del film, es la voluntad radial de hacer comedia con desplantes y réplicas, en un estilo que no está a la altura del equipo de realizadores.

La mediana utilidad de reírse con esta comedia puede verse muy frustrada para casi todo espectador. Si alguna utilidad puede prestar el film es la de documentar hasta dónde ha llegado el cine italiano, desde la dureza neorrealista de hace diez años a la comedia costumbrista y ahora a la simple comedia charlatana. En la filmografía de Blasetti, donde hay un poco de todo, bueno y malo, serio y divertido, este título es el más lejano de algo que se suele llamar cine.

15 de febrero 1957.



La montaña

(*The Mountain*, EUA-1956) dir. Edward Dmytryk.

SPENCER TRACY y Robert Wagner se toman un trabajo formidable para subir a la montaña en cuestión, un pico de los Alpes franceses arriba del cual hay un avión caído en los días previos. El interés de Wagner es puramente el de la codicia, y en reiterados diálogos manifiesta su obsesión por las billeteras, alhajas y cámaras fotográficas que justifiquen esa expedición vertical tan arriesgada. A su lado, Tracy no tiene ningún interés en ese riesgo, aunque es el único competente de ambos para correrlo. Pero como hermano mayor y protector de Wagner se decide finalmente a la ascensión, sin compartir en lo mínimo la codicia de su compañero.

En dos sentidos el film está muy bien realizado. Como fotografía de exteriores, los Alpes franceses funcionan como un verdadero escenario para la acción, son algo más que un fondo de la trama y aparecen integrados con ella; la labor del director Dmytryk y del fotógrafo Planer ha sido muy prolija, y aunque se nota alguna escena incidental recompuesta en estudios, con proyección al fondo, la norma es la de que el asunto aparezca vivido en su auténtico sitio. En otro sentido, hay un logrado suspenso para varios momentos de la ascensión, y Hitchcock podría envidiar los minutos en que Tracy, colgado de una cuerda sobre el precipicio, se las arregla con una sola mano para clavar una argolla en la roca, pasar una cuerda, moverse unos centímetros y conseguir otro punto de apoyo, no menos inestable que el anterior. En la noche del estreno, el público aplaudió finalmente ese esfuerzo, a intervalos de algunos signos de admiración sobre paisajes y colores.

Es menos respetable la estructura dramática del film. Le falta trama para alimentar su metraje, y no tiene mucho más asunto del que pueda expresarse en pocas palabras; en cambio adolece de reiterados diálogos que machacan la oposición inicial entre codicia y dignidad. Aunque el libreto ha pensado con precisión la composición de personajes y el prólogo a la ascensión se beneficia de ello, la anécdota no tiene otra salida que un previsible triunfo del Bien con dos o tres clisés finales que se alivian del asunto sin desarrollarlo. Como concepción dramática, el film adolece aún de no ser nunca la parábola de una lucha humana. Como la ballena clásica de *Moby Dick*, esta montaña pudo ser un símbolo pero nunca el film se preocupa de señalarlo así. Hubiera hecho falta un mejor dramaturgo para ello.

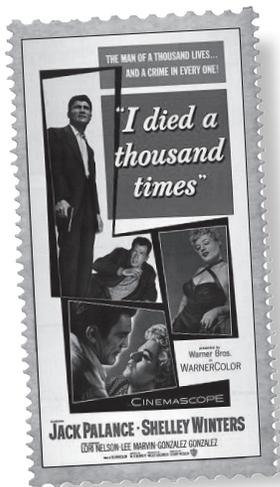
Está muy bien Spencer Tracy, que se había entusiasmado con la idea de la novela original de Troyat y la había comprado para su filmación. Es posible que con un libreto más atento a la sustancia dramática el papel del protagonista hubiera mejorado como composición.



8 de marzo 1957.



POLICIALES DE AHORA

He muerto mil veces*(I Died a Thousand Times, EUA-1955) dir. Stuart Heisler.*

ESTA ES LA SEGUNDA versión de **Altas sierras** (*High Sierra*, Raoul Walsh-1941), que se llamaba **Su último refugio** cuando se reestrenó en 1955 y que contaba la trayectoria de un gangster, desde su salida de la cárcel hasta el nuevo asalto y de allí a su acorralamiento en las montañas. El libreto tenía cierto interés en su origen, porque integraba el ciclo de films de gangsters y procuraba para el protagonista una óptica incidental de humanidad y ternura, a propósito de las dos mujeres (Ida Lupino, Joan Leslie) y el perrito que se vinculaban allí con el protagonista Humphrey Bogart. Pero estaba muy lejos de ser satisfactorio como retrato dramático o como film de acción.

La única ventaja que tiene el segundo film sobre el primero es el color y el CinemaScope con que se mejoran las escenas exteriores, una persecución policial, una carrera de autos en la montaña. El fotógrafo Ted McCord muestra algún virtuosismo en esos momentos finales, y un poco antes deja noticia de que estuvo, inclinando alguna vez la cámara o recogiendo imágenes dobles con el reflejo en una vidriera. Aparte de ello, todo el proceso del gangster es lento y poco apasionante, sus relaciones con ambas mujeres son de una tibieza dramática en la que no se sabe bien la actitud de ninguno de los personajes y, en lo esencial, el protagonista no aparece mejor expuesto por esos vínculos personales. A lo sumo aparece decorado.

Los aficionados al género, atraídos quizás por un título enigmático y violento, deberían atender solamente los quince minutos finales. En todo el resto, el nivel de dirección e interpretación es de una pobreza rutinaria.

15 de marzo 1957.



ACCIÓN A PUNTO

La batalla del Río de la Plata*(The Battle of the River Plate, Gran Bretaña-1955) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger.*

MONTEVIDEO HA SIDO PROTAGONISTA de pocas batallas y de aún menos films, lo que puede explicar la abundancia de curiosos locales cuando el acorazado Graf Spee se refugió en el puerto (diciembre 1939), cuando Powell y Pressburger vinieron a filmar exteriores para la reconstrucción del hecho histórico (diciembre 1955) y ahora mismo, cuando el film se estrena. La abundancia de público ha generado amplia controversia sobre la exactitud con que los realizadores emprendieron su empresa. Demasiada

gente vio que Powell y Pressburger insistían en colocar en Trouville un Bar Manolo completamente apócrifo, donde un locutor apócrifo, rodeado de nativos apócrifos y de un gaucho apócrifo, transmitía con entusiasmo las alternativas del incidente, terminado con la explosión del acorazado. Era explicable que los realizadores quisieran dramatizar y agregar color local al episodio, pero el resultado confirma la previsión de quienes oportunamente señalaron el novelero error de los cineastas en cuestión. El clamor público no fue en 1939 tan sensacional como el film lo narra, las escenas de Trouville son y suenan a falsas, y algunos de los personajes allí entrevistados (un latino sensual de largas patillas, un gaucho más ridículo que cómico) son meramente disparatados. Es posible sin embargo que esa objeción, referida a unos cinco minutos del metraje en un film de dos horas, sólo pueda ser aducida por observadores uruguayos, sin que la opinión mundial se fije en ese error menor. Sería temible en cambio que otros observadores especializados en otros ambientes puedan sentar otras objeciones a otros fragmentos.

Por todo otro concepto, este film naval y bélico parece muy ajustado a su tema. Describe las andanzas del Graf Spee desde el comienzo de la guerra, con su velocidad para hundir barcos mercantes ingleses, culmina en la batalla que le presentan valerosamente tres navíos británicos (todos ellos inferiores en tonelaje, velocidad y artillería) y termina con su refugio en Montevideo, donde es hundido por su tripulación para evitar una nueva y segura derrota. La aventura no está decorada por los dramas personales a las que es tan afecto el género, restringiéndose en material dramático a una precisa descripción del capitán Langsdorff (excelente labor de Peter Finch) y a las maniobras diplomáticas montevidéanas, donde un imposible canciller Guani conferencia con el capitán y con tres ministros para encontrar la salida correcta a la situación creada. El resto es casi enteramente acción, realizada con una violencia y una riqueza muy estimables. A bordo del Exeter, el Ajax y el Achilles, los tres capitanes y el comodoro Harwood (John Gregson, Ian Hunter, Jack Gwillim, Anthony Quayle) conferencian sobre estrategia, dan órdenes precisas y esperan impacientes sus resultados, mientras una legión de oficiales y marineros se transmiten indicaciones, examinan el horizonte y cumplen sus respectivas tareas. Todo parece un tremendo mecanismo de precisión, a veces tocado por un soplo de humor o de impaciencia, y como espectáculo se enriquece luego con el despliegue de artillería, explosiones, humo, barcos destruidos y demás material del caso. Cabe señalar al film la imperfección con que esas maniobras, enfocadas desde cuatro barcos distintos, puedan ser comprendidas por el espectador, y seguramente se habría mejorado esa comprensión con los diagramas y mapas que otras veces se han usado en estos relatos. Pero aún con imperfecciones, el resultado es muy estimable.

Una de las curiosas connotaciones del film es la de ilustrar una guerra caballerescas, en la que vencidos y vencedores se manifiestan un mutuo respeto, y en la que el propio comandante Langsdorff no aparece retratado como un nazi sino como un marino profesional, un hombre disciplinado y consciente de sus deberes. Principio



y final de la anécdota insisten particularmente en ese decoro, reforzando la impresión de que el film no cuenta ya una guerra sino un severo deporte.

19 de marzo 1957.



Retrato de una desconocida

(*Bildnis einer Unbekannten*, Alemania-1954) dir. Helmut Käutner.



EL RETRATO REPRESENTA A UNA dama importante (Ruth Leuwerik) y muestra a su rostro inconfundible y a un cuerpo desnudo. Eso origina un pequeño escándalo porque ella es la esposa de un diplomático (Erich Schellow) y toda la ciudad puede suponer que ella ha sido la amante del pintor (O.W. Fischer) o por lo menos su modelo, teorías ambas que no son exactas. Pero sobre bases falsas el escándalo se produce igual, el matrimonio se separa, el pintor alberga a la protagonista, y se producen tres o cuatro idas y vueltas sobre el amor cierto y el amor ilusorio, hasta que ella se decide, con mucho trabajo, por uno de los dos hombres. Las idas y vueltas se realizan en extensos diálogos, con una pretensión de romanticismo y de comedia que el tono del film no alcanza a expresar. Todo es lento y lánguido.

Con un material similar y un poco más sustancioso el director Helmut Käutner había hecho en 1944 **Romanza en Menor**, en un género de comedia psicológica a la que parece haber querido volver. Es triste comprobar que a diez años de distancia se ha quedado abajo de su propio modelo. Con un tema de mayor alcance (**El último puente**) Käutner ha demostrado el gran artesano que hay en él y sin duda debe ser el primer insatisfecho de este **Retrato de una desconocida**, aparentemente compuesto como cine comercial para familias. Los mimos que despliega Ruth Leuwerik para expresar sus indecisiones son una versión poco convincente de su vida interior, y cuando se pone a cantar para expresar sus inquietudes cualquier espectador sabe que los realizadores están haciendo concesiones a lo que debió ser un más fino tejido de psicología y drama. También O.W. Fischer expone una variedad de amaneramientos alejados del talento interpretativo que mostró en otras oportunidades. Término medio, realizador y elenco están por debajo de su nivel exigible. Con su nombre entre los títulos iniciales y con la precisa escena en que muestra a Fischer pintando (fotografía, montaje, música y juego escénico en perfecto ajuste), Käutner deja constancia de que estuvo cerca del film, pero el resto es un paso atrás para un realizador de su talento.

20 de marzo 1957.

Títulos citados (ambos dirigidos por Helmut Käutner)

Romanza en Menor (*Romanze in Moll*, Alemania-1942); **Último puente, El** (*Die letzte Brücke*, Austria-1953).



TALENTO CONSAGRADO

Jezabel, la tempestuosa

(*Jezebel*, EUA-1938) dir. William Wyler.

EN 1938, ANTES DE que **Lo que el viento se llevó** emprendiera la epopeya cinematográfica del Sur americano, William Wyler había tocado ya el tema, en un film que hoy es recordado principalmente porque valió a Bette Davis su segundo y merecido premio de la Academia, pero que es además, como casi todo Wyler, un potente espectáculo dramático. El Sur que aquí aparece no es el de la guerra de secesión pero de alguna manera está anunciando al conflicto bélico: es un cuadro de aristocracia, orgullo, rigidez social, esclavitud, deliberada ceguera ante sus propios elementos de corrupción, ante la civilización y el progreso que desarrollaba el Norte. Una débil obra teatral de Owen Davis es el pretexto del tema, que lleva a una aristócrata sureña (Bette Davis) a perder por orgullo y capricho el amor de su novio (Henry Fonda) y a querer reconquistarlo demasiado tarde, cuando él está casado ya con otra mujer (Margaret Lindsay). Sobre esa línea de drama individual se agrega una epidemia de fiebre amarilla (New Orleans, 1852) en la que se juega, colectivamente, todo ese grupo aristocrático, y el verdadero tema pasa a ser, en definitiva, la redención que busca la protagonista, colocada por su propia iniciativa como enfermera del hombre al que ha amado y perdido. En ese sacrificio final, hacia el que parte con la misma decisión con que antes ha cometido todo absurdo capricho, Bette Davis sale abruptamente del hogar y Wyler deja quieta la cámara frente a la puerta abierta, en una muda contemplación de la familia a la que deja atrás; el sentido de la escena es un corte definitivo entre dos mundos, y la expresión es poblada y concisa como Wyler sabe hacerla, con una sola toma en la que todo está pensado.

La revisión del film, a 19 increíbles años de su producción, demuestra una vez más la sabiduría de Wyler para contar su tema con un estilo analítico y al mismo tiempo concentrado, en el que comienza por calcular la verosimilitud de conducta para todos los personajes involucrados en una situación, sin arreglos postizos, y procede luego a su expresión visual. Algunas escenas terminan, intencionadamente, con el rostro de la protagonista en un gesto mudo de decisión y de rencor; otras acercan físicamente a dos personajes (Davis y Lindsay en una escalera, por ejemplo) para pelear uno de sus más acerados diálogos. Tras el duelo absurdo de dos sureños (George Brent, Richard Cromwell), empujados a la muerte por un código de honor que se apoya en mínimas palabras ofensivas, Wyler coloca en la casa a varias mujeres sentadas y expectantes por el resultado de ese encuentro; allí llega la mujer norteña (Margaret Lindsay) a increpar la pasividad femenina ante el duelo, y casi en seguida Bette Davis con una frase frívola. En esa colocación de personajes con sus alturas relativas frente a la cámara, Wyler dice ya, antes de comenzar diálogo alguno, la relación dramática existente entre ellos. Y antes de eso, el capricho de la protagonista por llevar a una fiesta un vestido llamativamente rojo, pese a toda



objeción previa, da pretexto a Wyler para obtener, en una sola escena, la definición psicológica de su figura y de la del novio, del ambiente que les rodea y del toque de deliberado escándalo con que la pareja central baila en el salón, entre el murmullo quieto de los asistentes. Casi todo espectador tiene a su alcance la comprensión de esa infalible sabiduría de Wyler para calcular todo elemento de una escena y llevarla hasta su lógico desenlace; el hecho cierto y clásico es, sin embargo, que el virtuosismo del director nunca es ostentoso, y que el público no alcanza a ver al realizador porque todo lo que éste muestra es el correcto movimiento de personajes y de cámara, la precisión de enfoque, de gesto, de pausa, la culminación dramática como una consecuencia natural de los elementos que ha puesto en juego. El estilo es semejante al que puede admirarse en **Cumbres borrascosas**, en **La loba**, en **Lo mejor de nuestra vida**, en **La heredera**; todo Wyler ha sido un modelo para el cine dramático, y cada revisión lo confirma.

En una carrera que abarca setenta films, y que consiste con demasiada frecuencia en repetir una figura nerviosa y amanerada, Bette Davis tiene pocas labores tan completas y detalladas como ésta, tan ricas en el borde amargo y patético con que margina sus frases incisivas, casi histéricas. Su admirable composición le significó un segundo premio de la Academia (el primero: **Peligrosa**, 1935) y a tantos años de ese triunfo sigue teniendo la fuerza inicial. Ha sido menos estimada por la historia la labor de Henry Fonda, que hoy parece, en un elenco notable, el mejor intérprete del film, con la madurez y la hondura de un actor veterano.

En la versión que se exhibe faltan con certeza algunos minutos del original: una escena en que Bette Davis volcaba sobre un coro negro sureño alguna de sus crisis nerviosas, y la prolongación de la toma final, que en el recuerdo era una majestuosa procesión dramática, con la carreta desfilando por las calles de New Orleans, y que ahora parece una toma breve y abrupta. Es difícil cortarle algo a Wyler sin que se note.

22 de marzo 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Wyler, salvo donde se indica)

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, EUA-1939); **Heredera, La** (*The Heiress*, EUA-1949); **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, EUA-1946); **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941); **Peligrosa** (*Dangerous*, EUA-1935) dir. Alfred Green.



INDIOS CON AMIGOS

La última carreta

(*The Last Wagon*, EUA-1956) dir. Delmer Daves.

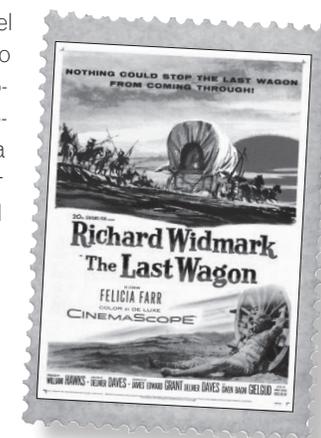
ES MUY IMPRESIONANTE el alegato final que Richard Widmark pronuncia en el film. Un tribunal militar lo está juzgando por el asesinato de cuatro hermanos, y en las entrelíneas del film se agrega además que Widmark, como hijo mestizo de blanco e india, adolece de cierta brutalidad nata y será difícilmente asimilable por la civilización blanca que ahora le pide cuentas de sus crímenes. Su alegato es el de

la venganza, hecha con tiempo y a sangre fría: los cuatro hermanos habían violado a la mujer de Widmark, habían asesinado a ella y a sus dos hijos, y ahora el vengador cuestiona toda otra forma de justicia que la represalia directa, única ley de la pradera. Contra lo que puedan pensar los colonizadores blancos, dice el film, también los indios tienen el derecho a defender su familia, su tierra o su orgullo, y cuando Widmark compara la conducta india con la de los propios blancos en la guerra civil americana, el juez queda bastante privado de argumentos.

El alegato es la parte final del film y está bastante desconectado de la trama previa, donde no se ilustran antecedentes del protagonista sino su conducción, a través de territorios salvajes, de un grupo de mujeres y de adolescentes indefensos, que oscilan entre la desconfianza a su guía y la certeza de que él es su única posibilidad de salvación en las muchas millas del camino. Pero en su espíritu el film mantiene aquel alegato, sea porque marca en el mestizo protagonista una mezcla de brutalidad y sensatez, o porque establece la brutalidad adicional de algunos blancos (particularmente un sheriff), o porque agrega la oposición de dos hermanastras, hijas de un mismo padre y de madres blanca e india, respectivamente (Stephanie Griffin; Susan Kohner), que aportan al tema otro planteo sobre tolerancia e intolerancia racial. En su intención, el film continúa la tendencia del director Delmer Daves a explicar que los indios no deben ser siempre los villanos del cuento, y que algo debe decirse sobre su parte de razón. En **La flecha rota** (*Broken Arrow*, 1950) y en **Toque de tambor** (*Drum Beat*, 1954), Daves había expuesto ya ese alegato, aunque no lo había hecho aún con la riqueza de exposición y argumentación que muestra en esta **Última carreta**.

Aparte de ser un humanista de ciertas materias, Daves está obligado a ser también un director cinematográfico, un creador de espectáculos, que no tropiece con la aceptación presumible del público o con las normas que fijan esa aceptación en Hollywood. No puede hacer un film con blancos villanos e indios buenos, así que **La última carreta** tiene blancos e indios en ambos bandos, establece a los indios apaches como los crueles del cuento (el protagonista es de la tribu comanche, con lo que ocasiona otro conflicto adicional), y agrega un romance bastante artificioso (con Felicia Farr) a un protagonista que aparece regenerado por amor. Toda esa estructura es bastante artificial, y cuando el director pretende arrancarle honduras poéticas o dramáticas el film revela que tiene poco fondo. Tiene en cambio una hermosa superficie. Fue fotografiado casi íntegramente en exteriores de Arizona, el paisaje funciona como parte integral de la aventura, las costumbres indias dan un toque de autenticidad ambiental, y la cámara cuenta el asunto con la eficacia que debe tener necesariamente en un **western**, género al que Delmer Daves se ha sentido inclinado en varios momentos de su carrera, y del que extrae suspenso y tensión con frecuente facilidad.

Con todas sus debilidades incidentales, el espectáculo parece muy aceptable, desde su intención hasta la interpretación de Widmark, un convincente actor dra-



mático que siempre quiso mejores papeles y arruinó parte de su carrera repitiendo un retrato de pequeño villano. Para la nómina de films de Delmer Daves, **La última carreta** debe ser un punto a favor.

29 de marzo 1957.



BARRANCA ABAJO

Un beso al morir

(*A Kiss Before Dying*, EUA-1956) dir. Gerd Oswald.



TIENE UN COMIENZO PROMISORIO este asunto policial. En un diálogo susurrado e íntimo, un estudiante se entera de que ha dejado embarazada a su novia (Robert Wagner, Joanne Woodward) y desde ese momento se propone asesinarla. El plan aparece detallado, sin una palabra, en los diversos preparativos de Wagner para procurarse veneno, sugerir a la víctima que lo tome bajo apariencia medicinal, y procurarse coartadas que den una explicación a ese simulado suicidio. Todo ese primer episodio parece muy convincente, aunque está hecho con esos dos únicos personajes; hay una inventiva cinematográfica para ilustrar el plan, y cuando finalmente es cumplido, con un beso antes de la muerte, el diálogo revela la curiosa mezcla

de morbosidad y cariño que impulsa al asesino. Desde allí decae el asunto, que detalla la investigación posterior y los dos nuevos intentos criminales con que Wagner debe salir de apuros. En un caso consigue hacer pasar por nuevo suicidio el asesinato de otro estudiante (Robert Quarry), que hubiera sido un peligroso ayudante de la investigación; en el otro caso tiene un nuevo romance con la hermana de su primera víctima (Virginia Leith) y procede también al intento criminal, con resultado diverso. La insistencia en matar a sus amores no es buen síntoma para describir al protagonista, a menos que el asunto describa con solvencia su sombrío cuadro psicológico. Pero todo lo que el film apunta, muy lateralmente, es la codicia de Wagner por las minas de cobre que posee el padre de las víctimas en cuestión, un adusto sujeto al que George Macready interpreta con una dureza que no solía tener en sus muchos villanos de muchos años. Por otro lado, la insistencia del criminal en tirar a sus víctimas por el precipicio (el veneno no le resulta) es una casualidad para la matinée, nunca un rasgo psicológico.

Los lectores de la novela original de Ira Levin aseguran que el asunto tenía un tremendo suspenso, hecho atribuible a que una novela puede describir mejor las motivaciones y las reflexiones de un hombre atrapado en una crisis. La versión cinematográfica es superficial y azarosa, sin atrapar nunca el nudo del conflicto. Está vestida con habilidad, fotografiada con abundantes exteriores (sucede al aire

libre) y tiene hasta una canción sombría para comentar sus cruces del amor y de la muerte, pero no tiene un libretista reflexivo ni un director que haya entrevistado lo que se podía hacer con el asunto. En un elenco mediocre hay dos buenos momentos de Mary Astor, que como la madre del criminal se inventa un cabello cortito a lo Audrey Hepburn y hace añorar los tiempos en que era una mujer elegante y fatal.

3 de abril 1957.

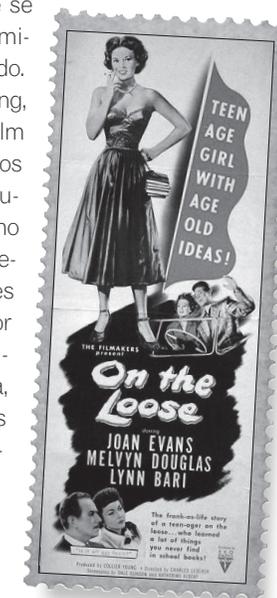


Padres delincuentes

(*On the Loose*, EUA-1951) dir. Charles Lederer.

LA HIJA DE ESTOS PADRES tiene 16 años, vive en un contacto escaso con sus mayores, sale en auto con otros adolescentes que le hablan de amor, se siente sola en su fiesta de cumpleaños y se queja de que no le quieran comprar el vestido para el primer baile, en una crisis durante la cual se queja también, con buena memoria, de que en su infancia no le hayan regalado las muñecas, los patines y las raquetas que los delincuentes de sus padres le prometieron en vano. Tal como Joan Evans interpreta a la protagonista, sus mohínes de disgusto son la única expresión de semejante crisis de adolescencia, sin que los momentos de humillación o de sensualidad o de desconcierto asomen siquiera a su inexpresivo rostro: lo mejor que se puede decir de la joven actriz es que se parece exteriormente a Judy Garland, pero por dentro el parecido no camina, ni hay Salamanca que se lo preste. El libreto ha tomado partido por esa protagonista, y sus pequeñas mentiras, sus escapadas a deshora, sus copas de champagne, aparecen cargadas entre las culpas de los muy delincuentes de sus padres (Melvyn Douglas, Lynn Bari), un matrimonio que se pasa el día discutiendo frivolidades y atendiendo compromisos sociales, sin ver que la hija se siente sola en este mundo.

Como otras cosas que ha escrito y producido Collier Young, casi siempre al lado de Ida Lupino (pero no esta vez), el film pretende un tono de documento social, de realismo en los problemas si no en su tratamiento. Desgraciadamente la juventud no tiene conflictos tan simples y esquemáticos como los que aquí se plantean. En la realidad las escapadas juveniles tienen un poco más de sexo y de alcohol, los jóvenes están un poco más cerca del cinismo y de la grosería, por lo menos en la superficie de su conducta, y parece preferible una caracterización más compleja y aún más morbosa, más alusiva a un conflicto interior (Marlon Brando o James Dean) que esta lavada descripción de adolescentes buenos que se convierten en víctimas de padres descuidados, y que terminan por ser agasajados, comprendidos y estimados después de haberse acercado a la maledicencia pública y al suicidio privado. El baile normal de la juven-



tud actual no es el gracioso charleston de 1920 que Joan Evans y Melvyn Douglas bailan cerca del final, sino algo más desenfrenado, más cercano al "swing" o quizás al funesto "rock and roll". Y pocos jóvenes podrán creer que la escapada romántica de la heroína y de su galán (Robert Arthur) termine con un inocente sueño en un sofá, después de haber tomado una copita de más; esta es la versión Reyes Magos de la conducta sexual. Al asunto le faltan realidad, miseria y lágrimas.

El film no es tan anticuado como para ignorar cosas obvias. Es apenas de 1951 y aparece renacido de la oscuridad para adoctrinar a los padres que descuidan a sus hijos. Es improbable que los padres lleguen a aprender algo con el film. Los hijos no aprenderán nada, con toda certeza, aunque algunos de ellos llegarán a reparar en la buena fotografía que Archie Stout consigue a ratos.

4 de abril 1957.



MUJERIEGO MUERTO

El precio del engaño

(*Das Bekenntnis der Ina Kahr*, Alemania-1954), dir. G.W. Pabst.

BAJO EL TÍTULO **La confesión de Ina Kahr**, que era un poco más original que el de ahora, el film había sido exhibido extraoficialmente en un festival cercano (Punta del Este, enero 1955), donde tenía los únicos créditos de estar interpretado por Curd Jürgens, que entonces surgía a la fama, y de estar dirigido por G.W. Pabst, que se estaba cayendo de esa misma fama y necesitaba algún pretexto para incorporarse. La triste realidad es que el film no le ayuda a ese ascenso. Como tantas de las cosas que dirigió desde 1932, el film es una operación comercial para el célebre director, una simple tarea acomodada sobre una novela femenina, con toques del género policial. Uno de los estudiosos de Pabst asegura que su interés por el tema fue el de abordar el problema de la pena de muerte, a la que aparece condenada Ina Kahr en las primeras escenas, pero el asunto no concede más de un vistazo rápido a la cuestión y no debe confundirse la actitud de Pabst con la que André Cayatte

se tomó en **Todos somos asesinos** (*Nous sommes tous des assassins*, 1952) cuya sociología le importaba. El interés principal del tema es el de estudiar la vida de un mujeriego (Jürgens) que abandona a su mujer para casarse con Ina Kahr y luego posterga a ésta por varias sucesivas mujeres, ninguna de ellas muy solemne. Es comprensible que Ina Kahr sea finalmente acusada, pero quizás haya otra interpretación de la muerte del sujeto, y a probarla se dirige el largo relato.

El tema no importa más allá de esa reiterada anécdota, donde una mujer sucede a la otra y donde no aparece estudiado el misterioso imán del protagonista para atraerlas. Ese territorio irracional está tocado apenas



por el director cuando narra la primera entrevista de Jürgens y la heroína (E. Müller), con un par de miradas, algunas palabras laterales, una canción y un beso, en una lograda escena romántica. Hay alguna otra escena bien obtenida por Pabst; una condenada a muerte que se desespera en llantos y rogativas, una cortante entrevista entre Jürgens y su futuro suegro, que lo insulta con gran economía de palabras, y una minuciosa descripción fotográfica de las orgías de alcohol e indolencia en que termina su carrera el protagonista, que conoce la derrota antes de conocer la muerte.

Pero aún con logradas escenas y con el toque de morbosidad que tanto le gustan a Pabst y al mismo cine alemán, el film parece un despropósito para un director de tanta y tan notable obra. Recién en **El último acto** (*Der letzte Akt*, 1955) que filmaría en seguida, Pabst habría de recuperar el dominio de su tema. Seguramente que los diez últimos días de Hitler le debieron apasionar más que esta novela secundaria, que a lo sumo está bien hecha, bien fotografiada y bien interpretada, pero que está concebida en un bajo nivel.

6 de abril 1957.



TRUCO SIN FLOR

Más allá de la duda

(*Beyond a Reasonable Doubt*, EUA-1956) dir. Fritz Lang.

ES MUY CURIOSA la intención de Dana Andrews en los primeros minutos de este film policial. Tanto él como su futuro suegro (Sidney Blackmer) sostienen que es muy bárbara la costumbre de condenar a muerte por la sola prueba circunstancial, y para demostrarlo el propio Andrews se ofrece de sospechoso en el reciente crimen de una bailarina. Con un entusiasmo ejemplar tira encendedores en el lugar del crimen, deja rastros en su auto, se compra trajes similares a los que pudo tener al criminal y arroja otros datos sospechosos para que los encuentre el fiscal (Philip Bourneuf), un maniático de la ley. Como lo hiciera Pulgarcito hace muchos años, estas migas sirven para reconstruir el camino, pero Andrews no tiene tanta suerte, porque su presunto suegro muere casualmente, llevándose a la tumba la única prueba posible de que todo era una parodia. Los desarrollos de esta situación son también muy curiosos: oscilan entre no informar de la parodia a la novia (Joan Fontaine), lo que causa una hermosa pelea, y no tomarse con entusiasmo el contacto con otra bailarina (Barbara Nichols) que está muy linda de ver, aunque es un poco charlatana y grosera. La explicación es que Andrews no tiene pasión por ninguna de las cosas que le rodean, ni siquiera su propia condena. El personaje es un pasivo muñeco de



la imaginación desplegada por el argumentista Douglas Morrow, un hombre que tiene ideas originales para films policiales pero que sólo tiene una remota idea de lo que son personajes dramáticos y cómo confrontarlos. En los últimos diez minutos el argumento toma un camino imprevisible, dando una nueva y radical explicación a todo lo anterior, pero ése es sólo un nuevo truco del argumentista, que se debe haber sentido muy ingenioso cuando inventó esa final sorpresa.

Fritz Lang tiene tanta y tan brillante carrera que su carrera como director sirve para vender los films en que interviene, pero es un riesgo muy grande el de creer que esa sola presencia garantiza algo. El planteo ingenioso y el final trucado de este último film recuerdan inevitablemente el ejemplo de **La mujer del cuadro** (*Woman in the Window*, 1944), pero al resultado le falta la precisión narrativa, la construcción de ambiente y el toque de ligera morbosidad que caracterizaban a aquel antecedente y a muchos otros de sus films. Desde que llegó a Hollywood, hace más de veinte años, Fritz Lang intercala tareas de completa rutina, que probablemente le sirven para aguantarse en la industria, complementar contratos y adquirir fuerzas para hacer después algo distinto. Como la reciente **Mientras duerme Nueva York** (*While the City Sleeps*, 1956) esta última obra no excede de esa utilidad personal. Pocas veces un film de Lang pareció tan mecánico y apagado, tan resignado a encadenar sucesivas conversaciones privadas de nervio y de un toque personal del director, así sea en forma aislada y casual. Con excepción de la primera escena, que describe sombríamente una ejecución en la silla eléctrica, todo el film pudo ser realizado por cualquier director. El elenco y la fotografía están en ese mismo nivel.

9 de abril 1957.



NANÁ EN HONOLULU

La descarada

(*The Revolt of Mamie Stover*, EUA-1956) dir. Raoul Walsh.

LA PROSTITUCIÓN es disimulada con mucho trabajo en este film aprobado por el Código de Producción. Al principio la policía expulsa a Jane Russell de San Francisco, sin que se aclaren mucho los motivos, lo que lleva a pensar que su cabello morocho no era satisfactorio. Ella no se preocupa, va a Honolulu, conoce en el viaje a un joven soltero americano que podría ser el amor de su vida (Richard Egan) y recibe de él unos pocos dólares, por motivos no especificados, aunque probablemente al hombre le gustaba el color de su cabello. La carrera posterior de la descarada incluye su gran éxito en un local de Honolulu que regentea Madame Agnes Moorehead, con un matón villanísimo y pegador (Michael Pate) y un montón de mujeres, de cabellos diversos. El local pasa por ser salón de baile, sin que en ningún momento esta hipótesis se contradiga, pero allí Jane Russell seduce diariamente a la Marina y al Ejército americano, se convierte en la Fogosa Cenicienta, se permite ser pelirroja y hace dinero bastante para comprar varias islas del Pacífico. Su actividad como

seductora y terrateniente termina por preocupar a Richard Egan, que vuelve de la guerra a enrostrarle su descaro.

La novela original debió ser mucho más nutrida y realista, como tantos otros documentos escritos por los soldados que estuvieron en la guerra, empezando por **De aquí a la eternidad** y siguiendo por relatos más cortos. Esta descarada ambiciosa, que se hace rica con los jornales del ejército americano y que tiene como única reflexión ante Pearl Harbor la de que ahora podrá comprar más baratos los terrenos, daba para un estudio psicológico más fino y quirúrgico. Tal como lo cuenta Hollywood, con cambios drásticos y notorios en asunto y ambiente, el film no dice nada y carece de una mínima coherencia para explicar cómo vienen y se van el dinero y el amor. El libreto y la dirección de Raoul Walsh no se preocupan tampoco de darle cierto aire de documento humano a toda la anécdota. Con un criterio muy frecuente en el cine de estos últimos años, la única preocupación de los realizadores es darle espacio al CinemaScope, colocando al aire libre, con luz estival y espléndidos fondos marinos, varios de los diálogos centrales. En las escenas que describen el ataque japonés la pantalla se puebla de gente, empeñada en subir a las colinas y apartarse de la costa; ése debe ser el único momento en que el film adquiere cierta temperatura dramática.

Jane Russell es un caso curioso de belleza sin encanto y no es un instrumento adecuado para darle cierta convicción a esta seductora de multitudes. Entre los soldados que se pelean por ella, Richard Egan aparece privado de convicción y fe, aunque el suyo es el personaje que debía abundar en más pasión. Probablemente quiera imitar a Alan Ladd, que es riquísimo aunque no lo parece.

10 de abril 1957.



CIENCIA SIN FICCIÓN

El secreto de la sangre

(*Tajemství krve*, Checoslovaquia-1954) dir. Martin Fric.

LA SERIEDAD HABITUAL de los films biográficos checos permite crear literalmente en esta historia del Dr. Jansky, que descubrió la clasificación de los cuatro tipos de sangre humana y consiguió así un adelanto esencial en materia de transfusiones, salvando de hecho varios miles de vidas. Tal como aquí se lo presenta, Jansky era un brillantísimo estudiante, postergado como médico en sus primeros pasos frente a otros recomendados políticos, pero luego se hizo cargo de un alto puesto en una clínica de psiquiatría, y experimentando sobre enfermedades mentales llegó casi por azar a descubrir aquella clasificación. Después tuvo las luchas complementarias de



todos los innovadores científicos, recibió burlas de sus colegas y fracasó también por azar en una operación fundamental, pero terminó por ser reconocido y elogiado. El film integra ese último reconocimiento a su personalidad, y carece de otra anécdota que la de esa biografía, comenzada en 1905. Como en los ejemplos americanos de Pasteur y Ehrlich, hace veinte años, la vida y la obra de un hombre de ciencia son bastante tema para el cine.

La misma seriedad del género puede ser un inconveniente para el espectáculo dramático. Casi todo lo que le ocurre a Jansky aparece dicho con una simplicidad que a menudo se acerca a la simpleza, y sus oposiciones familiares, sus discusiones científicas, sus contratiempos con los colegas, están expresados en diálogos meramente expositivos, donde rara vez surge una interjección o una frase inconclusa. Nadie se podrá llamar a engaño sobre lo que dice el film, pero pocos podrán contagiarse de ese drama. En algunos momentos (una difícil transfusión, una crisis del fracaso) sube algo la temperatura del relato, pero ésa es la excepción, mientras la norma es menos sanguínea. A la sobriedad del film debe acreditarse sin embargo la última escena, que es un ejemplo de ascetismo: allí los hombres de ciencia se ponen de pie para homenajear al colega muerto, y el film invita sin exaltación a esa decorosa ceremonia.

El elenco es correcto, pero sería abusivo creer que el film garantiza algún especial talento del director Martin Fric, que aquí es un sobrio como hay tantos.

11 de abril 1957.



NUEVO TRIUNFO DE LOS ORIENTALES

La casa de té de la luna de agosto

(*The Teahouse of the August Moon*, EUA-1956) dir. Daniel Mann.

HACE MÁS DE TRES AÑOS que el público americano de tres continentes, y particularmente de uno, se está divirtiendo enloquecidamente con esta sátira que les toma el pelo a algunas consignas de la propia América: exportar democracia, enseñar a vivir. La anécdota de este pueblo de Okinawa que derrota sin armas a la ocupación americana tiene el doble atractivo de presentar un pueblo oriental exótico, inevitablemente humorista, y a su lado un grupo de oficiales americanos que se desesperan por tener que gobernar lo que no entienden. "Les enseñaré democracia aunque tenga que matarlos uno por uno", grita al principio el embravecido coronel (Paul Ford), pero el instructor que les envía es un capitán de carácter más bien débil (Glenn Ford) que pronto se deja ablandar por los nativos, cambia el uniforme por kimono y zapatillas, cae seducido por los encantos de una geisha

(Machiko Kyô), deja de lado la construcción de una escuela (que debió ser pentagonal, para conservar las formas del ejército), y construye en su lugar una casa de té, a pedido expreso y mayoritario de los nativos. Atender a la mayoría es democracia, aunque también sea insubordinación, pero las correcciones a esos sucesos son aún más alarmantes: aparece seducido el psiquiatra enviado (Eddie Albert), la aldea comienza a industrializar con éxito su propia marca de brandy, que el ejército consume en grandes proporciones, y el caos es homologado por la admiración del Senado americano, aunque difícilmente los senadores llegarán a entender el encanto de juntar jaulas para grillos sin tener siquiera grillos que guardar en ellas. Los conquistadores son ahora los conquistados.

Hay mucho ingenio en el asunto y en algunos de los abundantes diálogos y monólogos con que se construyó la obra teatral. La desorientada conversación telefónica entre el coronel y el psiquiatra, que sale hablando de agricultura a la menor provocación, es una carcajada segura ("¿Qué se hace cuando un psiquiatra se vuelve loco? Verifique en el Plan B") y tiene su gracia que el coronel tache de "comunismo" la división de utilidades entre los improvisados fabricantes de brandy.

Con toda la diversión que hay en asunto y diálogos, es improbable que el film agregue ninguna a quienes recuerden la obra teatral. Como era previsible en esta época de versiones popularizadas en CinemaScope y como era también mucho más previsible para quienes conozcan la carrera del director Daniel Mann (que filmó teatro para lucir a Shirley Booth y Anna Magnani, pero que ha hecho estrictamente poco cine, el film se limita a trasladar la pieza con alguna ampliación de escenografía, música y color, pero no mejora en nada el mecanismo del relato, que está continuamente viciado de teatro y de gracia verbal. Siguen en pie los imposibles monólogos cinematográficos del pintoresco intérprete Sakini (Marlon Brando), que explica al público lo que ocurre y el sentido de lo que ocurre. Y peor aún, aparecen concebidas para un escenario algunas escenas que hubieran requerido más imaginación: la primera conversación telefónica en la que Glenn Ford comienza a colocar grandes cantidades de brandy, y una danza de los tres velos, a cargo de Machiko Kyô, que debió ser un momento poético pero es sólo un momento penoso. Los agregados a la obra no la enriquecen sino que la diversifican: un poco más de gente en escena para representar a los habitantes de la aldea, y una Machiko Kyô, que probablemente resulte sensual para ojos un poco más exóticos que los occidentales.

Donde el film gana apreciablemente es en la interpretación de Eddie Albert y de Glenn Ford, dos comediantes riquísimos cuya primera escena juntos es un doble rasgo de talento. Es menos satisfactoria la presencia de Marlon Brando, que está trabajadísimo de maquillaje, impostación de voz, aprendizaje real o aparente del japonés, miradas maliciosas y otras millas de distancia de cualquier personaje suyo anterior, con lo que cuesta reconocer allí al protagonista de **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, 1954), pero que funciona en el film más como una figuración que como una interpretación, sin comprometer talentos. De hecho, todo el film



divulga la fama para la mejor atención de millones de espectadores, y los entretiene con ella, pero está lejos de parecer una obra cinematográfica o una adaptación razonable de lo que se podía hacer con el tema.

12 de abril 1957.



UN DIRECTOR, CIERTAMENTE

Los tallos amargos

(Argentina-1956) dir. Fernando Ayala.

EL DIRECTOR Fernando Ayala es a la altura de su segundo film el interés principal de **Tallos amargos** y es por su labor, más que por el tema o su sentido, que interesa esta película argentina. Como gustan hacerlo Carol Reed, Alfred Hitchcock y tantos otros directores más consagrados que él, Ayala utiliza un tema policial de truco evidente, que en definitiva deja desconforme a su espectador tras haberlo interesado con largueza. La situación es similar a la que Ayala empleó en su debut de **Ayer fue primavera** (1955), un asunto romántico que se poblaba de interés por los dos planos en que era desarrollada su anécdota, modificando en un segundo relato la comprensión del primero. Aquí el protagonista asesina a su socio, por quien cree ser estafado, alegando que la víctima había inventado necesidades económicas e hijos a los que traer de Europa; después se descubre que el crimen y la sospecha no tenían ese fundamento, y los datos del principio son revertidos por el final.

En más de un sentido el tema no aparece desarrollado con la debida convicción. Falta bastante motivación para el crimen y así el criminal está viciado de una conducta arbitraria, sin que se le presente tampoco como un alucinado en el error.

La estructura cinematográfica del relato reparte la narración en fragmentos, creando un puzzle artificial: es evidente que **El ciudadano** sirvió de lejano modelo a este libreto, pero la fragmentación de la obra de Orson Welles tenía un sentido de que este film argentino carece. Por encima de esas características, cabe objetar principalmente que la vida interior del protagonista, su sospecha y su alarma, estén apoyadas principalmente en el monólogo de la banda sonora, sin bastante elemento anecdótico y visual en que apoyarse. En todo lo que sea estructura dramática, composición psicológica de sus personajes, el tema se concede más de una facilidad y de una coincidencia: inventa un suicidio para librarse de un personaje accesorio (Aída Luz), agrega un romance entre el hijo del muerto y la hermana del criminal, carece en definitiva

de la precisión de motivación y de conducta con que el asunto policial pudo ser expuesto. Es difícil establecer en qué medida los vicios del tema son del director,

de su libretista o del asunto original, pero es fácil establecer su importancia en la inconvicción del resultado.

La multitud de aciertos menores del director permiten confirmar sin embargo la promesa de **Ayer fue primavera**. Es significativo que haya querido dejar aquí un sello personal, aprovechando la secuencia de un sueño de ambición, riqueza y muerte en que se ve envuelto el protagonista; aunque su conexión con la trama es bastante débil (y obliga a sospechar que se trata de una deliberada interpolación), Ayala ejercita allí audacias de escenografía, iluminación y montaje, con la aparente intención de hacer constar su posibilidad personal de artesano, como Hitchcock y Reed lo han hecho en lo suyo. Pero en muchos otros momentos se ve también que hay un director para el film. La música militar del sueño se prolonga en algunos intencionados compases cuando el protagonista despierta, o reaparece tras la alusión del diálogo a una Europa convulsa por la guerra; el cuadro de la pantalla se oscurece parcialmente para revelar con más luz a una figura que importa resaltar; la similitud entre padre e hijo se establece con un mismo hábito de jugar con una cadenita entre las manos; la obsesión de un nombre en el monólogo ("Jarvis, Jarvis, Jarvis") se sincroniza con el paso de las bolas de bowling que pasan por el riel; la otra obsesión de recordar a la víctima enterrada en el jardín se expresa, subjetivamente, con palas que el protagonista cree ver ante sí. Todos son aciertos de detalle, como el pequeño humorismo incidental de que un cabaret de tercera categoría publique en los diarios un aviso con una habitual falta de ortografía ("Nighth Club"), o como el sobresalto del protagonista, en seguida del crimen, cuando recomienza el disco interrumpido antes por la falta de corriente eléctrica. Pero en el lenguaje general del film, como en los detalles, Ayala suele mostrar la competencia de narrador que tan raras veces se ve en el cine argentino: la mirada silenciosa de un personaje, la dosificación del primer plano, el retroceso alarmado y conjunto de la cámara y del actor Carlos Cores ante los otros tres personajes que quizás descubran de pronto el crimen cometido. Hay un director allí.

La exigencia artística que hoy se le puede formular a Ayala es la de que deje de ser un director de temas ajenos y trucados, para llegar a ser el responsable de asuntos que le pertenezcan o en los que, por lo menos, pueda sentirse comprometido o aún identificado: es relativamente fácil fingir la densidad de un asunto trivial si para contarlos se superponen dos relatos contradictorios, creando un misterio injustificado. Pero con los límites de un director que está en su segundo film y que se desenvuelve en el precario cine argentino, Ayala es una figura destacable y estrictamente excepcional. Ahora mismo se sabe que su tercer film, **Una viuda difícil** (1957), ha estado también comprometido y restringido por problemas de producción y de contratación. De hecho, Ayala no ha sido responsable de todo lo que firma, está sujeto a necesidades comerciales y no es aún, visiblemente, un gran director de intérpretes, pero pocos realizadores han llegado a manifestarse con dos films como un talento cinematográfico cierto.

23 de abril 1957.



UNA DURA BATALLA

El hombre del brazo de oro*(The Man with the Golden Arm, EUA-1955)* dir. Otto Preminger.

FRANK SINATRA SE TIRA por los suelos en la parte final del film. El motivo es una formidable crisis interna en la que el protagonista desea una inyección de morfina, se sobrepone sin embargo a ese deseo y termina por un sudor frío y tembloroso. El detalle de rogativas, estertores, gestos desesperados y desmayos continuos es un prodigio personal de Sinatra como intérprete y un documento brutal de parte del ser humano, para la comprensión del espectador que alguna vez haya sido derrotado por un dolor de muelas o haya querido sobreponerse a la violenta tentación de reanudar su trato con el tabaco o el alcohol. La morfina es apenas el pretexto de esa crisis y podrían ser científicamente discutibles todos sus síntomas y consecuencias (la sed, el tem-

blor, el frío, la violencia) sin que disminuyera en cierto sentido la autenticidad de esa experiencia dramática. El film agrega a esa crisis muchas otras manifestaciones de un hombre trabado por el vicio, continuamente tentado de volver a él, y empujado por las circunstancias a remediar con la morfina otras insatisfacciones: debe conseguir cierta tranquilidad interna para obtener un empleo como músico, debe huir de la preocupación causada por una esposa a la que él mismo dejara inválida en un accidente (Eleanor Parker), debe tranquilizar sus manos para seguir siendo un gran tallador de cartas en un garito del cual vive. En la motivación de ese morfinómano encuentra el film bastante anécdota como para expresar esa lucha interior, tema difícil para una formulación cinematográfica, y una de las grandes habilidades del libreto es conseguir un paralelismo entre ese desarrollo de un personaje y la anécdota de tipo policial que le aporta dosis de acción, un principio y un final. No es un azar, por ejemplo, que Sinatra y su pintoresco amigo (Arnold Stang) sean llevados a la cárcel, sin bastante motivo, en los minutos iniciales del asunto: el episodio sirve al libreto para establecer a los representantes policiales, que importarán después, y para establecer asimismo, con un personaje secundario, una primera crisis desesperada de morfinómano, que permitirá comprender la crisis posterior. La revisión del film deja ver más claramente su premeditado cálculo de efectos, las habilidades narrativas con las que un drama personal e íntimo se convierte, sin literatura alguna, en un espectáculo potente.

La concentración y el cálculo no son los únicos cambios deliberados que la adaptación introdujo en la novela de Nelson Algren, que desde hace ocho años llamó la atención por su audacia. El original tenía una visión más pesimista del suburbio y la miseria en que viven el protagonista y todos los otros personajes cercanos; el crimen era una consecuencia lógica de su desesperación, y el suicidio era también su lógico final. El film transfiere uno y otro a la mujer del protagonista, quizás para limar la controversia que habría de provocar un tema que sólo un audaz podía llevar al cine. Es una curiosa paradoja la de que el film no haya obtenido, pese a tales modificaciones, el Visto Bueno del Código de Producción, provocando que la distribidora Artistas Unidos se retirara de la Motion Picture Association of America (diciembre 1955) y, un

año después, que el mismo Código se modificara, permitiendo ahora con ciertos límites que el hábito de las drogas pueda ser presentado en la pantalla. A la larga el film fue importante por su audacia, aunque en su contenido mismo deforma a la realidad psicológica y científica: inventa un final feliz para el protagonista, y sostiene que un morfinómano puede curarse a sí mismo, aunque esta probabilidad es mínima.

Pero es una obra de audacia por su tema y es una obra moderna por la concisión con que lo ataca. Buena parte de su efecto depende de la orgía de ruego y desesperación con que Sinatra entiende su papel, en una de las mejores actuaciones de su carrera, junto a un elenco de sostenida excelencia. Otra parte, quizás más importante, es el tono ultrarrealista y belicoso con que Otto Preminger presenta ese arrabal americano. Con certeza no se trata de la realidad misma (falta complejidad, miseria, trabajo, gente simple) pero todos los personajes están allí para algo, divididos por intereses y rencores, funcionando como elementos dramáticos y no sólo como decoración ambiental. El resultado es el interés continuo del espectador, llamado por la anécdota, por un incisivo fondo de jazz, por el dinamismo fotográfico, en un estilo que cabe emparentar en cierto modo con **Días sin huella** de Billy Wilder y en cierto modo con **Semilla de maldad** de Richard Brooks.

Es seguro que **El hombre del brazo de oro** está más cerca del gran cálculo que del gran cine. Como otras audacias que Otto Preminger ha llevado adelante (**La luna es azul**, **Carmen de fuego**), la originalidad es su primer valor, antes de la densidad de idea o la profundidad de sentimiento que cabe pedir a una gran obra. Pero como el asalto emocional que quiere ser, desde sus primeros títulos a la explosión final, es un espectáculo irresistible.

24 de abril 1957.

Títulos citados

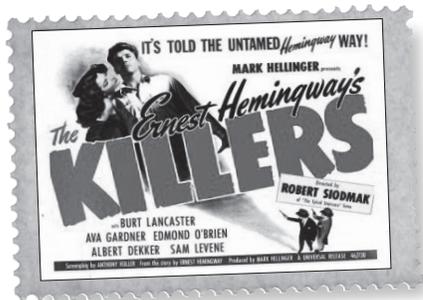
Carmen de fuego (*Carmen Jones*, EUA-1954) dir. Otto Preminger; **Días sin huella** (*The Lost Weekend*, EUA-1945) dir. Billy Wilder; **Luna es azul**, **La** (*The Moon Is Blue*, EUA-1953) dir. O. Preminger; **Semilla de maldad** (*Blackboard Jungle*, EUA-1955) dir. Richard Brooks.



UN PUZZLE EJEMPLAR

Los asesinos*(The Killers, EUA-1946)* dir. Robert Siodmak.

EL FAMOSO CUENTO DE Hemingway compone casi literalmente los primeros diez minutos del film, donde dos matones llegan a un pueblo, amenazan y encierran a tres personas en una fonda, localizan a un sueco al que no han visto en su vida y lo matan de ocho balazos. En el mejor estilo de Hemingway, eran muy pocas las explicaciones de ese acto brutal, ante el que la víctima (Burt Lancaster) aparece muy resignada. Lo que el film agrega en el libreto de Anthony Veiller es justamente la explicación del hecho, tal como la puede extraer un agente de seguros (Edmond O'Brien) que sigue la pista de un pañuelo verde, de una póliza de vida y de unas pocas palabras pronunciadas. El antecedente es ahora la historia de un asalto, de



una mujer y de una presunta traición, con lo que el crimen del principio se hace explicable por una tardía venganza.

La ampliación del cuento ha sido pensada por Veiller (y seguramente por el productor Hellinger y el director Siodmak³) como una serie de relatos superpuestos, efectuados ante el agente de seguros por una multitud de personajes que tuvieron que ver con el asalto y con el muerto. Allí desfilan entre otros un detective, su mujer, un ladronzuelo, el jefe de la banda, la mujer fatal, un gangster moribundo (Sam Levene, Virginia Christine, Vince Barnett, Albert Dekker, Ava Gardner, Jeff Corey), aportando la lenta comprensión de la anécdota. Es una particular sagacidad del libreto la de conseguir un doble orden cronológico, siempre claro, para el hilván de los varios narradores y, al fondo, para el de la cosa narrada; salvo algún detalle incidental, el espectador aumenta su comprensión del asunto en la misma medida en que lo hace el investigador, y experimenta además su curiosidad y su inquietud. Ese delicado ajedrez de composición afloja en los minutos finales, con el tiroteo que todo lo arregla y con las últimas palabras que explican hasta el último detalle de la intriga. El final no aparece tan bien pensado como el planteo, y carece de una culminación emocional, aunque su lógica sea irreprochable.

Aparte de sus habilidades narrativas, la reposición de este famoso título policial interesa por ser, a un mismo tiempo, lo mejor del fallecido productor Hellinger, que se especializaba en relatos violentos, directos (**Altas sierras**, **La ciudad desnuda**) y también uno de los films más logrados del director Robert Siodmak, que hizo un poco de todo en el cine alemán, francés y americano. Lo sombrío de algunas escenas, la oblicuidad frecuente del enfoque fotográfico, el énfasis de susurro y sadismo con que estos pistoleros se recelan y amenazan, el extremo cuidado de escenografía y ambiente, recuerdan más de una vez la preferencia germánica de Siodmak. Pero en **Los asesinos** el director no recarga gratuitamente la plástica, como le gustaba a su predecesor Sternberg, sino que el ambiente es siempre un énfasis preciso para una narración concebida con economía, en un estilo más americano y directo. El resultado es ejemplar, y a diez años de realizado el film se conserva entre lo mejor de un género que debe importar por su manera más que por su sustancia.

En la versión que se exhibe faltan inexplicablemente algunos minutos del principio, con su presentación de los dos matones que llegan al pueblo. Esta es una eliminación insensata de uno de los mejores fragmentos del film.

25 de abril 1957.

Títulos citados

Altas sierras (*High Sierra*, EUA-1941) dir. Raoul Walsh; **Ciudad desnuda**, **La** (*The Naked City*, EUA-1948) dir. Jules Dassin.



ACTRIZ INVASORA

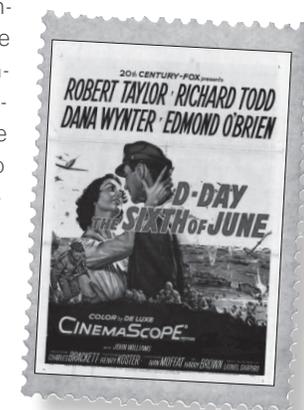
El día D

(*D-Day the Sixth of June*, EUA-1956) dir. Henry Koster.

NO HAY MANERA de confundirse con el día D, porque fue un día tan famoso como fue famosa la victoria y la hora H. Fue el 6 de junio de 1944, en que los ejércitos aliados invadieron Europa por Normandía, instalando el así llamado segundo frente y dando comienzo a la formal derrota del nazismo. Esta es una campaña apasionante por su importancia histórica, por su complejidad estratégica y por el alto volumen de fuerzas militares que debieron moverse, así que una película con ese título atraerá a la cuestión a todo espectador aficionado al género bélico, empezando por Eisenhower mismo, que, como se dice ahora, estuvo cerca de allí.

La 20th. Century Fox se confunde con el día D y cree, como señaló un cronista americano, que ése fue el día en que Robert Taylor invadió Francia, un poco preocupado por el amor de Dana Wynter, que se le estaba esfumando de a poco. El conflicto sentimental invade mucho antes a Taylor, que la conoce casualmente, mientras atiende a las explosiones malhumoradas del padre de ella (John Williams), un militar inglés retirado que no se conforma con que lo traten como a un inútil. Desde que la conoce queda prendado de ella, con muchísimo fundamento, pero eso es un lío tremendo, porque él tiene una esposa en la lejana América (es una mujer invisible, pero no hay nada que reprocharle) y Dana Wynter a su vez tiene un novio en alguna parte de África (Richard Todd), con lo que ese romance no tiene arreglo. Dura dos años, sin embargo, entre tirones de Te Dejo Porque Nuestro Amor Es Imposible y otros tirones de Vuelvo Porque No Puedo Vivir Sin Ti, Realmente.

A intervalos del film los libretistas se acuerdan de que hay una guerra cerca y colocan a ese romance un fondo de oficinas de la Cruz Roja, comandos militares, invasión experimental a Dieppe (con grandes pérdidas) y diez minutos iniciales y finales que ocurren de veras en el popular Día D, con bruma de expectativa al principio y fuego graneado al final. Principio y término son los mejores momentos del film, quizás porque están más ajustados a la idea central, quizás porque su realización y su fotografía (por Lee Garmes) son excelentes. También hay un buen momento central, con una fiesta y baile familiar en la que todos quieren olvidarse de la guerra y procuran divertirse como locos, sin reparar siquiera en el adulterio, según lo insinúan a texto expreso. Pero el recuerdo más constante de libretistas y productor es sin duda el de **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, D. Lean-1945), un clásico inglés que hace diez años se imita periódicamente en otras costas. El romance imposible, admitido y peleado por sus propios personajes, desarrollado en un medio tono, dibujado contra un fondo preciso, hubiera requerido un clima romántico para que el espectador sintiera esa angustia del amor imposible. Pero Henry Koster no es un director como David Lean, y se conforma con música sentimental al fondo: no se le ocurre siquiera enfocar a cada amante como puede ser visto por el otro, ni enfatizar la pau-



³Y, según se sabría después, por John Huston.

sa y la mirada de cada separación inevitable. En general, su tono es frío y expositivo, quizás porque sabe que no le podría arrancar a Robert Taylor alguna expresión más intensa que la de su mera corrección, obtenida tras veinte años de carrera.

Dana Wynter ya es otra cosa: es una actriz fina y sensible, ha estado enamorada en algún momento de su vida, sabe decirlo con los ojos, envuelve a Taylor en una mirada de adoración cuando bailan, o se despide de él en el ascensor con un mohín al mismo tiempo elegante y mimoso. La actriz es la base romántica del film y puede hacer olvidar al día D, que era más importante, pero que no era tan encantador.

Richard Todd está muy bien en su breve papel y Edmond O'Brien se luce particularmente como un excéntrico coronel que bebe un poco más de lo que puede hacerse antes de las invasiones históricas. Lo sacaron a tiempo del argumento, evitando que hiciera un papelón en Junio 6, y fue así como 20th. Century Fox ayudó a ganar la guerra.

9 de mayo 1957.



LOS PADRES, ESOS VILLANOS

Rebelde sin causa

(*Rebel Without a Cause*, EUA-1955) dir. Nicholas Ray.

ESTE QUIERE SER UN ESTUDIO de la moderna neurosis juvenil, pero es solamente un ensayo sobre la mera insensatez. Aunque el asunto es mentido, la rebeldía juvenil es real. Cualquiera la puede ver en la calle y en las casas, donde unos jóvenes no quieren peinarse y otros no quieren estudiar, algunos se escapan de las casas y otros se niegan a entender nada que reclame un minuto de meditación o dos centímetros de esfuerzo. En esa búsqueda directa del placer y de la comodidad, salteándose padres, profesores, religión, bandera o simple conveniencia social, muchos jóvenes de hoy se alejan de toda simpatía humana, probablemente porque tampoco ella les importa, y otros transan con ella pero no están por eso menos desorientados ni confusos, obligados a vivir en un mundo que no hicieron y del que a veces se escapan mediante el sexo, el rock y algunas formas del cine. La rebeldía es cierta pero no siempre está ejemplificada en James Dean, que es una de sus formas más idealizadas. El cine la utilizó ya como tema en algunos hábiles ensayos sobre la violencia (**Semilla de maldad**, **El salvaje**), pero cuando Nicholas Ray ideó este **Rebelde sin causa** quiso calar un poco más hondo y buscar la rebeldía no en las clases pobres, que inevitablemente aportan la prostitución y el delito, sino en otras capas más adineradas, gente bien, gente de varios apellidos y más de una casa. Ahí los rebeldes no tienen una reivindicación social que defender, una ambición económica que alcanzar, pero están igualmente discordes con el mundo. La situación no es fá-



cil de colocar en la pantalla, pero si Nicholas Ray hubiera querido ejemplificarla con autenticidad debió recurrir a algunas formas de la extravagancia (presuntos existencialistas, sin ninguna razón), o también a los niños elegantes, que suelen jugar más dinero del que tienen, correr en autos para ningún lado, dañar anónimamente al vecino o al transeúnte, tomar más whisky del que toleran, abusar de alguna prima o de una sirvienta y ser hipócritas en una ficción social de seriedad y buen tono. Esos amorales derivan de las mejores familias, sin excluir a las respetables que viven en elegantes balnearios, pero Nicholas Ray no quería rebeldes villanos sino que prefería, con algún sentido demagógico, rebeldes simpáticos que llevaran público al cine. Así que descubrió que los villanos son los padres, no solamente por la torpeza habitual con que viejas generaciones se desorientan ante las nuevas, que daba para una linda comedia, sino porque, según Ray, los padres son unos cobardes incapaces de dar consejos firmes, reticentes a aceptar el cariño de sus hijos, o ilusos de que cumplen con ellos si les mandan desde lejos un cheque semanal. Los padres son en el film unos canallas, por omisión o por comisión, y cuando Nicholas Ray los carga despiadadamente está buscando la simpatía de los hijos.

Pero el planteo es mentira y deriva en construir para los tres jóvenes del film algunas situaciones increíbles: los padres de Natalie Wood que se niegan a recibir un beso, los padres de James Dean que no lo dejan hablar cuando quiere exponer un problema crítico o, peor aún, el mismo joven Sal Mineo, que está ansioso por tener autoridad paternal que lo gobierne, miente que su padre fue un héroe en China, guarda y adora en secreto una foto de otro héroe (nadie menos que Alan Ladd) y cuando se siente muy confundido por el mundo sale a matar perritos, sin saber por qué. Es un poco más lógica la situación de James Dean, que cuando se siente confundido resuelve emborracharse, pero tiene su gracia el personaje de Natalie Wood: primero se fuga de la casa con un vestido rojo, para que la detengan por vagancia y prostitución presunta; después es un ángel maravilloso, que quiere besar a su padre y ser una niña buena; a los pocos minutos es una bestia sádica que se complace en presenciar cómo James Dean y Corey Allen se juegan la vida con navajas y coches robados. La situación de la policía no es mucho mejor: es por su omisión o su torpeza que James Dean no es atendido en el mostrador de la comisaría cuando tiene algo importante que decir, y es también por atolondramiento policial que un joven muere al final sin la menor necesidad.

Si el film no tuviera una prepotente ambición de sociología y de ejemplificar la realidad, todas las trampas del argumento, calculado atrás del efectismo, no tendrían la menor importancia: serían sólo las vueltas melodramáticas de tanta anécdota semi-policial. Pero con la ambición que transpiran las líneas del diálogo hay que decir que el ejemplo es artificioso, que los jóvenes ricos de hoy se arreglan un poco mejor que los del film y que la violenta persecución final en la casa abandonada no es un síntoma de amargura juvenil (o una ciega lucha a oscuras contra el mundo, como quieren los adoradores de Nicholas Ray) sino una manera de rellenar, con cosas activas y visuales, el agujero de una mejor comprensión de un drama cierto. En dos escenas ubicadas en un planetario, ante un firmamento de estrellas y planetas, un viejo profesor sale diciendo que "allá en el espacio infinito nuestras penas carecen de importancia" y obviamente el episodio está colocado para marcar un contraste con la vida interior y neurótica de los jóvenes personajes. Pero no

suenan en el film como un pensamiento bello y profundo sino como una sensacional ambición de grandeza, como una voluntad de Nicholas Ray de hablar en bastardilla.

El interés de Nicholas Ray por los problemas juveniles y su hábito de colocar escenas de violencia, a las que evidentemente sabe filmar, han derivado en que este **Rebelde** atraiga la atención juvenil y luego la entretenga. No es difícil ver en el resultado algunos síntomas de observación sagaz: el diálogo brevísimo y tierno entre James Dean y Natalie Wood, el detalle de levantarle el cuello a Dean durante un momento de crisis, algunas miradas comprensivas para dar pausa y peso a una situación. Pero como documento el film está pendiente de demostración y envuelto en el sensacionalismo y en la grandilocuencia, no ya de las palabras sino de las situaciones mismas. Es un espejismo fácil para incautos pero no moverá un cabello de alarma a los padres de esta generación, excepto aquéllos que quieran creer que el film se refiere a otros padres con otros hijos.

La simpatía de James Dean ha suscitado una admiración sin restricciones por su talento. No existe la menor duda de que ese talento existió, y quienes todavía crean que el hombre imitaba a Marlon Brando debieran saber que ambos y otros estaban trasladando simplemente una escuela enfática y emocional que les transmitió el Actor's Studio, con alguna invención de Elia Kazan. Toda su labor del film es un despliegue para un gran intérprete, al que un mediocre no podría sustituir, pero cabe preguntar aún si son necesarios todos los revolcones, gritos repentinos, gestos al aire, susurros, cortes de frase y movimientos bruscos que Dean coloca continuamente. A ratos da la impresión de que se quiere lucir mientras lo dejen.

14 de mayo 1957.

Títulos citados

Salvaje, El (*The Wild One*, EUA-1953) dir. Laslo Benedek; **Semilla de maldad** (*Blackboard Jungle*, EUA-1955) dir. Richard Brooks.



DISCÍPULO APROVECHADO

El ferroviario

(*Il ferroviere*, Italia-1956) dir. Pietro Germi.

LE OCURREN DEMASIADAS COSAS a la familia de este ferroviario. El hijo mayor es un holgazán que se acerca al delito; el menor saca malas notas en la escuela; la hija queda encinta, se casa de apuro con un hombre que no le gusta y comienza a engañarlo con otro. Todo se complica en la casa, donde el jefe de familia debe afrontar además una huelga ferroviaria, un problema gremial, una suspensión en el trabajo. A medida que los incidentes se acumulan el film va perdiendo la fuerza inicial de su intención, que era llevar a cada espectador a un mundo que también puede ser el suyo. La concepción es claramente neorrealista, aunque la resolución no lo sea, pero si algo afirma aún más esa concepción es la voluntad de Pietro Germi por buscar escenarios naturales para su acción, no sólo en la calle y en la taberna sino en el detalle doméstico del hogar en que se cumple la mayor parte del

asunto. Con alguna audacia de cámara, poco imaginable en los tiempos en que el neorrealismo era también la precariedad, director y fotógrafo encuadran esa casa a través de puertas y corredores, trasladan a personajes y espectador en un movimiento incesante que causa, en definitiva, el conocimiento íntimo de ese ambiente, poblado de las mil cosas que se acumulan en un hogar obrero. El escenario, el diálogo, la mutua relación de los integrantes de esa familia, sirven nítidamente a un propósito neorrealista, marcado en la simpatía fresca y natural de esos personajes como en la crítica latente con que muestra al ferroviario atraído por la taberna cercana, y a la hija atraída por el nuevo galán de mejor posición económica. El propósito es mostrar la verdad, respetarla y hacerla sentir, pero al promediar el film, como casi siempre en Germi, el asunto se aparta de ese terreno: la acumulación melodramática de desgracias ya deja de parecer verdad, y la solución rosada y blanda con que todo se arregla finalmente es un desmentido a la intención inicial. Esta es una enfermedad crónica del cine italiano, que ha limado asperezas al neorrealismo y no ha sabido sustituirlo con nada mejor que el optimismo artificial de desmentir finalmente lo que empezó por afirmar.

Germi consiguió algo más que otro film para el neorrealismo. Ha visto mucho cine en su vida y ha aprendido que no alcanza con el retrato frío y literal de una situación; ha aprendido que la eficacia dramática no depende solamente de la verdad que se trasmite sino de la sustancia que cada momento adquiera en la pantalla, por su reflejo en otros personajes o por el énfasis de imagen y sonido con que lo coloca frente al espectador. Un síntoma de esa preocupación formal es el subrayado de la música (por Carlo Rustichelli), que maneja en el film algunas variantes de unos pocos temas y obtiene con una guitarra solitaria un sostenido efecto de melancolía. Otro síntoma igualmente reiterado y visible es el acudir al personaje del hijo menor (Eduardo Nevo-la) como un testigo o un intérprete de casi toda secuencia: es con su imagen que se escuchan al fondo los ayes del parto de su hermana, y es también con sus reiterados viajes a la estación y a la taberna que se van uniendo y desarrollando los hilos de la anécdota, desde la misma escena inicial. Pero en muchos momentos Germi coloca la situación y también su eco: la marcha del tren señala febrilmente la preocupación del protagonista, un griterío en la casa es acompañado por la presencia curiosa de los vecinos que se asoman a la escalera, la boda está concentrada en el rostro inquisitivo y preocupado de la madre. En cada momento Germi está agregando a su concepción neorrealista una preocupación formal: sabe que una casa parece más muda y solitaria si el silencio es cortado por el goteo incesante de una canilla, sabe que el gesto de los personajes que escuchan una frase puede ser dramáticamente más expresivo que la frase misma. Todo en el film está pensado con causa y efecto, como una obra inteligente a despecho de la simplicidad con que el tema aparece concebido.

Algo debe señalarse empero contra Germi y es la ausencia radical de originalidad, de impulso verdaderamente creador. Muchos fragmentos del film, incluso sus ideas principales, derivan de obras mayores que Germi supo ver y admirar: el drama familiar concentrado en la figura pasiva pero sentida de la madre (**Qué verde era**



mi valle de John Ford), el enfoque narrativo a través del niño (**El desconocido** de George Stevens), la relación severa y amistosa de padre e hijo (**Ladrones de bicicletas** de Vittorio De Sica), algunos encuadres del hogar y de su cocina (**Umberto D.** del mismo De Sica), el uso de la locomotora para reforzar crisis dramáticas (**La bestia humana** de Renoir), el eco buscado de los griteríos en el vecindario (**Bellísima** de Visconti), el fondo de guitarra para la anécdota infantil (**Juegos prohibidos** de Clément). Cuando se comienzan a buscar rastros la lista puede ser interminable, pero todos son rastros comprobables y firmes; con el debido reconocimiento a la jerarquía de los modelos y a la bondad de la múltiple copia, hubiera sido deseable que Germi culminara su carrera con una obra más personal.

Aparte de fotografía y música, terrenos atendidos con fina sensibilidad por Barboni y Rustichelli, que son frecuentes colaboradores de Germi, el film llamará la atención por algunas figuras de su elenco, un brillo más notable por tratarse de gente escasamente conocida. El mismo Germi como ferroviario, el niño Edoardo Nevola como hijo menor y Silva como hija tienen grandes momentos, pero el talento más firme es el de la madre, Luisa Della Noce, un rostro de hondura y emotividad, en el que se refleja sin pausa todo el múltiple conflicto de la anécdota.

En doce años de carrera Germi ha estado envuelto en continuas pruebas de sí mismo, en la variedad de géneros, en preferencias melodramáticas, en las concesiones argumentales, en la dispersión entre los ejércitos de libretistas que son típicos del cine italiano. Pocos observadores le han reconocido mérito a su obra, ni siquiera cuando se lució como artesano en sus últimos films (**Jornada heroica, Celos**), que hacían visible a un director. En un sentido este **Ferrovionario** mejora el precedente: a veces es un film intenso, a veces es una pulida copia, a ratos se excede de diálogos y monólogos, a ratos es melancólico y magistral. Con su misma irregularidad casi siempre retrata, en sus naturales virtudes y sus naturales limitaciones, al mismo y continuo Pietro Germi que quiere hacer buenos films y no los sabe terminar.

17 de mayo 1957.

Títulos citados

Bellísima (*Bellissima*, Italia-1951) dir. Luchino Visconti; **Bestia humana, La** (*La Bête humaine*, Francia-1938) dir. Jean Renoir; **Celos** (*Gelosia*, Italia-1953) dir. Pietro Germi; **Desconocido, El** (*Shane*, EUA-1953) dir. George Stevens; **Jornada heroica** (*Il brigante di Tacca del Lupo*, Italia-1952) dir. P. Germi; **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, Francia-1952) dir. René Clément; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, EUA-1941) dir. John Ford; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. V. De Sica.



ÁNGEL CON CARA SUCIA

El estigma del arroyo

(*Somebody Up There Likes Me*, EUA-1956) dir. Robert Wise.

TODA LA HISTORIA es cierta, por lo menos en lo principal. Como lo señala una frase inicial de Graziano, así recuerda él su relato, “definitivamente”, aunque “de-

finidamente” habría sido una expresión verbal más correcta y mejor traducida. La historia es la de un delincuente juvenil, quizás más violento y amoral que el promedio, convertido en boxeador a cierta altura de su vida y canalizado luego en un deportista profesional, un buen marido, un hombre de bien. La idea es la de que el boxeo puede ser una fuerza de regeneración, pero es temible pensar que el caso Graziano, aun perfectamente auténtico, es la excepción y no la regla. El film sabe muy bien que otros boxeadores terminan idiotizados, que una parte del público está aportando al espectáculo su más brutal instinto y que el comercio del boxeo está bastante alejado de la moral, como hace pocos meses lo afirmara con violencia singular y no desmentida **La caída de un ídolo** (*The Harder They Fall*, M. Robson-1956). Hace más de diez años, y curiosamente en un momento más difícil para esa denuncia, el mismo director Robert Wise marcó en **El luchador** (*The Set-Up*, con Robert Ryan) la parte sombría del boxeo: la decadencia física y moral, el acomodo, la cercanía inevitable de jugadores y gangsters. Ahora la moraleja se invierte y Graziano es presentado como un ejemplo para los pibes del barrio. Con todas las garantías de que la historia es real, su resultado inevitable es conformar a todos los ladronzuelos, matones e indisciplinados de Brooklyn, del ejército americano, del reformatorio y quizás también de Palermo y Villa Muñoz: con un poco de fuerza en los puños, un poco de prepotencia, un poco de resistencia física para el castigo, se puede triunfar en la vida y obtener un campeonato además. Lo menos que se puede decir de esta moralísima historia es que su consecuencia será también la auto-satisfacción de mucho indeseable en mucha patota. Cabe suponer que los cronistas de box discrepen sobre tal interpretación.

Es previsible que algún fragmento de la historia haya sido arreglado por Metro para enfatizar la labor de regeneración que la esposa (Pier Angeli) obtuvo sobre el boxeador (Paul Newman), pero es a través de ella que el film apunta, también sobre base real, el curioso proceso del protagonista, extremado de violencia (“odio interior”, apunta un personaje) y llevado al ring por la misma combatividad con que en todo momento, desde su infancia, sintió que estaba en guerra con el mundo. “No me casé con un hombre, me casé con un medio pesado”, dice ella en alguna de sus crisis dramáticas, resueltas emotivamente por la actriz y por el director, pero casi nunca es su protesta la que influye en el marido sino justamente su pasiva persistencia en el cariño pese a todo. Así lo señala sagazmente el libreto en todo momento, desde el encuentro inicial en que ella lo conquista casi sin hablar, hasta la actitud final de no protestar contra el boxeo porque esa actividad, para bien o para mal, es la única vida posible para su marido. El ejemplo de los padres del protagonista (Harold J. Stone, Eileen Heckart) está hábilmente marcado, una y otra vez, en ese mismo sentido.

La realización es el mérito principal del film. Siempre abunda la acción, dentro y fuera del ring, con anécdotas constantes de robos juveniles, incidentes en el reformatorio, en la cárcel, en el ejército, nuevamente en el barrio. Junto a esa inventiva de asunto está la otra inventiva, aún más prodigiosa, de escenario y encuadre para presentarla, con primeros planos de los



protagonistas, un fondo de azoteas y calles lóbregas, el movimiento continuo de cámara y de personajes. La fotografía de Joseph Ruttenberg, con un justificado premio de la Academia, es siempre una labor notable, pero no debe olvidarse la dirección de Robert Wise, un artesano experto que ha hecho de todo en los últimos años y que aquí se ha esforzado tras el máximo resultado. Las escenas de box, en particular, tienen un realismo agresivo sobre el espectador, en quien operan el mismo efecto eléctrico que supieron obtener **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, Kazan-1954) y **El hombre del brazo de oro** (*The Man with the Golden Arm*, Preminger-1955): realismo en la imagen, tomas breves, música incisiva, doble movimiento de acción y de cámara. Para casi todo público, **El estigma del arroyo** es un film impresionante.

Quienes lo han visto en **El cáliz de plata** (*The Silver Chalice*, Victor Saville-1954) aseguran que Paul Newman puede ser también un actor correcto y sobrio. Ese testimonio debe disipar la sospecha de que Newman encontró en Graziano un personaje justo: está tan identificado con su esencial brutalidad, con su desprecio por el mundo, con la jactancia de ser un matón superior a otros matones que durante casi todo el film sus amaneramientos parecen el producto auténtico y no la actuación. Aquí acumula casi todos los efectos interpretativos que Brando desplegó en **Nido de ratas**, pero si sabe hacer además otras cosas esta labor es un puro fruto del talento, desde el vaivén para caminar hasta sus saltos entre murmullos, falsetes y gritos.

17 de mayo 1957.



REVISIÓN ÚTIL Calles de Londres

(*St. Martin's Lane*, Gran Bretaña-1938) dir. Tim Whelan.

VIVIEN LEIGH NO HABÍA LLEGADO aún en este film de 1938 a la fama que un año después le proporcionara **Lo que el viento se llevó**, con su premio de la Academia y ruido adicional, pero su previa carrera inglesa surgió tardíamente a la notoriedad. El golpe de suerte lo dio la empresa Paramount, que adquirió este

St. Martin's Lane para su distribución internacional, junto a otros dos títulos de la productora inglesa Mayflower (los otros: **Rebeldía**, **La posada maldita**), le cambió el título original y localista por el de **Sidewalks of London** y obtuvo en 1940 un impensado éxito por la presencia de una estrella que antes no era estrella. El episodio derivó en un curioso error para un celebrado libro biográfico del cine, el *Filmlexikon* de Pasinetti, que registra varias veces al mismo film como si se tratara de dos films distintos en título y en fecha (**St. Martin's Lane**, 1938, **Sidewalks of London**, 1940), error que también repite con **Rebeldía**; la confusión induce a creer, inverosímilmente, que Vivien Leigh pudo volver



a Londres a filmar una modesta producción, después de triunfar en América con **Lo que el viento se llevó**. Los eruditos sabrán sin embargo, junto a ese pequeño desliz, que el film es singular por la curiosa conjunción de nombres célebres e internacionales con que fue realizado. Uno de los dos socios que formaron la empresa Mayflower es Charles Laughton, que notoriamente produjo allí films para su personal lucimiento histriónico, no sólo en **Calles de Londres** sino también en **Rebeldía** y **La posada maldita**; el otro socio es Erich Pommer, una eminencia de la producción internacional que desde 1919 hasta el presente se repartió por Alemania, Inglaterra, Francia y Hollywood, financiando y supervisando títulos célebres de Murnau, Dupont, Fritz Lang, Sternberg y Erik Charrell. A los dos productores habría que agregar aún el fotógrafo Jules Kruger, que ha colaborado en los títulos más famosos de Abel Gance, Julien Duvivier y Sacha Guitry.

Los nombres propios han dejado una calidad en el film. La historia es la de los artistas ambulantes de Londres, fracasados del escenario y obligados a un repertorio de canciones, bailes y poesías junto a las colas de público que esperan su entrada al cine o al teatro; en ese ambiente de pobreza e inquietud, la simple anécdota es la de un mal actor (Laughton) que recoge a una bailarina y ladrona (Leigh), la ve subir hasta la fama y luego se resigna a perderla y a tolerar su propio y reiterado fracaso. Se ha señalado acertadamente que éste es un borrador de **Candilejas**, pero habría que agregar que el mismo Chaplin ya había hecho antes varios borradores de **Candilejas**, como **El circo** y **Luces de la ciudad**. La concepción chaplinesca de protector y dama joven tiene en **Calles de Londres** la ventaja de su escasa pretensión filosófica; donde Chaplin se excitaría hasta el discurso sobre la vida que se va y no vuelve, el film inglés prefiere la virtud chaplinesca original, el laconismo melancólico, que deja adivinar una profundidad de sentimiento y que no sale a venderla a grandes voces, como **Candilejas** lo hizo después. En ese sentido son ejemplares los últimos diez minutos de **Calles de Londres**, que retoman a Laughton y a su ambiente en el mismo punto en que empezó el film, cerrando así el episodio.

El film puede interesar también en otros sentidos. Para retratar un mundo artístico grotesco, que se expone deliberadamente al ridículo callejero, Laughton como productor ha acumulado tras varios personajes, y particularmente tras el suyo propio, un tranquilo humorismo de la miseria: el diario en que se envuelve para dormir, la máquina de coser con que remienda, la torpeza magistral con que un gran actor remeda a un mal actor. En esta sacrificada exposición a la risa ajena Laughton repite una vez más, como ya lo hiciera en parte de su carrera, el obligado antecedente de Emil Jannings y particularmente el de **El ángel azul** (productor: Erich Pommer), cuyo protagonista no era un héroe ni un villano sino, excepcionalmente, un fracasado que excita a la compasión. La presencia de Pommer no es casual, y a su temperamento de cinematógrafo germano puede atribuirse verosímelmente el cuidado escenográfico con el que todo ambiente del film aparece recargado e intencionado. También debe atribuírsele la precisión de su imagen: el personaje que no puede llegar hasta la estrella consagrada porque se lo impide una multitud de admiradores, o la alegría solitaria y sentida con que Vivien Leigh baila en el enorme salón de la casa abandonada, creyéndose libre y triunfante.

Calles de Londres no es un gran film. A grandes trechos es convencional y lento para su anécdota y en el plan general parece más atento al lucimiento individual

de Laughton que a su transporte de un mundo pintoresco, apenas rozado por el cine. Pero es un film de rasgos talentosos, ambicioso de tocar ese límite entre lo patético y lo humorístico que sólo deja acercar ilesos a los grandes artistas. Tiene más cine que **Candilejas**, sin la menor duda.

25 de mayo 1957.

Títulos citados

Ángel azul, El (*Der blaue Engel*, Alemania-1930) dir. Josef von Sternberg; **Candilejas** (*Limelight*, EUA-1952) dir. Charles Chaplin; **Circo, El** (*The Circus*, EUA-1928) dir. C. Chaplin; **Luces de la ciudad** (*City Lights*, EUA-1931) dir. C. Chaplin; **Posada maldita, La** (*Jamaica Inn*, Gran Bretaña-1939) dir. Alfred Hitchcock; **Rebeldía** (*Vessel of Wrath*, Gran Bretaña-1938) dir. Erich Pommer.



GINA, ÚNICAMENTE

La mujer más hermosa del mundo

(*La donna più bella del mondo* / *La Belle des belles*, Italia / Francia-1955) dir. Robert Z. Leonard.

LOS FAMILIARES DE Lina Cavalieri ya denunciaron al film y se habla de un pleito en algún lado, así que no hay que preocuparse mucho de la exactitud de esta biografía. Con certeza deforma los hechos, pero la exactitud no es muy importante. En cambio es importante que todo el asunto parezca mentido, y que el ascenso de Lina Cavalieri hasta la gloria y el amor sea solamente una novelita femenina, con media docena de malentendidos entre ella y el galán (Vittorio Gassman), un pretendiente rechazado durante años (Robert Alda) y un crimen pasional, que el film soluciona en sus últimas escenas, fingiendo que ésa es una culminación del asunto. A cambio de los lugares comunes del tema, puede asegurarse que el film es vistoso, tiene colores que a menudo titilan con fervor, mucho vestuario de principios de siglo y un poco de la escenografía de época, aunque no mucha más de la que cabe en un pequeño estudio cinematográfico.

Pero como la figura de Lina Cavalieri, la otra figura suerpuesta de Gina Lollobrigida y la acumulación de aventuras convertirán al film en un éxito, visible ya desde el día del estreno, hay que apurarse a señalar que el resultado tiene muy escasa calidad o belleza, excepto en el sentido más exterior de esa belleza. Para ubicar al film en el cine habría que ponerlo entre **La bella Otero** de Richard Pottier y el cero, que ya es una zona muy chica. La clara responsabilidad es de los productores, que acumulan nueve libretistas para inventar episodios y no pueden elegir otro director más exigente consigo mismo que Robert Z. Leonard, un anciano realizador que hace veinte años firmaba las operetas y los ruidosos espectáculos de la Metro



(**El gran Ziegfeld, Primavera, La luciérnaga**) y que nunca se destacó entre su centenar de títulos más que por lo que no pudo hacer. La pasividad de cámara, los diálogos informativos, la carencia completa de un momento emotivo, son en este film la pura obra de Leonard. Bajo la mano de Claude Autant-Lara, que adora los asuntos de época, el film hubiera sido un poema romántico, una evocación.

Gina Lollobrigida está hermosa como nunca, baila, canta y se bate en duelo con positivo entusiasmo, y salvo alguna altura dramática a la que no llega, resulta ser el único brillo del film. También figura, por partida doble, una hermosa melodía de **Tosca**, pero ésa es una virtud de Puccini y no debe ser atribuida al director. El resto del elenco es penoso.

29 de mayo 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Robert Z. Leonard, salvo donde se indica)

Bella Otero, La (*La Belle Otero*, Francia-1954) dir. Richard Pottier; **Gran Ziegfeld, El** (*The Great Ziegfeld*, EUA-1936); **Luciérnaga, La** (*The Firefly*, EUA-1937); **Primavera** (*Maytime*, EUA-1937).



UN DIRECTOR PROBADO

La escalera de caracol

(*The Spiral Staircase*, EUA-1948) dir. Robert Siodmak.

EL ARGUMENTO ES INCREÍBLE pero la realización merece un segundo examen. Con la historia de una muda (Dorothy McGuire) sometida en un enorme caserón a la amenaza de un asesino no identificado, este novelón asustó hace diez años a buena parte del público, que hoy recuerda aquel golpe emocional y vuelve a ver si se asusta de nuevo, por lo menos cuando un enorme ojo del asesino ocupa enteramente la pantalla. La revisión hace aún menos creíble el asunto, con su ola de crímenes sin mayor motivo, la débil razón con la que el criminal elige sus víctimas entre mujeres defectuosas, y el pormenor con el que se crea y se desarrolla el espanto, dando más oportunidades para el asesinato que las verosímiles en las circunstancias.

La revisión obliga a advertir sin embargo el extremo cuidado con el que Siodmak planeó su film, apoyado sin duda por la política de poca iluminación, tema policial, presupuesto restringido, que Dore Schary seguía en aquel momento como jefe de producción en RKO. La mano de un realizador germánico, contagiado de trucuencia y hábil para trasmitirla, puede verse en casi toda escena del resultado: una toma de Dorothy McGuire frente al espejo, donde su propio aliento oculta significativamente el diseño de la boca, o la toma aislada de un teléfono, o de un zapato, o de un jardín oscuro y bañado a intervalos por la lluvia y por la luz repentina del relámpago. Los minutos iniciales, que mezclan al primer crimen con una proyección cinematográfica de principios de siglo, establecen el tono del asunto y los datos



esenciales con una elocuencia de imagen en la que no hace falta palabra alguna; más tarde, la muerte de Rhonda Fleming está colocada con un virtuosismo de iluminación, ocultando el cuerpo de ella en una zona central de sombra y dejando surgir las manos a ambos costados.

Hay mucho detalle sabroso en **La escalera de caracol** y su revisión en estos momentos puede producir al espectador de hoy el mismo vivo contraste que hace poco ofrecía la revisión de **Los asesinos** del mismo Siodmak. Frente a un hábito de color, CinemaScope y diálogo obligatorio, el director muestra aquí las viejas virtudes de una elocuencia directa de la cámara, que introduce al espectador en el asunto y lo hace temblar hasta con un asunto increíble. El mismo Siodmak ha caído muy bajo en los diez años siguientes, donde aceptó transacciones que no parecían posibles en él (**El gran juego**, por ejemplo), pero si algún día hay que documentar su talento bastará revisar este film, **Los asesinos** y **La dama fantasma**, un trío imposible de crear totalmente en sus asuntos pero una atracción cinematográfica difícil de evitar.

31 mayo 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Robert Siodmak)

Asesinos, Los (*The Killers*, EUA-1946); **Dama fantasma, La** (*Phantom Lady*, EUA-1944); **Gran juego, El** (*Le Grand Jeu*, Francia-1954).



SE BUSCA ESPRIT

París Palace Hotel

(Francia-1956) dir. Henri Verneuil.

LA IDEA ERA LINDA para un cuento de hadas, pero había que saberla hacer. Era crear el romance entre la manicura y el mecánico (Françoise Arnoul, Roberto Riso), que se mienten recíprocamente cuando se fingen hijos de millonarios, tienen un idilio de Navidad y terminan felices a pesar de haberse mentido. Dos o tres cosas hubieran sido necesarias para que el film tuviera el posible tono romántico. La primera hubiera sido dar la idea de que ambos se escapaban de algún mundo un poco más sórdido e

ingresaban a un mundo de fantasía, pero ese dato de ambiente no figura. El segundo requisito era hacer más creíbles las dos mentiras, pero los libretistas no se preocupan mucho de eso, y todo ocurre, se disimula y se cree a costa de la ingenuidad de ambos. El tercer requisito era el de que ambos tórtolos tuvieran alguna conducta romántica, se miraran idealizándose y pusieran ojos de entenderse por dentro. Nadie se preocupó de eso: el amor está decretado desde fuera y es difícil compartirlo ni sentirlo desde la platea. Los intérpretes no ayudan.

El ingenio está tan frustrado como el romanticismo del film. Para que el asunto camine hace falta la intervención de un canoso conquistador (Charles Boyer)



que empieza por codiciar a la manicura y termina por hacer el Papá Noel del cuento. Las confusiones, disimulos, autos robados, noches en la cárcel y demás peregrinajes del conquistador no tienen una pizca de gracia, aunque los libretistas se han tomado mucho trabajo en marcarle contrastes prosaicos a este aristocrático personaje.

Hace veinte años que Charles Spaak muestra talento como libretista (escribió **La gran ilusión**, increíblemente) y hace apenas cuatro que Henri Verneuil comenzó a destacarse como director, desde débiles comedias para Fernandel hasta el conseguido tono romántico de **Los amantes del Tajo** (*Les Amants du Tage*, 1955). De los antecedentes de ambos se podía esperar un poco más de brillo, pero ambos se conformaron con una superproducción en color, con un poco de lujo, para manicuras soñadoras de la platea, sin advertir que también para el espectador menos exigente la comedia sólo resulta si funciona en la pantalla. La distracción de ambos realizadores está superada por el galán Roberto Riso, un adormilado con el que debe ser difícil soñar.

El único elemento poético de este film que debía ser poético es el hermoso vals que baila la pareja central. Habrá que llevarlo al disco.

31 de mayo 1957.



WESTERN COMPLICADO

Cinco tumbas

(*Backlash*, EUA-1956.) dir. John Sturges.

LAS TUMBAS EN CUESTIÓN están a la vista de Richard Widmark en la primera escena de este film del Oeste, pero no le revelan fácilmente su secreto. Una de ellas puede tener el cadáver de su padre, que buscaba oro junto a los cuatro muertos y que habría sido asesinado por el sexto hombre del grupo; la otra hipótesis es que el padre sea el criminal, ahora prófugo, pero Widmark no tolera teorías y decide averiguar la verdad. La investigación, llevada junto al misterio hasta los últimos minutos, desvía sin embargo al protagonista hacia territorios muy ajenos. Con escasa lógica el argumento complica al hombre con la viuda presumible de otro muerto (Donna Reed), con un pistolero perdurable en todo el film (Henry Morgan), con otro fanfarrón que sólo surge al final (William Campbell), con el sargento que enterró a los muertos (Barton MacLane), con un sheriff bueno (Edward C. Platt), con otro sheriff un poco más malo (Roy Roberts) y al fin con el hombre misterioso que quizás mató a los habitantes de las cinco tumbas (John McIntire). Esa sucesión de personajes no estaría mal si obedeciera al desarrollo de la investigación, pero el libreto sólo los acumula con arbitrariedad, salteándose las más elementales relaciones personales de tanta gente.

Existía sin embargo un primordial interés por este film, que ha sido escrito por Borden Chase y producido por Aaron Rosenberg, especialistas ambos en el género *western*, y que ha sido dirigido por John Sturges, un joven director destacado en los



últimos años (**Misterio de la playa**, **Conspiración de silencio**). Los diez minutos iniciales, con balazos a la intemperie entre rocas, y algún momento del asalto que emprenden los indios apaches, recuerdan otras labores del director, especialmente la muy notable de **Hombres o bestias** (con William Holden), que pasó inadvertida hace dos años y que hoy puede recordarse entre los mejores títulos del moderno cine de acción⁴. También hay algún rasgo de buena caracterización, alguna pausa intensa, alguna pasión y alguna importante cachetada entre Donna Reed y Richard Widmark. Pero la confusión y la acumulación del libreto hacen imposible a veces seguir la línea del asunto, e imposible siempre comprometer en él al espectador. Hubiera sido ventajoso que Borden Chase pasara en limpio el borrador antes de filmarlo.

La actuación de Widmark, Reed y McIntire puede ser un descargo a favor del film; la dama joven está además particularmente hermosa, gracias a que el libreto le permite mucho rouge y seis cambios de ropa, todos ellos muy improbables en el rudo Oeste.

4 de junio 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por John Sturges)

Conspiración de silencio (*Bad Day at Black Rock*, EUA-1955); **Hombres o bestias** (*Escape from Fort Bravo*, EUA-1953); **Misterio de la playa** (*Mystery Street*, EUA-1950).



REVISIÓN DE UN ESTILO

La ciudad desnuda

(*The Naked City*, EUA-1948) dir. Jules Dassin.

EL REALISMO LE GUSTABA TANTO a Jules Dassin que toda su última obra, desde que adquirió cierta personalidad en el cine, está informada por el afán de revelar algún aspecto del mundo. Así documentó una parte de la cárcel de San Francisco, de Londres y de París (**Entre rejas**, **Mercado de ladrones**, **Siniestra obsesión**, **Rififi**); así también esta anécdota policial de **La ciudad desnuda** le sirvió para documentar una parte de New York, un mundo callejero poblado de gente, en el que bares, transporte, recreos y viviendas surgen a la pantalla, con su mezcla y con su ruido. La empresa no es sólo de Dassin, por integrado que él esté con esa escuela, sino también del productor Mark Hellinger, que tenía tendencia a ese mismo realismo dinámico (**Los asesinos**). De hecho, buena parte de Hollywood se acercó hacia 1947 hasta un film semi-documental, nacido en parte del ejemplo italiano y en parte de la misma experiencia bélica, que había afinado técnicas, había interesado al público en la realidad y había hecho surgir un distinto mundo de post-guerra, un tema que esperaba su expresión.

La riqueza de **La ciudad desnuda** es ante todo la de trasladar ese mundo, pero es además la del tono casual, de fingida distracción, con que lo presenta en la pantalla. Mientras va desarrollando una complicada investigación policial, los detectives se esparcen por la ciudad y procuran localizar rastros de informaciones: el

tendedor de una prenda de ropa, el domicilio posible de un delincuente. Y por otro lado, los datos mismos surgen también impensadamente ante el espectador, al que se le hace presenciar un crimen desde una ventana, y ante quien se encuentra un cadáver junto al muelle. Con alguna ironía, el delincuente buscado pasa sin saberlo tras el detective que está preguntando por él; tras la apariencia lujosa de crimen pasional y elegante de un principio, lo que se descubre más tarde es una sórdida banda delictuosa, una sentida amargura en la historia de la mujer muerta, cuya madre (Adelaide Klein) tiene tonos patéticos para pronunciar su odio contra la hija descarriada.

Dassin se alejó de Hollywood tres años después de realizar este film y pronunció en Francia, cuando **Rififi** ya había triunfado, algunas declaraciones sobre los límites que le impuso el cine americano. En su origen, señaló, él quería poner mucho más de New York en el film, pero la empresa Universal le recortó el metraje, suprimiendo los aspectos más lóbregos y pintorescos de la ciudad. Esos cortes explican el desnivel del film, más apreciable en esta revisión. La anécdota policial debió ser para Dassin solamente un pretexto de mostrar New York, pero el film definitivo da más importancia a ese asunto y deja que la ciudad sea solamente un fondo de la anécdota, con lo que el tema se asemeja a tanta otra película del género, alargada en interrogatorios entre cuatro paredes. Ya se había señalado, en oportunidad del estreno, que **La ciudad desnuda** no es en rigor una documental de New York, sino a lo sumo un promedio entre esa intención novedosa y el film policial común.

Pero sin la perfección del conjunto, el film tiene aún el interés del detalle, la frescura de algunos tipos humanos incidentales, el formidable dinamismo de cámara con que se recoge la persecución final de Ted de Corsia, acorralado por la policía, o el enfoque imprevisto de muchas tomas. El estilo es incisivo, concreto, en todo el diálogo y todo el relato, pensados ambos con un criterio anti-literario. La gran ambición de Dassin era dar con elementos realistas una poesía y un drama de la gran ciudad, y no es por su culpa que ese deseo sólo aparezca formulado a medias.

Barry Fitzgerald hace un pintoresco inspector policial y Ted de Corsia un delincuente de fuerza interior, pero el resto del elenco se acerca a la pobreza interpretativa.

13 de junio 1957.

Títulos citados (dirigidos por Jules Dassin, salvo donde se indica)

Asesinos, Los (*The Killers*, EUA-1946) dir. Robert Siodmak; **Entre rejas** (*Brute Force*, EUA-1947); **Mercado de ladrones** (*Thieves' Highway*, EUA-1949); **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*, Francia-1955); **Siniestra obsesión** (*Night and the City*, EUA-1950).



⁴ Ver pág. 46.

GINA EN PELIGRO

Trapezio

(Trapeze, EUA-1956) dir. Carol Reed.

LOS ACRÓBATAS SUBEN por la escalerilla, se paran en el trampolín, se largan por el balancín, efectúan varios movimientos pendulares, agregan otros movimientos rotatorios, casi siempre son recogidos por otro acróbata que sólo se sostiene con los pies, y cuando no tienen esa fortuna tienen en cambio la de tener una red debajo, un hecho que sin embargo admite alguna excepción. La cámara que aquí manejaron Carol

Reed y su fotógrafo Robert Krasker hace casi todo eso y algo más: gira sobre sí misma, corre en algún travelling increíble, toma a los acróbatas de cerca y de lejos, a veces recoge a un payaso distraído en el ángulo derecho inferior mientras toda la imagen es la de un dinámico trapezio, y se aventura hasta recoger al vuelo un beso que Lancaster le da a Gina, también al vuelo. Es fácil adivinar la atracción invencible que el ambiente de circo tenía para Carol Reed, dispuesto no solamente a sacudir un poco al CinemaScope sino también a aplicar su ciencia exacta del efectismo cinematográfico, como ya lo hiciera en films más importantes (**Larga es la noche**, **Ídolo caído**, **Tercer hombre**). Los resultados que obtiene al enfocar esta vida del trapezio son casi siempre una admiración y muchas veces un susto, porque Carol Reed piensa sin

pérdida en los nervios de su espectador y los sacude con tomas breves y perspicaces, desde casi todo punto de vista, desde abajo y desde arriba, a través de la red y con fondo de red. Y fuera del trapezio persigue incansablemente efectos similares, rellenando la pantalla con elefantes de circo, a veces convocados sin motivo, y situando al fondo de mucho diálogo la acción secundaria de este ambiente. Todo se mueve en la pantalla, durante buena parte del film, y no se movería si no tuviera un talentoso director, que es capaz de hacer cualquier cosa con la cámara.

Lo único que Carol Reed no puede hacer con la cámara es un argumento mejor: tenía que lucir a tres estrellas, dos de las cuales deben ser muy caras y bien cuidadas, y tenía que hacer primordialmente un espectáculo. La historietta de amor y celos que aquí cuenta no es muy importante y no hará temblar los corazones de la platea, aunque en ésta haya otros nervios de punta por distintos motivos. Pero algo podía haber hecho Reed por el argumento. Podía mejorar los diálogos increíbles, largos, inverosímiles, en que los tres protagonistas intercambian una y otra vez los pronunciamientos más vulgares del caso: Te Quiero, No Te Quiero, Él Debe Saberlo, Yo Sabía Que Nos Pasaría Esto. Pero la verdad es que a Reed no le importaba mucho mejorar el asunto. Todo lo que necesitaba era un libreto que le arreglara los antecedentes para la situación final, donde los tres acróbatas titulares deben hacer el triple salto mortal (tan mencionado antes en el diálogo) y sólo se deciden a hacerlo cuando ya están bastante peleados entre sí, cuando su empresario les sacó la red protectora y cuando los está mirando el importante empresario del circo americano que los puede contratar. Hasta que le llegue el momento final de su laberín-



tico romance, Reed no se preocupa de que los personajes parezcan verosímiles o sentidos, se distrae con otros motivos melodramáticos aún más increíbles como el de una ecuyere y su celoso marido (Katy Jurado, Gérard Landry) y entretiene a la cámara, lejos del trapezio, haciendo cruzar en primer plano a una insólita y no presentada viejita, o separando físicamente a los personajes para que sus gritadísimas discusiones se hagan a todo lo ancho de la pantalla. Un par de peleas del empresario Thomas Gomez (una con Burt Lancaster, una con Gina) pueden guardarse como un ejemplo del artificioso estilo dramático que Carol Reed emplea a menudo para seguir siendo un artista plástico.

Los tres intérpretes principales están muy correctos, con cierta fuerza en Burt Lancaster y Tony Curtis, y con la posible excepción de una escena inicial en la que Gina tiene que posar de mujer perversa sin que el espectador le crea. Pero ella misma está hermosísima en casi toda posición posible, utiliza menos ropa de la que le sería prudente si quiere evitar un incendio en el circo (esos incendios son feroces) y se maneja en el trapezio, sin doble alguna, en muchas de las intervenciones que el relato le atribuye. El director se preocupó de que el doblaje no se note, con la mejor técnica para esa ficción.

El film será un éxito de nervios, pero la historia no lo consagrará como un gran drama del circo. Quizás no quiera tener más jerarquía que el circo mismo, después de todo.

14 de junio 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Carol Reed)**Ídolo caído, El** (*The Fallen Idol*, Gran Bretaña-1948); **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1945); **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949).

INTOLERANCIA RECOMENDADA

Murió hace quince años

(España-1954) dir. Rafael Gil.

ESTE VIOLENTO ALEGATO franquista contra Rusia sostiene que los niños españoles llegados a la Unión Soviética en 1937, como fugitivos de la guerra civil, han sido educados en dogmas comunistas y luego repartidos por Europa, incluyendo a España, para cumplir tareas de agitación y terrorismo, que el film ubica en 1952. El alegato antisoviético pudo ser general pero el film plantea un caso particularísimo y lo remacha con perfidia. El comunista que aquí vuelve se llama Diego, se presenta en España como un renegado del comunismo, para engañar mejor a las autoridades españolas, y es además hijo de un alto funcionario policial español que combate al mismo comunismo. Así el film sostiene que no sólo se debe desconfiar de los confesos comunistas sino también de los confesos ex-comunistas, pregonando una campaña contra los arrepentidos que quizás no sea muy cristiana, después de todo, y que quizás obligue a los españoles a cortar relaciones con Arthur Koestler,



con Richard Wright y con tantos otros escritores que han llegado a esa posición. Para sostener esta campaña a favor de la intolerancia, el film pone a Diego en la curiosa situación de delatar ante su padre a ciertos comunistas (con lo que gana la confianza de las autoridades y al mismo tiempo se libra de individuos que ya no eran útiles al Partido), mientras por otro lado roba a su mismo padre algunos informes secretos y consigue frustrar una redada policial (con lo que mantiene la confianza de sus jefes comunistas). En las últimas escenas el tal Diego aparece convertido auténticamente al anticomunismo pero después de tantas vueltas ningún espectador sabe ya lo que es auténtico ni falso y todos saldrán del cine mirando desconfiadamente para atrás.

Una parte de las confusiones mentales que origina el film está sin duda en su enredado libreto, que afirma y niega sucesivamente una misma cosa; otra parte está en la naturaleza cambiante del propio comunismo, que so pretexto de realismo político niega hoy lo que afirmó ayer, altera la claridad ideológica de sus propios afiliados y termina por vender bonos contra Stalin. Pero el film no es muy inteligente para marcar el punto: su posición es, apasionadamente, la del anticomunismo militante, y se limita a manejar el blanco y el negro, como tanto barato cine con mensaje. Cabe atribuir al fotógrafo Alfredo Fraile, más que al director Rafael Gil, el preciosismo ocasional de cámara, con algún prodigio de encuadre, movimiento e iluminación que a menudo recuerdan a antecedentes ingleses de Carol Reed (**Larga es la noche, Tercer hombre**). Pero la cámara no lo es todo en el cine. El libreto incurre en el diálogo conceptual, elenco y dirección sufren de una habitual pompa española, y la mejor fotografía del mundo no podrá expresar la soledad y la vacilación de un hombre si se limita a fotografiarlo sentado en un sillón. Con todos los virtuosismos de imagen, falta elocuencia en ella y está rellena por el discurso verbal. Los minutos finales, que aluden a los devotos propósitos de un hombre que quiere purgar sus faltas, justifican el viejo refrán de que podrá no haber poesía pero siempre sobrarán poetas.

22 de junio 1957.

Títulos citados (ambos dirigidos por Carol Reed)

Larga es la noche (*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1947); **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949).



EL CALCULADOR **Calle Mayor**

(España / Francia-1956) dir. Juan Antonio Bardem.

BARDEM ES MUY INTELIGENTE, ha visto mucho cine, sabe lo que piensa y lo dice directamente. Reniega de la hipocresía de las altas clases sociales españolas y lo puntualiza en **Muerte de un ciclista**. Descrie de las mentiras del cine americano y deja tres constancias gratuitas de su opinión en el diálogo de **Calle Mayor**. Entiende que el verdadero tema cinematográfico para su país es la vida española de provincias y se lo hace decir a Yves Massard en uno de los diálogos finales. Sabe que uno de los dramas provincianos es la situación de las muchachas solteras, aquietadas en la inútil

espera del novio, y hace de esa cuestión su tema principal (también lo había hecho García Lorca en **Doña Rosita la soltera**). Sabe que otro drama provinciano es el odio indolente de los gandules que se aburren, y hace de ellos otro elemento del tema principal (también lo había hecho Federico Fellini en **Los inútiles**). Calcula que sería un buen argumento la broma cruel de que uno de esos gandules fingiera amor por la solterona para reírse después y ése es el centro del tema de Bardem (muy cerca del tema de René Clair en **Las grandes maniobras**).

Bardem es muy inteligente pero no es un poeta ni un dramaturgo ni un creador original: es un calculista escasamente cálido, que a veces se equivoca en el cálculo mismo. Puede aducir que hay dramas de solteronas en muchos lados, y que su film no copia necesariamente a **Doña Rosita la soltera**, pero no necesitaba poner a la protagonista junto a una madre y a una vieja ama que remedan con abundancia a tía y ama de la obra de García Lorca. Puede aducir también que gandules ociosos hay en todos lados y que sus personajes no son necesariamente los *vitelloni* de Fellini, pero podía haber evitado ese agudo parecido con no haber incluido dos escenas casi idénticas (tipos que caminan separados por la calle nocturna y desierta, tipos que deliberan alrededor de una fuente). Aparte de toda alegada imitación, sobre la cual siempre Bardem podrá recibir el beneficio de la duda, hay otros síntomas más claros de que como director y libretista no crea con la sensibilidad que un dramaturgo debiera tener. La broma a la solterona está planeada más allá de lo verosímil y son increíbles las motivaciones que hacen perseverar al galán (José Suárez) en su torcida empresa, como son increíbles las ingenuidades con que el plan prende en la víctima (Betsy Blair). Entre los diálogos que buscan la naturalidad sin encontrarla, debe puntualizarse que el afán romántico de la víctima sólo aparece expresado en sucesivas tandas de "Te quiero" (en una de las tandas lo dice ocho veces en quince segundos), y aunque en otro momento Bardem inventó, con el mismo propósito, el juego solitario de esa mujer ante el espejo, soñando con ser amada, el director lo arruinó de inmediato agregándole un monólogo imposible. No es el único monólogo absurdo, por otra parte: hay también uno de la actriz, hablando con su fingido galán junto al río, donde ella cuenta su historia y se dice a sí misma cuatro veces: "Isabel, no tienes novio". Y hay algunos diálogos de amigas y amigos y conocidos que se sorprenden del noviazgo y dicen las imprudencias más imposibles ante ambos personajes. Si Bardem no quisiera ser su propio libretista, dirigiría mejores films.

Deben reconocerse al director algunas ideas audaces. En una escena de un bosque lleva la cámara hasta los protagonistas siguiendo la mirada curiosa de un sacerdote que pasa cerca. En una escena de la estación envuelve a actor y actriz en una nube de humo de un tren cercano, para aludir a la confusa situación que están viviendo (pero la poesía cinematográfica de la situación necesitaba pausas más largas). Hacia el final, la revelación de la verdad se produce en un salón de baile todavía vacío, y Bardem coloca allí ingeniosamente a un afinador del piano, dando con el sonido cierto clima exasperado al momento dramático. Pero son todas escenas sueltas, planeadas para que rindan un efecto, como la declaración de amor que Bardem coloca en medio de una



procesión religiosa, a fin de poder recoger las caras alarmadas de algunas señoras que presencian el incidente. El efectismo es la regla para Bardem, que lleva a su film buena parte de lo que aprendió en el cine ajeno (incluso un suspenso al borde de un precipicio, a la Hitchcock), inventa ángulos de cámara, agrega efectos de iluminación, efectos de montaje. Como cinematógrafo sabe todo lo que hay que saber, excepto contenerse. Como dramaturgo está más cerca de la denuncia que de la emoción; no es un creador sino un crítico alerta sobre el cine español y la vida española.

Es perfectamente posible ver **Calle Mayor** sin disgusto. Los espectadores que todos los días descubren el cine creerán que es una película original. Las muchachas sin novio asimilarán el drama de la solterona y saldrán pensando que los hombres son unos sinvergüenzas y que Todos Son Iguales. Los que no crean en el drama y sepan hasta qué punto es de segunda mano, igual podrán apreciar la deliciosa melodía que Joseph Kosma colocó en los primeros metros del film. Pero ver **Calle Mayor** sin disgusto no obliga a creer que Bardem sea un creador, un autor ni un renovador.

Betsy Blair es una mujer deliciosa, de ojos profundos, que actúa muy poco porque el libreto la convierte en una figura pasiva. El doblaje castellano de su papel (y el de Dora Doll e Yves Massard, entre otros) aleja todo lo que se dice de todo lo que se ve, pero hay que eximir a la actriz y a Bardem de esas culpas.

28 de junio 1957.

Títulos citados

Grandes maniobras, Las (*Les Grandes Manoeuvres*, Francia / Italia-1955) dir. René Clair; **Inútiles, Los** (*vitelloni*, EUA-1953) dir. Federico Fellini; **Muerte de un ciclista** (España-1955) dir. J.A. Bardem.



HUSTON SE DIVIERTE

El cielo fue testigo

(*Heaven Knows, Mr. Allison*, EUA-1957) dir. John Huston.



LA IDEA ERA DIGNA de una proeza y debe haber tentado a John Huston, que ya se estaba acostumbrando a producir sus propios films (**Moulin Rouge**, **Moby Dick**) y que volvió a dirigir en Hollywood por cuenta ajena, tras seis años de co-producción propia con Europa. Con cierta dosis de coraje personal para encararse con los temas difíciles o extraños, Huston se animó a hacer un film en el que no solamente trabajan dos únicos personajes, refugiados en una isla desierta, sino que ambos son de combinación recíproca imposible, como que se trata de una monja y de un infante de marina (Deborah Kerr, Robert Mitchum). No hay otros personajes en el cuento, a menos que se compute como tales al centenar de soldados

americanos que invaden una vez la isla y a los dos centenares de japoneses que la invaden doblemente. Estos son nada más que comparsas de figuración

incidental, apenas entrevistados por la cámara y despojados casi enteramente de diálogo. La acción descansa en la monja y en el soldado, en su conocimiento, su desconfianza, su mutua ayuda: con buen criterio, Huston no ha vacilado en ensuciar alguna vez las blancas vestiduras religiosas ni en encarar con realismo los conflictos del hambre, el frío, el miedo, la enfermedad y aun la necesidad sexual. Tarde o temprano Mitchum llega a tomar algunas copas, declararse a la monja, hacerle presente que quizás ambos sean de nuevo Adán y Eva ("¿De qué le sirve ser monja si estamos solos?"), pero la situación no avanza más de ese punto, probablemente porque no hay precedente en que afirmarse y porque la posible ofensa a millones de espectadores católicos es más de lo que Hollywood puede tolerar.

Con los especialísimos límites que Huston se impuso para esta empresa, hay que decir en su favor que el film es entretenido y visible aunque no tenga otro sentido que el de su aventura. Su propio precedente de **La reina africana**, con el que este nuevo título tiene varios puntos de contacto, obliga a la comparación. Este **Cielo** tiene más acción, más inventiva, más suspenso físico, con una escena en la que Mitchum debe quedarse quieto en una posición imposible para no ser advertido por el enemigo. Pero **Reina africana** tenía otras virtudes no igualadas: tenía a Bogart-Hepburn que son inalcanzables por Mitchum-Kerr, tenía un estudio psicológico más atento, una prevención menor de que sus personajes puedan ser antipáticos. Y tenía, en particular, un desarrollo de la situación inicial. Si algo debe objetarse fundadamente a este nuevo Huston, es que la pareja no progresa desde su conocimiento hasta el final del film [...].

Huston debe haberse reído mucho con la idea inicial y con todos los detalles accesorios que inventó para decorarla. Por lo que se sabe de su carácter y de su ambición, tomó el film como un pretexto para hacer algo raro, pasarse algunas semanas en una playa o una isla, lucir a su amigo y fotógrafo Oswald Morris, que realmente se luce en CinemaScope, y hacer rendir a un argumento mínimo y un actor secundario como Robert Mitchum en una forma que ningún otro director habría logrado. Como casi siempre, Huston es el primer crédito de los films de Huston, incluso cuando trabaja con el aire distraído e indolente de tomarse vacaciones.

5 de julio 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por John Huston)

Moby Dick (EUA-1956); **Moulin Rouge** (Gran Bretaña-1952); **Reina africana, La** (*The African Queen*, Gran Bretaña-1951).



IDEAS PROPIAS Y AJENAS

El ojo de la tempestad

(*Storm Center*, EUA-1956) dir. Daniel Taradash.

NINGÚN FILM HABÍA SIDO tan valiente como éste, dice la propaganda, y es cierto además. Pero tampoco ningún film había tocado un tema tan actual, tan delicado y tan polémico: la confusión ideológica con la que persiguiendo a comunistas se ha castigado a gente inocente, la mezcla de miedo y resentimiento con que no se ha sa-

bido entender a tanto pensador liberal y se lo ha rotulado y excomulgado como comunista. La historia de Bette Davis es la de una bibliotecaria de pueblo chico, que resiste la presión del Consejo local para eliminar un libro titulado (improbablemente) *El sueño comunista*; sin duda el Consejo tiene la autoridad legal para eliminar ese libro de una biblioteca pública, y también tiene sin cuestión la autoridad para despedir a la misma bibliotecaria, pero, como lo señala escuetamente la víctima, "si se hace una cosa tendrán también que hacer la otra". Para ella es un problema de principios, en el que se juega toda su resistencia a cualquier censura. Pero tras el despido se acumulan contra ella, en el rumor público, los cargos de la deformación popular, que no sólo ve villanos en los comunistas sino también en los liberales que garanticen a los comunistas el derecho a escribir libros. Así que ahora le imputan alguna frase suelta, como la de haber dicho que en el pueblo había demasiado conformismo; también le imputan haber pertenecido en el pasado a organizaciones sospechosas de soviétismo, caso harto frecuente entre intelectuales y artistas que no quisieron ser pasivos durante la guerra civil española y durante el período 1941-45 de la segun-

da guerra mundial. En el núcleo, la situación es idéntica a la de demasiados profesores, escritores y funcionarios que durante los últimos años sufrieron en Estados Unidos la persecución ideológica, muchas veces sin el menor fundamento legal. Ningún film la había señalado, y si éste no hace reflexionar al público de Montevideo es porque las circunstancias son aquí distintas y porque no hay una comparación histórica inmediata; en Wichita, Ohio, el alegato puede prender con más nitidez.

Este proyecto debió ser filmado en 1952 por el productor Stanley Kramer (que entonces quería ser independiente) y por la notoria Mary Pickford, que alguna vez pensó en reingresar al cine. Es quizás un signo de los tiempos que en 1952 no se haya llegado a la filmación; recién ahora ha bajado la marea lo necesario para esta audacia. Pero no debe creerse empero que la audacia llegue hasta el final, como casi nunca llega en Hollywood. Después de un ajustadísimo planteo de la situación, que tiene presentes no sólo las ideas en juego sino la psicología de los personajes que las sostienen, el libreto no sabe qué hacer con el conflicto y desemboca en una anécdota harto improbable. Está muy bien que sostenga como simbólica víctima de la persecución a un niño que quizás represente a las nuevas generaciones (Kevin Coughlin), pero es novelesco que lo lleve hasta la histeria y hasta el incendio de la biblioteca. Y está bien que el film necesite expresar el repentino vacío de popularidad en que ha quedado la bibliotecaria, pero es inverosímil que se la haga concurrir para ello a una ceremonia donde sabe que no debiera ir. Como casi siempre, el cine americano trampea con vueltas de anécdota los finales de sus más valientes ideas; en Hollywood hay demasiado conformismo, y el film arregla su conflicto aunque éste siga vigente en la realidad.

Daniel Taradash es un talentoso libretista, que entre varias labores de menor entidad colaboró en algún film inconformista (**El conflicto de dos almas** sobre Clifford Odets, **De aquí a la eternidad** sobre James Jones). Aquí sigue siendo un inteligente libretista, con sagacidad para diálogos y situación del conflicto inicial, pero está lejos de ser un director. En su debut como tal incurre en algunos efectis-



mos, algunos fuegos de artificio, alguna carencia de fluidez para enlazar escenas o aun para comenzarlas; entre otras debilidades sufre la de no saber dirigir actores, tolerando momentos penosos y gritos excesivos en el niño y en sus padres (Joe Mantell, Sallie Brophy). Pero aun sin director, Bette Davis compone su personaje con la firmeza y la escondida amargura de una gran actriz dramática, obteniendo en la escena final uno de los muchos grandes momentos de su carrera.

No cabe medir al film solamente por sus limitaciones o irregularidades de realización. En algún sentido es más valioso que mucho otro film pulido, perfecto y vacío: no es frecuente que el cine americano tenga contacto con las ideas de hoy.

5 de julio 1957.

Títulos citados

El conflicto de dos almas (*Golden Boy*, EUA-1939) dir. Rouben Mamoulian; **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. Fred Zinnemann.



PRETENSIONES

Accidente

(*Gázolás*, Hungría-1955) dir. Viktor Gertler.

EL GOBIERNO HÚNGARO debe creer que los accidentes de tránsito son un problema fabuloso, a juzgar por todo el aparato con que aquí se juzga a la conductora de un auto después de haber atropellado a un transeúnte. Interviene la justicia, pasan dos semanas, los testigos viven nerviosos, y la acusada (Violetta Ferrari) está tan preocupada que seduce directamente al juez para que no la condene con exceso. Esto no disminuye las preocupaciones que por su parte sufre el juez (Ivan Darvás), un joven abogado a quien le gustaría saber qué es el Bien y qué es el Mal, terminando por no averiguarlo. El primer absurdo de todo este aparato es que si bien juez y acusada mantienen lo que las crónicas policiales suelen llamar Relaciones Íntimas, ninguno de ambos piensa que ese hecho impide la formal ceremonia judicial que sobreviene. El segundo absurdo es que el juez interrogue a todos los testigos con anticipación al juicio, para lo cual los va a buscar a domicilio. El tercer absurdo es que el procedimiento judicial no solamente ventile la investigación sobre el auto y sus frenos sino que discuta también a dónde iba la acusada, si iba a ver a un amante o a otro, quién la llamó por teléfono antes y otros problemas de territorio privado, mucho más improcedentes como materia judicial si no incluyen el concubinato entre juez y acusada, que en el caso sería más importante.

Quizás las leyes húngaras son absurdas, pero es más probable que el argumentista invente ese absurdo y se lo tome en serio: entre disparates menores de la anécdota incluye un momento en que el juez lleva a empeñar



su máquina de escribir (sin la menor necesidad económica) y se encuentra allí, con total casualidad, al ex marido de la acusada, un sujeto que tiene algo que decir sobre las miserias que pasó por ella. A la larga se descubre que todo el desarrollo de la anécdota es tan improbable y tan peleado con la lógica por un solo motivo: la preocupación del libretista por narrar, en sucesivos "racconti" y desde diversos puntos de vista, el carácter de la acusada, una mujer que parece encantadora a primera vista, y que es en el fondo una arpía, una adúltera, una ambiciosa. Seguramente hay mujeres húngaras tan tremendas y engañosas como ésta, pero el film difama a la justicia y al sentido común para mostrar el caso.

El rebuscamiento fotográfico de todo el film y la penuria interpretativa de Violetta Ferrari (que exagera todo lo que siente hasta que se hace imposible compartir su sentimiento) pueden indicar que el cine psicológico no es un dominio de los realizadores. Con todo su afán de primeros planos, lentos movimientos de cámara en escenas interiores, pausas expectantes y demás recursos del género, lo que surge es falso y no funciona como materia dramática. Es una desgracia, realmente, porque la crítica europea suele elogiar periódicamente a otro cine húngaro que aquí no llega.

10 de julio 1957.



MAESTRO QUE DESCANSA

Mi secreto me condena

(*I Confess*, EUA-1952) dir. Alfred Hitchcock.

MONTGOMERY CLIFT INTERPRETA a un sacerdote católico en este film, pero este dato ha sido escasamente divulgado. Es sin embargo el dato esencial del argumento, una anécdota policial que descansa en dos pilares inmovibles: 1) el asesino está disfrazado en la primera escena como un sacerdote, originando así la confusión de que Clift pueda ser acusado del crimen; 2) Clift recibe en la segunda escena la confesión del criminal, y ése es el secreto que lo condena, porque el secreto confesional le impide revelar la verdad. El conocimiento de estos dos datos no debe molestar a nadie: no son más que el principio del film, y se supone que la gracia está después.

Hitchcock se fue deliberadamente a Quebec, Canadá, a filmar este asunto en 1952. Su aparente intención era encontrar en otro país la vestimenta pública de los sacerdotes, un hecho que no hubiera podido ubicar en los Estados Unidos fácilmente. Su segunda intención puede haber sido la de filmar en exteriores, un hábito que él sabe practicar consumadamente, en especial cuando está asistido de su fotógrafo Robert Burks, que ha hecho algunos prodigios con él.

Pero Hitchcock se olvidó de Hitchcock, de su famoso suspense, de sus toques sensacionalistas, de sus pequeñas sorpresas. Increíble como parece, crimen y criminal están dichos desde el principio de la anécdota, y todo lo que se discute después es la posibilidad de que se castigue por ese crimen a un inocente, una hipótesis que ningún espectador estará dispuesto a creer. En plantear equívocos y en procurar arreglarlos el director pierde un tiempo precioso, ramificando el asunto con lo que no importa

mucho (el detalle de un romance anterior entre Clift y Anne Baxter, por ejemplo) o inventando muy fortuitas circunstancias para la revelación final de la verdad. Para estar firmado por un maestro del cine policial, el resultado es muy lánguido.

Hitchcock deja dos o tres sellos personales en su film. Uno es su propia presencia (primerísima escena, gordo caminando sobre una altura, a lo lejos), que es un dato seguro de haber estado allí. Otro es la cantidad de enfoques oblicuos, contrastes de luz y extraños movimientos de cámara que acumula. Un tercer sello es su manía de plantear la acción en un juicio criminal, asistiendo al debate en el que fiscal y abogados y testigos repiten lo que el espectador ya sabe. Un cuarto sello es su habilidad para la expresión visual; todo el relato de antecedentes que Anne Baxter formula con palabras está hábilmente ilustrado por imágenes mudas. Y hasta un quinto sello, compartido hoy por muchos directores, es la preferencia del director por las fugas y las conductas desconcertantes en medio de una multitud. De lejos se ve que el film es de Hitchcock, que no podría ser de nadie más y que no es de lo mejor suyo.

Había un interés de índole psicológica en el asunto: conflicto interior de Montgomery Clift, acusado injustamente de un crimen, imposibilitado de revelar la verdad. El conflicto no surge a luz, en parte porque el libreto no colabora en expresarlo y en parte porque el intérprete muestra una pasividad de máscara que ya le envidiarían Robert Mitchum y Alan Ladd. Él es mejor actor de lo que aquí se muestra. Es muy apta en cambio la colaboración de Karl Malden (detective), Brian Aherne (fiscal), Anne Baxter (dama sospechosa), O.E. Hasse, más conocido en el cine alemán (el criminal) y Dolly Haas (su mujer). Pero si hubiera que buscar un astro del film correspondería olvidarse hasta del director y acordarse del fotógrafo Robert Burks, el único que siempre sabe lo que hace.

23 de julio 1957.



INGLESES AL FIRME

El Nilo en llamas

(*Storm Over the Nile*, Gran Bretaña-1955) dir. Zoltan Korda y Terence Young.

ESTA ES LA CUARTA versión de *Las cuatro plumas*, de A.E.W. Mason, pero las anteriores han sido tan espaciadas (1921, 1929, 1939) que no hay riesgo de llover sobre mojado⁵. Esta cuarta tiene además la particularidad de repetir casi integralmente a la versión tercera por cuenta del mismo director Zoltan Korda, con el mismo libreto y diálogos (por Wimperis, Biró, Sherriff) y uno de sus mismos

⁵ En realidad era la quinta, porque J. Searle Dawley había dirigido una primera en 1915. Y no fue la última, ya que hasta la fecha hay dos posteriores (1977 y 2002).



fotógrafos (Borradaile). Para ratificar la permanencia, y de acuerdo a lo expresado en el caso por un par de crónicas inglesas, Korda utilizó en este film parte del material rodado en 1939, adaptando escenas al CinemaScope que ahora utiliza, con una técnica que debe ser complicada: sólo puede repetir, por ejemplo, un área menor de la imagen inicial.

Hacia 1939 la superproducción de London Films tenía un sentido casi nacional. Como otros tantos de los films que el productor Alexander Korda y sus hermanos Zoltan y Vincent rodaron entonces, **Las cuatro plumas** era un decoroso recuerdo de que el imperio inglés estaba allí y había que respetarlo, finalidad que se cumplía con la historia de un soldado acusado de cobarde y luego recuperado a costa de un intenso y prolongado esfuerzo en los desiertos y selvas del Sudán. Hacia 1955, con un imperio inglés disminuido, hay menores motivos para filmar nuevamente la preferida novela de

Mason, pero hay en cambio una razón cinematográfica e industrial para hacerlo: la tendencia a la superproducción en CinemaScope, la economía de tener en propiedad los derechos literarios, tener el libreto cinematográfico y tener hasta el modelo de 1939 en el archivo.

El resultado se limita a lo espectacular, con cierta veterana solvencia del director Zoltan Korda para el género, donde ha hecho su fama. Los dos grandes combates entre británicos y sudaneses están mostrados con amplitud de escenario, con dinamismo de acción y con el realismo de que los muertos parezcan morir ante la cámara.

En otros sentidos el film es menos satisfactorio. No tiene bastante suspenso para amenazar la acción inminente y al espectador no le estará permitido temblar con lo que pueda ocurrir en seguida. No tiene tampoco bastante importancia dramática, siendo muy previsible desde el principio el heroísmo que desarrollará el héroe (Anthony Steel) y la caballerosidad con que el tercero en discordia (Laurence Harvey) le dejará el uso de la dama (Mary Ure). Toda la fórmula ya debió parecer repetida a los espectadores de 1921. Y cuando los diálogos recitan los principios ingleses en materia de cumplimiento del deber (ciertas tradiciones para respetar, cierta obediencia como norma de vida) sólo conseguirán la aprobación de los ingleses, y ni siquiera de todos los ingleses.

Los interesados en la fotografía y en el color podrán examinar con atención el trabajo de lentes y cámara con que aquí se consiguen algunos efectos especiales, particularmente el de la insolación que sufre Laurence Harvey en el desierto. La escena ya era impresionante en la versión de 1939 (víctima: Ralph Richardson) y es ahora el mejor momento de esta repetición.

24 de julio 1957.



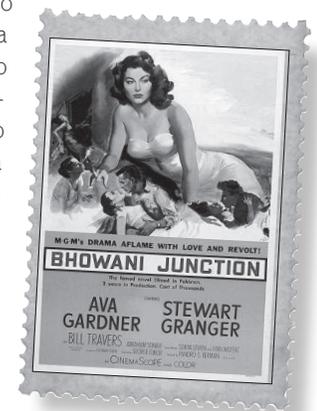
DIRECTOR SUBORDINADO

Destinos cruzados

(*Bhowani Junction*, EUA / Gran Bretaña-1955) dir. George Cukor.

LA METROTRASLADÓ un tremendo equipo a la India para hacer este film, alquiló una ciudad casi completa (Lahore), consiguió que suspendieran parcialmente los servicios ferroviarios para una complicada escena que debía realizar en la estación, contrató grandes cantidades de material humano y dispuso al conjunto las atenciones del CinemaScope. Era una empresa temible, que podía derivar en un retrato superficial del país. Pero el proyecto era también más ambicioso y más sensato. La fecha de la acción es 1947 y la anécdota es la de la retirada inglesa de la India, un dominio que el imperio pierde en la post-guerra por varias circunstancias políticas. Entre los protagonistas de esa crisis figuran un general inglés (Stewart Granger), un líder de la resistencia pasiva hindú (Abraham Sofaer) y un líder nacionalista al que se pinta como agitador y pagado por Moscú (Peter Illing). Más cerca de la cámara hay otro conflicto más personal, protagonizado por una mestiza anglo-hindú (Ava Gardner) que vive la peculiar situación de no saber a qué bando pertenece y es así variablemente codiciada o rechazada por unos y por otros, incluyendo principalmente al mismo Granger y a otros dos galanes (Bill Travers, Francis Matthews). El asunto personal tiene así un contexto ideológico y social, planteado con rápidos trazos en la primera media hora. Se hace sentir empero que la Metro quiso simplificar el conflicto y su resolución para que lo apreciara todo el mundo. Por un lado, la anécdota deriva a la aventura hollywoodense, que convierte al líder nacionalista en villano y consigue tras una furibunda persecución que el sujeto no llegue a dinamitar un tren en el que viajan Gandhi y aparentemente Nehru: la ambiciosa idea es que los simpáticos protagonistas juntan allí esfuerzos y salvan a la nueva India. Por otro lado, varios diálogos incurren en lo discursivo, poniéndose a explicar las fuerzas en juego atrás de cada personaje y agregando además un penoso relator que aclara desde banda sonora todo lo que sienten y piensan esos personajes, para que no haya dudas al respecto desde Alaska a Sevilla. La consecuencia de ese ingenuo procedimiento, muy ajeno al estilo del director George Cukor, es que ni en Inglaterra ni en la India se podrán tomar en serio el resultado, más cercano al estilo de Hollywood que al sensato plan inicial de reflejar un trozo de la actualidad.

En los fragmentos más respetuosos del tema el director ha obtenido un espectáculo más atractivo y adulto. Consiguió en primer lugar las mejores interpretaciones que se les conocen a Stewart Granger y Ava Gardner, un hecho nada casual, porque George Cukor ha sido siempre un excelente director de intérpretes. Consiguió también que las multitudes parezcan realmente invasoras de la tranquilidad del espectador, lo que se debe en parte al múltiple movimiento de masas pero también principalmente a que la cámara se muestra inquisitiva, móvil y atenta, como no solía serlo con el CinemaScope y como Cukor sabe emplearla (un precedente suyo: **Nace una estrella**). La escena de la estación con sus múltiples líneas de conflicto, un plano



primerísimo de Ava Gardner, una ceremonia religiosa hindú, todas las partidas y llegadas de trenes, los heridos de un descarrilamiento y muchos otros trozos del film tienen la fuerza que sólo sabe obtener un realizador atento. Quizás sea ventajoso comparar algunas escenas de **Destinos cruzados** con otros ejemplos del CinemaScope paisajista y con el habitual Cecil B. DeMille que reconstruye catástrofes en la pantalla y sin embargo no las hace sentir.

Debe lamentarse que esas virtudes, nacidas más cerca de la buena técnica que de la inspiración, sean naturalmente efímeras. Dentro de cinco años el film no parecerá bien realizado porque a esa altura el cine ya habrá adelantado también: en cambio se seguirá sintiendo la frustración de un tema serio, rebajado por la necesidad americana de simplificar a la compleja India hasta la comprensión de los niños campesinos del mundo entero. En Inglaterra los cronistas se rieron con cierto aire de superioridad.

2 de agosto 1957.



DAMA VACILANTE

La mujer y el mar

(*Female on the Beach*, EUA-1955) dir. Joseph Pevney.



PARECE MUY DIFÍCIL ser mujer y librarse empero de los atractivos de Jeff Chandler, un galán rudo que juega de Clark Gable pero que está privado de su humor. A demostrar su irresistible condición de conquistador está dedicada esta historia originalmente llamada **Hembra en la playa**, un título singular que debió ser plural, porque no bajan de tres las mujeres seducidas contra su voluntad, su resistencia y su mejor criterio. La primera víctima de este gigoló de balneario es una viuda (Judith Evelyn) que en los diez excelentes minutos iniciales ha sido arrastrada a la ebriedad, la locura y el suicidio. La tercera (Jan Sterling) finge ser una preocupada agente de propiedades en el balneario,

pero con el tiempo se descubre que su pasión por el tipo la ha llevado a extremos inenarrables. La víctima importante es la segunda mujer, probablemente porque se llama Joan Crawford, probablemente porque se le ocurre residir en la casa que ocupó la primera víctima y porque se convierte así en la candidata a repetir la ebriedad, la locura y el suicidio. Pero Joan Crawford sufre del conflicto entre el amor y el Código, según le ha ocurrido con frecuencia durante 25 años de estrellato. Primero desprecia al tipo y le dice que se ríe de sus avances varoniles; después él la besa y ella críspa sus dedos en la espalda del sujeto, en lo que debe entenderse como erotismo en la pantalla; después vuelve a despreciarlo y a puntualizar que ella no será víctima de la fácil pasión de un fácil galán; después es nuevamente víctima de la pasión; después lo odia; después lo ama; después le teme; después lo ama. A la décima vuelta de la calesita se acaba el metraje. A

esa altura ha intervenido el Código de Producción y ha hecho casar a Chandler y Crawford, para que uno de los turnos eróticos no se convierta en un mal ejemplo; también a esa altura el libretista se las ha ingeniado para buscar en otro personaje la culpa de muertes, misterios y malentendidos, en una de esas revueltas contra la lógica que Hollywood comete cuando maneja dramas pasionales de alta temperatura. La última media hora tiene su gracia.

Una curiosa desproporción dramática se produce entre lo que el film dice y lo que quiere decir. Toda la zona de desconfianza que Crawford manifiesta hacia su amante está muy bien ejemplificada en la pantalla, desde el precedente de la primera víctima hasta los momentos finales en que quizás el marido quiera matar a la mujer, pasando por algunos diálogos ambiguos y por repentinos cambios de actitud. Lo que el film no dice es lo importante: la subordinación sensual de la primera dama hacia el galán, la pasión mantenida y febril a pesar del desprecio o del desdén. Esa es la clase de erotismo avasallante e ilógico que los franceses pueden expresar en su cine y que en Hollywood no sabe surgir a luz, en parte porque quién sabe lo que pensarán en las mejores familias y en parte porque Joan Crawford perdería compostura si se tirara por los suelos, despeinada y hambrienta de amor. Y sin embargo esa división de cuerpo y alma es la única lógica dramática de todo el asunto, lo que el film quiere decir pero no dice. Vista en la superficie, la conducta de la protagonista no pasa del absurdo y de la contradicción, sin un arranque sincero que la justifique.

Con sus pocos escenarios y sus pocos personajes, todo el film podría descansar en Joan Crawford y en sus enigmáticas tormentas interiores, propósito que sin duda fue el inicial al planear la producción: hace años que la actriz elige sus temas para lucirse y en algún estudio encuentra siempre quien le haga caso. Sin perjuicio de pasear su resabido estilo de intérprete, la primera dama tolera la presencia de otra estrella. Es el fotógrafo Charles Lang, que hace prodigios de iluminación, tonos suaves, cortinas transparentes y da así al film, particularmente en la primera mitad, una opresiva atmósfera de misterio y de erotismo. El director Joseph Pevney no debe ser ajeno a esa creación de ambiente, pero en cambio se le resbala de las manos el dominio del argumento, que aparece manejado por un convenio expreso entre la primera dama y el Código de Producción.

7 de agosto 1957.



MODELOS PARA EL OESTE

Fiebre de sangre

(*The Gunfighter*, EUA-1950) dir. Henry King.

EL PRIMER MÉRITO de este **western** es la originalidad. Su héroe (Gregory Peck) no sale a ajustar problemas ajenos sino que desea que le dejen tranquilo con los propios: ahora tiene 36 años, once muertos en su carrera, la convicción de que debe retirarse a una vida pacífica y el deseo puntual de reconquistar a su mujer (Helen Westcott), una maestra de escuela que preferiría no haberlo conocido. Allí comienza a operar

el elemento legendario, porque cuando el héroe llega al pueblito y se sienta en el bar, su sola presencia es un factor de desorden. Los niños faltan a la escuela para ver si el héroe mata a alguien más en el bar; en la peluquería otro matón (Skip Homeier) quiere hacerse notorio y procura matar al protagonista; las ancianas se escandalizan de que un famoso pistolero pueda sentarse en el bar del pueblo; desde la casa de enfrente

un anciano procura vengar en el protagonista una muerte anterior. Dentro del bar, el protagonista tiene aún amigos (la cantante Jean Parker, el sheriff Millard Mitchell) y hasta adulones (el cantinero Karl Malden), pero se sienta de espaldas a la pared y espera a sus enemigos, con el tiempo justo para que se le procure la deseada entrevista con su mujer. La leyenda alimenta todas esas relaciones humanas, y más que por lo que ocurre en la pantalla, la acción funciona por el complejo de miedo, respeto, cariño y desafío que provoca ahora ese pasado del protagonista; a la larga, es la leyenda lo que importa, y la escena final la renueva, como un tema permanente que ha sido tocado y devuelto. Con un plan similar, George Stevens haría después **Shane** o **El desconocido** (1953), un héroe que viene y se va, una fama más que un hombre.

El segundo mérito del film es que al manejar una idea abstracta, casi poética, haya preferido la más extrema y rigurosa concreción. No sobra una escena en el libreto, no hay un tiro de más, no hay un personaje accesorio, el tiempo cinematográfico es casi idéntico a la duración del film, y las diversas líneas de acción que convergen sobre el protagonista están alternadas con la creciente expectativa de una culminación: en algún momento Gregory Peck verá a su mujer, el matón Skip Homeier llegará a enfrentarlo, los tres vengadores que lo persiguen llegarán al pueblo. En ese cálculo inteligente de sus elementos, el film precede también a otro clásico, **A la hora señalada** (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann y Stanley Kramer, y se basa en la vieja verdad de que no es la furia de la acción sino la expectativa de la acción lo que seduce al espectador del *western* y del film policial.

En treinta años de cine Henry King nunca ha mostrado inspiración creadora y no ha sido mejor director que lo que sus libretos le permitían. Parece infundado atribuirle la unidad y la fuerza de **Fiebre de sangre**, estando presente allí el mayor talento de Nunnally Johnson como productor. El film está particularmente bien actuado y fotografiado, posee una incisiva partitura musical en los minutos iniciales (después desaparece), está enriquecido con un lacónico sentido del humor, pero tiene además, sobre todo ello, la habilidad de desarrollo, la precisión narrativa, el ritmo mantenido y creciente de la mejor acción cinematográfica. En la revisión de sólo siete años, y ahora que el cine y el mismo género *western* han sido invadidos por la espectacularidad espacial, sin la debida atención al tiempo y al ritmo, el film parece un título necesario para una antología del género.

8 de agosto 1957.



BRIGITTE CON MENOS

Deshojando la margarita

(*En effeuillant la marguerite*, Francia-1956) dir. Marc Allégret.

BRIGITTE BARDOT se desnuda dos veces en el curso de esta comedia, porque interviene en dos concursos de "strip-tease", donde la gracia está en desnudarse de a poco, y ella lo hace con rapidez, con una cortina y con un antifaz, en un mecanismo de disimulos cuyos motivos son más largos de explicar. Aunque los atractivos de ambos desnudos son los únicos de la comedia, que quiere vender picardía anunciando que la margarita habrá de deshojarse de a poco, el film dará satisfacción a quienes fueron a verlos. Como atracción y espectáculo ambos momentos son mínimos y los desnudos están presentados fríamente y de lejos, sin la envoltura de insinuación, demora y sensualidad que es la única razón de ser del "strip-tease". En parte mínima la culpa es de Brigitte Bardot, que tiene un cuerpo pero en rigor no lo usa (lo deja fotografiar, que no es lo mismo); en parte mayor la culpa es del director Marc Allégret, que no sabe presentar su único tema. Aparte de tales presuntas picardías, el resto de la comedia se empeña en tener humor con un afán tan desmesurado que termina por perderlo. Con una intriga de identidades disimuladas y mentiras crecientes, otros comediógrafos habrían explotado los equívocos y habrían sacado el humorismo de su propio tema. Pero los autores prefieren aquí el camino del invento gratuito, y acomodan chistes sin mayor asidero. Allí aparecen algunos periodistas que se tratan con recíproca grosería, apoyados en la comicidad más vieja del cine, y allí también se presenta Darry Cowl, un cómico profesional que monologa y tartamudea a propósito de nada, con un cigarrillo en la boca y la obsesión de que todo el mundo se ría a su alrededor. Un tres por ciento sonrío.

Hace veinte años Marc Allégret no sólo hacía cine poético (**Lago de las damas** o **Lac aux dames**, 1934), sino que se caracterizaba por su habilidad para unir lo sentimental y lo sensual. Trabajaba entonces sobre los atractivos de Simone Simon, que era un precedente muy claro e igualmente felino de la Brigitte de hoy. Después Allégret se cayó hasta el nivel actual, pero también cayó todo el cine francés comercial, que no sabe hacer películas secundarias ni mantener el nivel "standard" que Hollywood supo encontrar. La tradición asegura que los franceses venden sexo e ingenio, pero cada día venden menos, y así va su exportación cinematográfica. Han sustituido al ingenio por el chiste forzado y machacado, que se aleja de toda realidad y de todo tema de sus films. El sexo probablemente subsiste en Francia, según aseguran corresponsales generalmente bien informados, pero los franceses tampoco saben venderlo, ni siquiera cuando Brigitte Bardot lo protege y cuando un director veterano sale a ofrecerlo. Van de mal en peor; quizás caiga el gobierno de un momento a otro.



9 de agosto 1957.



INGLESES DEMASIADO SOBRIOS

París de mis amores

(To Paris with Love, Gran Bretaña-1954) dir. Robert Hamer.

EL MOTIVO MÁS VISIBLE para que estos ingleses se fueran a filmar a París es del orden turístico; y consiste en acercar a ojos londinenses las bellezas de la capital francesa en primavera. Es la clase de empresa que requiere actualmente las efusiones del CinemaScope, pero el film no contaba con ese recurso y se conforma con un Technicolor a veces borroso y a veces chillón, un poco abajo del nivel paisajista requerido. Pocos suspirarán al ver el resultado. El resto del film es solamente la comedia pasajera en la que dos ingleses en vacaciones, que son padre e hijo y tienen dinero (Alec Guinness, Vernon Gray) se mezclan con dos francesas, veterana y novicia (Elina Labourdette, Odile Versois) en dos romances de ocasión. Las líneas se mezclan un poco en estos romances y no se conforman con una distribución simétrica por edades, pero desde luego todo termina muy cerca de donde empezó.

Es inverosímil que un director experto como Robert Hamer haya dejado esa comedia en el nivel de distracción y lentitud presentes. En toda su carrera anterior, desde el episodio del espejo en **Al morir la noche** (*Dead of Night*, 1945) hasta **Padre Brown, detective** (*Father Brown*, 1954), pasando por los famo-

sos **Ocho sentenciados** (*Kind Hearts and Coronets*, 1949), Hamer había demostrado mayor sensibilidad cinematográfica por el detalle de su acción, por el ingenio de su material. Aquí la comedia se le resbala de las manos sin acertar a sacarle utilidad. Escenas dialogadas con exceso y, situaciones estiradas sin motivo caracterizan a un film que debió tener ritmo rápido y cortante. Dos momentos de comicidad física toman a Alec Guinness como víctima (primero de un par de tiradores y una puerta, después de un árbol al que no debió subir), pero se nota de lejos que ese humorismo incidental está pegado a una comedia que no tiene humorismo propio. A cambio de esos artificios, hubiera sido preferible marcar con nitidez los problemas idiomáticos de dos ingleses en París (pero aquí todos los franceses hablan un

mal inglés, absurdamente) o examinar con un ligero aire burlón las costumbres de la ciudad, para hacer sonreír siquiera a los turistas que la conocen. Pero al film no le importa lo importante.

Era previsible que Alec Guinness estuviera bien y que la comedia fuera intrascendente, pero se esperaba en cambio que fuera divertida. Es sólo melancólica, por falta de entusiasmo.

11 de agosto 1957.



UNA OBRA ESPLÉNDIDA

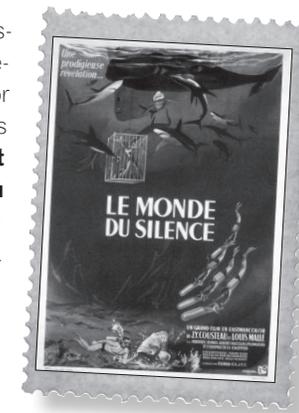
El mundo silencioso

(Le Monde du silence, Francia-1956) dir. Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle.

HACE MÁS DE VEINTE AÑOS que Jacques-Yves Cousteau, capitán de la Marina Francesa, comenzó a interesarse por la exploración submarina y de inmediato por la filmación de ese mundo casi desconocido. En varias obras de corto y medio metraje, tituladas **Par dix-huit mètres de fond** (1943), **Épaves** (1946), **Paysages du silence** (1947) y **Autour d'un récif** (1949), un material peculiarísimo se unió a una forma cinematográfica cada vez más pulida, de la que este **Mundo silencioso** es claramente una culminación. En ese periodo Cousteau perfeccionó su técnica y su instrumental, dotó a sus buzos de un equipo brevísimo y autónomo que les permite el libre desplazamiento y la fácil respiración, ajustó cámaras submarinas de simple manejo y convirtió en expedición oficial, con un barco debidamente provisto, lo que comenzó por ser una aventura vocacional. Entre los adelantos ha merecido especial atención el de un vehículo submarino individual, denominado "scooter", que tiene todas las ventajas de una motocicleta y que confiere un gran radio de acción. Y para quienes lo emulen, Cousteau ha adelantado camino en la experimentación efectuada a profundidades crecientes, con leyes químicas y fisiológicas de la respiración que han sido comprendidas y aplicadas con mayor solvencia. Un metro que se gane en profundidad de buceo, señaló un colaborador, significa abrir al conocimiento humano trescientos mil kilómetros cúbicos de espacio para la exploración.

Es un mundo hermoso y rico el que transportan Cousteau y sus compañeros al film. En colores y diseños del territorio submarino, de su flora y de su fauna, gran parte de lo que aparece está superando los sueños de Walt Disney y en algún caso tiene además un particular valor dramático, como el peregrinaje de la tortuga de mar hasta la playa, la afanosa postura de sus huevos y la vuelta heroica hasta el agua. Pero Cousteau no ha documentado solamente al mar sino también a los hombres que exploran el mar, la ocasional amistad entre los buzos y un pez casi canino, el toque humorístico con que aquéllos jinetean sobre otros peces, la similitud marcada por la cámara entre el nadador que emerge en vertical y el pez que lo sigue en casi idéntica postura. Cuando el film muestra al buzo explorando por primera vez el barco hundido, con la curiosidad que se tiene ante un insólito descubrimiento, el film demuestra el mecanismo de la ficción; ese buzo no está solo, y otro con la cámara evidentemente le acompaña, pero todo surge en la pantalla como si el espectador mismo descubriera un antiguo tesoro.

Las mayores bellezas del mundo no harían un gran film si no hubiera un talentoso realizador para mostrarlas con habilidad. Ese realizador está presente aquí, y su objetivo es comprometer al espectador en la aventura, sin conformarse con su pasiva descripción. La cámara monta también una tortuga, se acerca en primer plano hasta el feroz ataque de los tiburones al cachalote muerto, utiliza al perro de a bordo como un símbolo incidental del miedo, de la curiosidad o del balanceo del



barco, y sobre todo corre velozmente por las profundidades, en un ejemplo de dinamismo del que debieran aprender otras documentales más tranquilas. La agilidad de cámara, la rapidez de montaje y la música intencionada (trompetas alegres para un ballet de marsopas, melodía tenue y melancólica para la exploración del barco) demuestran que a Cousteau no le importa solamente el mar. También le importa el cine, y lo construye con una habilidad excepcional. Más que por las dificultades submarinas o que por los prodigios de su filmación en color, frente a circunstancias adversas, el film importa por su estructura y por su ritmo, por la habilidad de construcción con que no sólo maravilla a su espectador sino que le compromete además en el riesgo de sus excepcionales personajes. En un género que el público suele desconocer, éste es un modelo para difundir.

16 de agosto 1957.



RIESGOS DE LA SEGURIDAD

Difamación de un hombre

(*Three Brave Men*, EUA-1956) dir. Philip Dunne.



ESTA ES LA VERSIÓN de un caso auténtico de hombre difamado por el gobierno americano, con pérdida de su empleo, que luchó para restablecer su buen nombre y lo consiguió finalmente. El titular se llamaba Abraham Chasanow, era empleado administrativo de la Marina, fue suspendido en 1953 por constituir lo que en la jerga se llama un "riesgo de seguridad", y soportó en su contra el testimonio de un grupo de vecinos de su

pueblito Greenbelt, que tenían algo que alegar contra él por razones de administración comunal. El episodio es reconstruido en el film, con nombres ficticios para todo personaje y con Ernest Borgnine en el papel de víctima. Allí se revisa el peculiar proceso con el que un inocente puede ser acusado de comunista y de posible espía, invocando sus remotas vinculaciones con otros presuntos comunistas, la suscripción a periódicos de izquierda, la donación de fondos irrisorios a alguna de las muchas campañas de la guerra civil española y otros actos que en sí mismos eran triviales y no respondían necesariamente a una ideología comunista ni a un riesgo para la seguridad nacional. Todo el episodio es simbólico de un momento y una actitud en Estados Unidos, durante el imperio de McCarthy o de la doctrina de suspicacia y difamación que él contribuyó a implantar. En el fondo, lo que se revela es la insensatez de la persecución ideológica: por cada espía que apareció en esas investigaciones, hubo docenas de ciudadanos sometidos a una campaña de calumnia de la que no pudieron recuperarse, ni siquiera tras el veredicto oficial de inocencia.

El film aspira a probar esa inocencia de su héroe, pero también quiere probar la buena intención de la Marina en toda su equivocada actitud. Juega inevitablemente a dos puntas, queriendo convencer a su público de que es cosa mala acusar a un inocente, pero también de que es cosa buena investigarlo en nombre de un interés oficial superior. Así que se entretiene en describir por un lado la hermosa vida familiar de Borgnine, que tiene cuatro hijos y es un ciudadano respetable, mientras describe por otro lado la corrección de procedimientos con que la Marina se equivoca primero y se retracta después. Más allá de ese doble conformismo, que debe ser inevitable en una película de Hollywood, el resultado no enseña a pensar a su público, y sin embargo esta enseñanza era la primordial: si no instruye en ideas al espectador, si no lo practica en el arte de desconfiar de impresiones y de vagas sospechas y de remotas argumentaciones, el film es estéril en definitiva. En última instancia, el público del film llegará a confiar en que la verdad se restablece y en que el gobierno siempre llevará la investigación a buen término, pero el film no dice a qué precio irrecuperable se ha obtenido muchas veces esa verdad final. Para asegurarse de quedar bien con los dos bandos, el film queda a mitad de camino con la verdad.

En otro sentido el film es inoperante. No entra en el interés del espectador porque no le hace dudar sobre la verdad o sobre la solución. Desde el principio le da servida la inocencia de Borgnine y después se limita a agitar una discusión retórica en su favor y en su contra. Otros films similares han buscado algún efectismo lateral para atraer a su espectador (**El ojo de la tempestad** de Daniel Taradash, con igual tema), pero éste se niega a todo efectismo, y se niega también al eficaz confrontamiento de todas las ideas en juego. Como es habitual en Philip Dunne, que escribe y dirige los films un poco intelectuales en 20th Century Fox (**Tragedia de una mentira**, sobre la mentalidad sureña; **Príncipe de actores**, sobre la mentalidad teatral y sobre Shakespeare), esta **Difamación de un hombre** se excede de conversación, por la antigua costumbre de llevar al diálogo lo que pudo entrar por los ojos.

Están muy bien Borgnine como víctima, Ray Milland como su abogado defensor, Dean Jagger como Secretario de la Marina, Nina Foch como sagaz investigadora y Joseph Wiseman como alucinado inventor de las acusaciones, en dos breves escenas que reiteran su talento y que tienen lugar en una asamblea y un garaje. La fotografía de Charles G. Clarke es en CinemaScope y en blanco y negro, última modalidad de la Fox, que debe ser más barata. El color no era necesario para discutir ideas en un film, pero un poco más de precisión y de claridad no le hubieran hecho daño al resultado.

20 de agosto 1957.

Títulos citados

Ojo de la tempestad, *El (Storm Center*, EUA-1956) dir. Daniel Taradash; **Príncipe de actores** (*Prince of Players*, EUA-1954) dir. Philip Dunne; **Tragedia de una mentira** (*The View from Pompey's Head*, EUA-1955) dir. P. Dunne.



DEL MEJOR DUVIVIER

El tiempo de los asesinos

(Voici le temps des assassins..., Francia-1956) dir. Julien Duvivier.⁶

DANIÈLE DELORME SEDUCE con muy malas artes a Jean Gabin en la primera mitad de este drama. Se finge huérfana y desvalida, se le insinúa como protegida, después finge huir, después vuelve: toda la maniobra está dirigida a atraparle como marido y aun este casamiento es una sórdida ambición económica, sin un gramo de amor. Pero igual que Gabin y que otro cortejante (G. Blain), el espectador es seducido también por la protagonista, y hasta promediado el film es capaz de creer en el brillo húmedo de sus ojos cuando le hablan de la madre muerta y en el tono suave y emotivo con que se presenta como una bella abandonada por el mundo. Después se descubre que todo es una espesa conspiración, pero también este descubrimiento es gradual y está sujeto a la duda: una frase que contradice a otra anterior, un gesto quizás inexplicable, un doble juego que la protagonista realiza como una inclinación patológica a la mentira.



Mientras el asunto se plantea y desarrolla, las dudas pueden ser una obsesión para el espectador; cuando explota en una directa exposición de mentira, alcohol, miseria, morfina, el argumento se hace menos creíble, pero ya tiene atrapado a su público en la expectativa de alguna solución.

Julien Duvivier ha pensado todo el asunto (del que es co-autor) con una minucia de trazado psicológico que es infrecuente en él. El melodrama ha sido su género habitual en los últimos años, no tanto como vocación artística como por ser el terreno más propicio a su aptitud de director, pero nunca le había dedicado al argumento mismo la atención que aquí evidencia. El trazo psicológico es seguro, las mentiras de su personaje son sutiles y en un sentido lógicas, la eficacia de las mismas no está apoyada en la credulidad de Gabin y de los otros personajes sino en la propia convicción de la trama. En estructura argumental éste es el mejor Duvivier conocido, el más prolijo y minucioso, sin la concesión total o parcial a la anarquía narrativa que había debilitado sus asuntos recientes: **El santo de Enriqueta**, que era casi un juego; **El caso Maurizius**, que era demasiado folletín.

Como director, y no ya como libretista, Duvivier se esmera también aquí hasta el máximo de sus posibilidades, que siempre han sido formidables. En más de treinta años de carrera, con uno de los nombres más notorios en el cine mundial, Duvivier ha hecho prácticamente de todo sin preocuparse particularmente de nada, y así se ha vinculado con el llamado "realismo poético francés" cercano a 1937 (**Amor intruso**, **La bandera**, **Pépé le Moko**), con otro cine poético menos sórdido pero más literario (**Maria Chapdelaine**, **Carnet de baile**, **Fin del día**), con la repetición burlona de sí mismo (**Seis destinos**, **Falsario**, **El gran vals**,

Santo de Enriqueta) y con la entrega comercial de su firma a asuntos ajenos en los que no podría creer (**Ana Karenina**, **Contrabando sangriento**, dos episodios de **Don Camilo**). El desorden y cierto cinismo han marcado esa frondosa carrera, en la que cualquier asunto le ha venido bien y a través de la cual sólo dos rasgos se han mantenido con cierta constancia: la sordidez de ambiente, la construcción episódica, ejemplificados ambos en **Bajo el cielo de París** (1951), su obra personal más representativa de su estilo y de sus vicios de estilo. Tras éstos y otros diez títulos, todos ellos factibles de compleja controversia, Duvivier surge como un poderoso artesano, que ya hace absolutamente lo que quiere con un argumento o con una cámara y que padece el afán de lucir esa prodigiosa habilidad. Cada film suyo es ahora una obra rica e imperfecta, que puede ser esperada con la expectativa que sólo se concede al talento reconocido.

Hace mucho tiempo que Duvivier no salía tan bien de esa prueba. Como casi siempre, su manejo de la cámara es una acrobacia, con tomas planeadas entre muchísima gente que se mueve o entre escenarios de complicada geometría; parte de ese prodigio es del propio fotógrafo Armand Thirard, pero Duvivier no hace un film en el que falte ese esmero. Más importante es lo que pone delante de la cámara. Como descripción de ambiente, todo el restaurant en que se desarrolla buena parte de la acción aparece poblado por un mundo pintoresco, por las conversaciones mezcladas y fragmentarias, por el ruido local y por el movimiento incesante de camareras, cocineros y clientes; el cuadro es tan rico como ágil. En descripción psicológica, y en trabajo sobre intérpretes, el esmero de Duvivier es igualmente formidable: una mirada ocasional de Danièle Delorme a otro personaje, una conversación oída de lejos, un ademán aparentemente distraído, adquieren en sus manos la elocuencia de un retrato, y cuando llega a momentos culminantes (la risa y el temor que se mezclan en el rostro de Danièle Delorme después de cometer un crimen) el director demuestra que el registro de lo patético no le está vedado. Todo está pensado en el film, hasta el humorismo incidental, y si Duvivier se excede en la truculencia de algún personaje (la morfínomana que hace Lucienne Bogaert, notoriamente) compensa esos excesos con otras sutilezas de narración, como el suicidio que sólo muestra indirectamente, a través de los ojos de la primera actriz.

Jean Gabin y Danièle Delorme aportan dos labores notables, Germaine Kerjean está muy bien en su madre (de Gabin) y la música de Jean Wiener baraja un tema casi único con cierta nostalgia. Pero el director es la verdadera estrella del film. Si le importara un poco más el sentido de sus temas y si desbordara de los conflictos individuales que narra con tanta solvencia, Duvivier sería no sólo un experto sino rigurosamente un artista.

21 de agosto 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Julien Duvivier)

Amor intruso (*La Belle Équipe*, Francia-1936); **Ana Karenina** (*Anna Karenina*, Gran Bretaña-1948); **Bajo el cielo de París** (*Sous le ciel de Paris*, Francia-1950); **Bandera, La** (Francia-1935); **Carnet de baile** (*Un carnet de bal*, Francia-1937); **Caso Maurizius**, **El** (*L'Affaire Maurizius*, Francia / Italia-1954); **Contrabando sangriento** (*Black Jack*, Gran Bretaña-1950); **Don Camilo** (*Le Petit Monde de Don Camillo | Il piccolo mondo di Don Camillo*, Francia / Italia-1952); **Falsario** (*The Impostor*, EUA-1944); **Fin del día**, **El** (*La Fin du*

⁶ En Argentina circuló con el título **Almas perversas**.

jour, Francia-1939); **Gran vals, El** (*The Great Waltz*, EUA-1938); **Maria Chapdelaine** (Francia-1934); **Pépé Le Moko** (Francia-1937); **Santo de Enriqueta, El** (*La Fête à Henriette*, Francia-1952); **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*, EUA-1942).



PARA LA LISTA DE CLÁSICOS

A la hora señalada

(*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann.



ESTE ES EL MEJOR de los films que Stanley Kramer logró realizar durante su breve apogeo como productor independiente, de acuerdo a un plan cuyas bases generales fueron la moderación en el gasto, la originalidad de tema, la contratación de un solo nombre famoso para cada título y el ensayo intensivo de cada film antes de comenzar el rodaje, para evitar lo que en su experiencia cinematográfica pronunció como "la locura de rodar material que nunca habría de llegar a la pantalla". A ese apogeo ya terminado pertenecen **El triunfador**, **Clamor humano**, **Vivirás tu vida**, **Cyrano de Bergerac** y **La muerte de un viajante**, obras singulares, imperfectas en algún sentido, que se adelantaron a los normas de producción independiente hoy imperantes en Hollywood. Sus propias ambiciones y la competencia de la televisión descamaron luego a Kramer, que se empeñó en gastar más dinero (**Motín del Caine**) y en dirigir sin brillo sus propios films (**No serás un extraño**, **Orgullo y pasión**), pero su obra de 1948-53 quedará como un hecho importante en las tendencias de Hollywood en la post-guerra.

De todo ese conjunto, **A la hora señalada** es el film más intenso y preciso. Su historia exterior es la de un *western* donde el sheriff Gary Cooper debe enfrentar al maleante que se aproxima al pueblo (Ian MacDonald), pero esa lucha final es la culminación de un cuadro dramático local, que es realmente la sustancia del asunto. Para cumplir con su deber frente a un enemigo superior, el sheriff solicita la ayuda de amigos y vecinos, y sucesivamente todos la niegan o huyen: su propia mujer (Grace Kelly), su ex-novia (Katy Jurado), tres amigos personales (Thomas Mitchell, Lon Chaney, Henry Morgan), el juez (Otto Kruger), el ayudante de sheriff (Lloyd Bridges). Unos se niegan por cobardía, otros por pacifismo, otros por entender que el pueblo debe evitar la lucha que se aproxima, y aún otro porque quisiera ser el héroe de la batalla y se niega a figurar como un subordinado. Esa descripción de caracteres y disculpas, narrada con gran economía de diálogos, es no sólo el centro del film sino también, acumulativamente, un factor de suspenso que anuncia como más peligrosa la lucha final. El libreto de Carl Foreman marca puntualmente esa presión del tiempo, una hora y media en que coinciden la acción del film y su misma duración: cada pocos minutos aparece alguno de los muchos relojes, acercando el momento en que llegará al pueblo el tren en que viaja el maleante. El efecto es el

de una peculiar tensión, explotada luego en los balazos finales y en el silencioso desprecio con que el sheriff, cumplido ya su deber, renuncia a su cargo.

Son impecables dirección, diálogos, fotografía, elenco y particularmente el montaje, un arte al que se deben aquí el ajuste y el ritmo del relato. Pero al fondo del film, y como contraste a la completa objetividad de la narración, es un efecto poético el que importa, la insinuada parábola del Hombre frente a la Muerte o al Destino, privado de la ayuda de sus semejantes, aun cuando éstos puedan representar al amor, a la amistad, a la prudencia o al valor. Para apuntar esa síntesis poética el film no recurre a una sola declaración conceptual; la canción colocada al fondo, el mismo texto de su letra ("No me abandones, oh, querida") y la acumulación dramática con la que el protagonista queda cada vez más solo, construyen sutilmente esa emoción en el ánimo del espectador.

A la hora señalada es un film singular y hermoso, que pocos críticos supieron apreciar en su momento y que la Academia valoró indebidamente: en 1952 eligió **El espectáculo más grande del mundo** como mejor producción del año. A cinco años de su estreno es todavía un gran film, y no es aventurado pronosticar que en su género será reconocido como un clásico.

22 de agosto 1957.

Títulos citados

Clamor humano (*Home of the Brave*, EUA-1949) dir. Mark Robson; **Cyrano de Bergerac** (EUA-1950) dir. Michael Gordon; **Espectáculo más grande del mundo, El** (*The Greatest Show on Earth*, EUA-1952) dir. Cecil B. DeMille; **Motín del Caine, El** (*The Caine Mutiny*, EUA-1954) dir. Edward Dmytryk; **Muerte de un viajante, La** (*Death of a Salesman*, EUA-1951) dir. Laslo Benedek; **No serás un extraño** (*Not as a Stranger*, EUA-1955) dir. Stanley Kramer; **Orgullo y pasión** (*The Pride and the Passion*, EUA-1957) dir. S. Kramer; **Triunfador, El** (*Champion*, EUA-1949) dir. M. Robson; **Vivirás tu vida** (*The Men*, EUA-1950) dir. Fred Zinnemann.

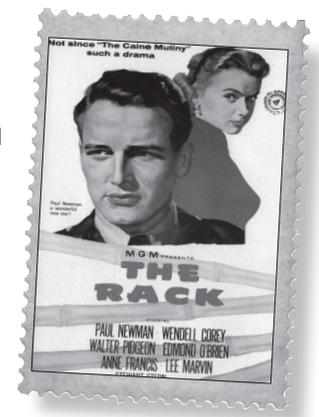


DIÁLOGO TENSO

Dios es mi juez

(*The Rack*, EUA-1956) dir. Arnold Laven.

EL CASO INDIVIDUAL es ficticio pero el fenómeno al que responde es auténtico. A la vuelta de la guerra de Corea, algunos oficiales americanos fueron denunciados por sus compañeros y sometidos a juicio militar. Habían colaborado con el enemigo, a veces delatando proyectos de fuga, otras veces exhortando a la rendición en sus propias filas, o castigando a quienes no cumplían sus discutibles indicaciones. Hay varias explicaciones para esas actitudes. La más obvia es el refinamiento de los métodos de tortura empleados; la más amplia es que la resistencia moral se debilita cuando cede la resistencia física; la más sutil, cruel y útil es que esos soldados americanos fueron instruidos



para la guerra pero no para la prisión ni para la derrota. En el caso individual que plantea el film, alrededor de Paul Newman, todas esas explicaciones son propuestas o sugeridas en los alegatos de fiscal y defensor, pero a ellas se agrega un factor sumamente personal. Como el asunto lo cuenta, el protagonista tuvo una crisis de soledad y de desamor, comenzada ya con la muerte de su madre, agravada por la de su hermano en la misma guerra de Corea, y marcada siempre por el alejamiento psicológico a que lo sometió su padre (Walter Pidgeon), un militar que nunca entendió bien cómo había que tratar a los hijos. Este factor personal es el menos convincente, y sería difícil generalizar tras muchos otros traidores la existencia de un complejo familiar semejante. Pero el libreto martilla sin embargo en esa explicación, probablemente porque es la que permite manejar personajes dramáticos y diálogos, mientras las otras explicaciones se deshacen en imponderables y generalidades. Ese martilleo es llevado por el film hasta el grado en que los torturadores aparecen sabiendo el complejo de soledad de su víctima, y lo explotan con un deliberado confinamiento en celda oscura hasta que el paciente explota en confesiones autobiográficas. Esta complicada operación puede ser posible, pero no es verosímil en la pantalla.

Este original asunto fue expuesto en la televisión por Rod Serling, un joven dramaturgo que ya había hecho otras obras para la TV (incluyendo *Patterns*, o *El precio del triunfo*, después filmada) y el relato está notoriamente extendido en la adaptación cinematográfica, la que construye con demasiada abundancia toda la argumentación a favor y en contra de acusado y acusadores. Un exceso verbal es notorio en el film, y particularmente en la segunda mitad, que alterna las exposiciones de fiscal y defensor (Wendell Corey, Edmond O'Brien), pero debe acreditarse a Serling, y aun a la televisión misma, por la habilidad de planteo: los datos accesorios con que surge la acusación en el asunto, la repercusión del conflicto en los familiares del protagonista (Anne Francis, cuñada), la precisión y justeza con que se narra lo procedente y no se deriva el argumento hacia territorios vecinos, dándose el caso singular de que no hay romance alguno. En algunos diálogos esa sobriedad dramática está ejemplificada en forma ideal (tres entrevistas del personaje con el psiquiatra, con su padre, con su cuñada) y en buena medida el film puede servir para enseñar los nuevos moldes de síntesis narrativa que ha aportado la televisión, donde se ha aprendido a narrar pretéritos incidentes de Corea sin llevar la cámara a Corea ni perder tampoco el interés polémico con que ese relato surge en la pantalla. Es lamentable que la abundancia final de declaraciones verbales perjudique las virtudes del apretado planteo; en la última media hora no hay tanto conflicto dramático como enunciación de explicaciones para ese conflicto.

El director Arnold Laven sólo ha realizado en cine unos pocos films policiales (en TV ha hecho mucho más) y aquí parece limitarse a trasladar eficazmente un libreto en el que ya está todo calculado y dicho. Justamente porque no tiene un gran director es más estimable la labor de Paul Newman [...]. Es un actor de talento, como ya lo mostrará en *El estigma del arroyo* (*Somebody Up There Likes Me*, R. Wise-1956), y puede esperarse mucho de él, pero existe el riesgo de que sea encasillado en este molde.

23 de agosto 1957.



LOS NAZIS PROGRESAN

El espía de Tokio

(*Verrat an Deutschland*, Alemania Occidental-1954) dir. Veit Harlan.

VISTA DESDE LEJOS, ésta es una confusa historia de espías que ocurre en Tokio y en 1941, poco antes de Pearl Harbor. La embajada alemana tiene allí normales relaciones con el gobierno japonés, pero hay otras fuerzas en juego cuando se introduce en esa embajada un hábil individuo (Paul Muller) que resulta ser espía para la Unión Soviética. Consigue datos sorprendentes y los pasa por radio a Vladivostok, apoyándose en toda una red de espionaje comunista que él ha pasado a dirigir, y previendo así, en tiempo y forma, la invasión alemana a Rusia (junio 1941). Pero no se contenta con enterarse de lo que pasa, sino que además provoca acontecimientos políticos, y con un rodeo muy largo de explicar origina nada menos que la caída del gabinete japonés, la sustitución por otro gabinete más militarista y de hecho el ataque a Estados Unidos en Pearl Harbor (diciembre 1941). Este espía plenipotenciario, que aquí figura bajo el nombre Dr. Sorge, está aparentemente basado en una figura real, pero en el film es un personaje novelesco, demasiado importante para ser creído. Es posible que haya habido factores políticos más importantes que este personaje en los acontecimientos de la segunda guerra mundial. Para aumentar la apariencia novelesca con que funciona en el film, debe puntualizarse que el sujeto mantiene un arriesgado romance con una funcionaria de la embajada alemana (Kristina Söderbaum), lo cual le sirve para obtener algunos datos y correr graves peligros de delación.

Visto desde más cerca, el film no es tan interesante como el antecedente de su director Veit Harlan, un polemizado cinematografista. En Alemania y hasta 1944, Harlan fue uno de los principales realizadores del cine nazi, con algunos films de contenido político evidente, como *Jud Süß* (1940, intención antisemita), *Der grosse König* (1941) y otras. Desde 1942 Harlan realizó con su esposa Kristina Söderbaum tres films poéticos, líricos, ajenos a toda política, que en Montevideo se conocieron bajo los títulos *La perdición* (*Die goldene Stadt*, 1942), *El lago de los lirios* (*Imensee*, 1943) y *La máscara de Octavia* (*Opfergang*, 1943); cabe sospechar que Harlan quería documentar así su condición de artista cinematográfico, en previsión de la caída nazi. Pero en 1944 volvió al carril con *Los sitiados* (*Kolberg*), una singularísima superproducción que narra la resistencia alemana ante la invasión napoleónica, hacia 1807, pero cuyo insinuado sentido era documentar la permanencia del pueblo alemán frente a todo ataque extranjero, lo cual quizás tuviera alguna puntería en un momento en que los nazis estaban perdiendo terreno frente a los Aliados. Después de 1944, y pese a tales antecedentes, Veit Harlan fue absuelto en Hamburgo por falta de pruebas, y nadie se animará a acusarlo de nazi en juicio público.

Pero como Harlan es un oportunista, que sale a flote sobre las ideas de su tiempo, se introdujo en 1953 y 1954 en este film político, que es un milagro de desacuerdo con todo el mundo. Los diálogos permiten saber que Harlan no está con Japón ni



con Alemania, cuya culpa está expuesta en primer término. Desde luego, tampoco está con Rusia, que es en el film la villana de una conspiración mundial. Quizás Harlan se incline hacia Estados Unidos, pero quizás no lo acepten allí con su historia. Quizás, en definitiva, Harlan no está con nadie y quiere ser un artista cinematográfico libre e independiente, pero el film no prueba esa finalidad; en narración de espionaje, se queda por debajo de ilustres precedentes del cine de mucho país. Tiene, es cierto, algunas tomas de Tokio (donde fue a filmar exteriores) y muchas tomas de bombardeos, ceremonias nazis y otros eventos históricos, todos ellos recortados de noticiarios. Pero allí no hay un artista: hay un compaginador, a veces un fotógrafo veterano. Con el film por delante, lo más que se averigua de Harlan es que el hombre se las arregla para subsistir, junto a su fiel esposa y primera dama Kristina Söderbaum, y frente a cualquier observador de su torcida carrera política.

El natural desprestigio del cine nazi impidió a muchos apreciar que Harlan puede ser un poeta cinematográfico (algún fragmento de **Lago de los lirios**) y hasta un realizador de cierta grandeza, cuyo **Kolberg** puede revisarse con parcial admiración. Pero si Harlan quiere ser un ideólogo, un político, un realizador de films de espionaje, tropezará con el escepticismo universal.

29 de agosto 1957.



VEINTE AÑOS DESPUÉS

Pecados del pasado

(*These Wilder Years*, EUA-1956) dir. Roy Rowland.

LOS MEXICANOS ENVIDIARÍAN el asunto, en el que James Cagney sale a buscar, con veinte años de demora, al hijo que tuvo alguna vez. No conoce su cara ni su nombre, no ha visto más a la madre (soltera, desde luego), presume que ha sido adoptado por alguien y presume también que sigue viviendo en el pueblito donde nació. Es muy poca pista, pero Cagney es un hombre decidido, ahora tiene el dinero que no tenía hace veinte años, y puede perder el tiempo necesario. De todo su propósito, lo único débil es la motivación, que podrá convencer a pocas señoras; todo lo demás es firme, y so pretexto del demorado amor paternal Cagney no vacila en revolver archivos y meter pleitos.

Aunque todo el argumento daba para un drama literario y falseado, estilo que hubiera sido inevitable para los mexicanos en cuestión, el libreto decide adoptar un enfoque sobrio de lo sentimental, y en una extensa zona lo consigue. En lugar de machacar sobre el pasado y sobre los sentimientos que se desarrollan, el tema de las madres solteras aparece expuesto lateralmente, en los diálogos que Cagney sostiene con la directora del asilo y con una de sus jóvenes pacientes (Barbara Stanwyck, Betty Lou Keim); en los problemas ajenos se desliza la mejor com-



prensión del propio. Y cuando Cagney decide recurrir a un abogado que es también un antiguo amigo (Walter Pidgeon), la actitud escéptica de éste supone otro comentario adicional sobre la situación. La sobriedad desaparece pronto, sin embargo. Con el temor de que en el film no ocurra nada, se agregan al asunto un pleito inútil en el juzgado, un accidente y una operación para un personaje secundario, un encuentro final de Cagney con su hijo (Don Dubbins) y un imposible arreglo final de la situación, hecho con evidentes ganas de pintar al mundo de rosado. Los únicos límites que el film conserva son los de no inventar romances y no gritar diálogos; el resto termina por ser pura sentimentalina, demasiada conversación.

Habría hecho falta un director de gran entereza dramática (un Wyler, un Stevens) para validar artísticamente este tema; por otro lado, habría faltado un veterano de dramas lacrimosos (un John M. Stahl) para convertirlo en un éxito aceptable por las señoras sensibles, que son su público natural. Dirigido por Roy Rowland, que es un artesano o un mecánico sin mayor relieve, el film tiene los muchos vicios y las pocas virtudes de su libreto; se deja ver, nunca importa, nunca emociona. Está muy bien Cagney, como casi siempre, y Barbara Stanwyck obliga a seguir pensando que Hollywood nunca le hizo justicia; es mejor actriz que sus papeles.

1 de septiembre 1957.



GENTE QUE PROMETE

Casta de malditos

(*The Killing*, EUA-1956) dir. Stanley Kubrick.

ESTA ES LA HISTORIA de un asalto, de su plan y de su fracaso; fue escrita y realizada por el nuevo director Stanley Kubrick con evidentes modelos ajenos y tiene empero la energía y el interés del film bien hecho, con toques de originalidad. Cuando Kubrick comenzó la filmación, en un plan de presupuesto reducido, no podía ignorar el antecedente de John Huston, a cuyo **Mientras la ciudad duerme** (*The Asphalt Jungle*, 1950) tanto se asemeja este nuevo título, desde la descripción de los delincuentes como seres humanos, movidos por sentimientos y situaciones familiares, hasta la máxima tarea de precisión que es el robo mismo, con el creciente suspenso de un plan que podría fallar en cualquier detalle. El modelo de **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*, 1955) de Dassin también será recordado por mucho espectador, pero Kubrick ha declarado no haberlo visto oportunamente; es innegable en cambio el modelo de otro Huston anterior, el de **El tesoro de la Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1947), donde el viento también terminaba por dispersar la fortuna trabajosamente reunida.

Kubrick tiene empero más talento que el necesario para hacer una buena copia. El robo del hipódromo es sumamente original, con un plan complejo que incluye



matar un caballo para demorar el resultado de una carrera, provocar una pelea para distraer la atención policial, introducir disimuladamente una ametralladora junto a la tesorería y sacar del hipódromo una tremenda bolsa repleta de billetes. El estudio de los personajes tiene también alguna diferencia apreciable con los modelos, y aunque esos retratos están apenas esbozados en casi todos los delincuentes, funcionan como la motivación que los lleva al asalto: el policía corrupto debe pagar una deuda a un acreedor (Ted de Corsia, Jay Adler), el cantinero Joseph Sawyer tiene una esposa enferma, el ex-presidiario desea fugarse con su novia (Sterling Hayden, Coleen Gray) y el cajero del hipódromo quiere dinero para reconquistar a su mujer, una sensual que lo engaña con otro pistolero (Elisha Cook, Marie Windsor, Vince Edwards). El plan del film padece la natural dificultad de tomar por separado esos retratos, concentrarlos en la empresa común y luego ramificarlos nuevamente. En buena medida lo consigue, colocando al hipódromo como escenario desde la primera escena y comenzando por imponer al espectador, desde el principio, la idea de ese plan común. Hay fallas en el libreto de Kubrick. Para esa primera escena crea un clima de suspenso que no corresponde a la trivialidad del contenido (todo consiste en citar a los cómplices para una reunión posterior); la muerte de un caballo, cuidadosamente preparada, parece tener escasa utilidad en el asalto; alguna explicación verbal es superficial o sustituye a una explicación más cinematográfica; la presencia de otro cómplice (Jay C. Flippen, aparentemente borracho) en el hipódromo no cumple ninguna función razonable en el asalto. Los hilos sueltos de la trama son el precio que Kubrick paga por un film de narración compleja: en el asalto mismo superpone tiempos en narraciones simultáneas y sólo obtiene confusión.

Otras virtudes formales compensan con creces esos defectos. Todo el film tiene un ritmo sostenido y creciente, a la manera del mejor cine policial americano, con una partitura musical que trabaja sobre los nervios del espectador. El elenco sólo posee figuras de fama secundaria pero rinde un eficaz trabajo de equipo. Y la fotografía posee un brillo continuo, quizás como consecuencia de que el mismo Kubrick ha sido un fotógrafo veterano antes de ser un cinematografista. Desde los primeros planos sombríos e íntimos con que traslada una situación doméstica (el cajero y su mujer) a las vistas amplísimas del hipódromo, los caballos y la multitud, la cámara es siempre una observadora sagaz de la acción. Tiene la luz real para los exteriores, desarrolla algún travelling complicado (Joseph Sawyer en la estación de ómnibus) y a veces aporta un comentario para lo que narra, como el humor impensado que extrae al asalto mismo, donde el manejo despectivo de los muchos billetes se alterna con la careta grotesca tras la que se esconde el delincuente. Otros realizadores preocupados por la fotografía se esmeran en un pasivo preciosismo de composición plástica, a la manera de Gabriel Figueroa; en cambio, Kubrick y su veterano fotógrafo Lucien Ballard narran con la cámara, en una verdadera comprensión de que imagen y movimiento son esenciales al cine.

En una época de espectacularidad a lo ancho, es satisfactorio encontrar un buen film de acción en blanco y negro, a la antigua.

3 de septiembre 1957.



DELATOR EN SUSPENSO

El beso de la muerte

(*Kiss of Death*, EUA-1947) dir. Henry Hathaway.

LA DELACIÓN ENTRE DELINCUENTES es el tema principal del film y la realidad que esconde la metáfora de su título. Para el personaje de Victor Mature, la motivación que lo lleva a ese paso está del lado de los ángeles: tras una condena no puede conseguir trabajo, incurre en un nuevo delito, su mujer se suicida y el hombre no puede ver a sus dos hijas, que están recluidas en un convento. Así que la delación es para él la libertad, y le cuenta al ayudante de fiscal (Brian Donlevy) todas las andanzas de otros pistoleros. Inevitablemente, a la larga tropieza con el más feroz de éstos (Richard Widmark), un sádico de aparente tranquilidad. En el mecanismo central del tema, la única moraleja a extraer es que la delación es una actitud deseable, a la que se adjudican en definitiva todas las ventajas. Ese punto de vista, que debe ser también el de la autoridad, no es compartido por los delincuentes y por otros moralistas de la época, que juzgan a la delación como una actitud canalla, aunque los objetivos sean bondadosos. Los libretistas Ben Hecht y Charles Lederer son demasiado inteligentes para creer que los delatores son grandes tipos o que su operación no tiene grandes riesgos, pero el film enuncia empero esa creencia simplista. Uno de los motivos posibles es que en su forma actual falten al metraje algunas escenas de alcohol, de violencia moral y de discusión, pero esas escenas están en las fotografías de publicidad. En apariencia, se han eliminado fragmentos desde la primera versión hasta el resultado de hoy.

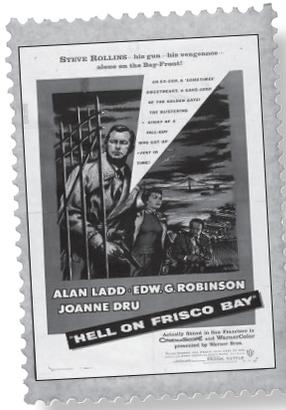
A diez años de producido, el film puede interesar hoy por dos rasgos de índole histórica. Fue el debut cinematográfico de Richard Widmark, a quien inventaron aquí una risa cruel y satisfecha para pronunciar las peores amenazas y para tirar por la escalera a la anciana Mildred Dunnock, sin mayor necesidad; con el tiempo se sabría que éste fue el comienzo de una tipificación como gangster en la que se llegó a exagerar y en la que finalmente el propio actor aspiraba al ideal de que se le terminara el contrato. El film fue también uno de los varios que comenzaron a filmarse fuera de estudio, alrededor de 1947, en un intento de emular al neorrealismo italiano y a la escuela documental que la guerra había hecho florecer. En una advertencia inicial se señala que todos los escenarios interiores y exteriores son estrictamente New York, pero su sabor no se desprende. En cuanto a fotografía y dirección, las virtudes no son las de la autenticidad sino las del buen cine de suspenso: la huida inicial desde el sitio del robo (con un ascensor que no llega nunca a destino), la espera ansiosa de Mature en su casa sombría, hasta el momento en que llegue Widmark a matarlo. Estos y otros momentos demuestran el dominio del tiempo cinematográfico, y corresponde acreditarlos al director Henry Hathaway, que ha hecho de todo y que se las ha arreglado para obtener un decoroso nivel de artesano, a través de demasiados años de cine.



4 de septiembre 1957.



TIPO QUE PELEA

Engendro del mal*(Hell on Frisco Bay, EUA-1955)* dir. Frank Tuttle.

NIDO DE RATAS ES EL MODELO evidente de este film de corte policial, donde el ex-policía y ex-presidario Alan Ladd se preocupa de averiguar los pormenores de una organización de pistoleros (casi todos italianos) con cuyas culpas ha cargado. Sin la menor intención de sociología, ni aún de contacto con la realidad, lo que descubre es efectivamente un centro tenebroso, que regentea Edward G. Robinson con un poco de prepotencia, pero todo el mecanismo de la trama es de receta novelesca: Alan Ladd encuentra de a uno a los diversos lugartenientes de Robinson y les da palizas separadas, muy desproporcionadas a su físico. Por su parte, el mismo Robinson completa esa tarea matando a sus súbditos (porque los muertos no cuentan cosas)

hasta que termina en una solitaria pelea con Ladd, sobre una lancha a motor que dispara sin control por la bahía de San Francisco.

Este molde antiguo está utilizado, notoriamente, para transportar en CinemaScope y WarnerColor las bellezas exteriores de San Francisco, donde se rodó buena parte de la acción, pero este rubro espectacular está por debajo del nivel que cabía esperar. El rubro dramático no está mucho mejor. Se advierte en el libreto la intención de dar algún relieve al personaje de Robinson, que pronuncia frases contra el catolicismo cada pocos minutos, a fin de hacerlo bastante villano, pero si no fuera por el actor ese personaje no caminaba, con todos sus diálogos que ya fueron dichos en treinta años de cine policial. Es un poco más compleja la relación entre Robinson y su mano derecha (Paul Stewart), que vive chantajeado por su patrón y debe aguantar una posición servil y burlada. Y es sumamente simplona la anécdota separada en la que Alan Ladd, recién salido de la cárcel, no puede llegar a un acuerdo sentimental con su esposa (Joanne Dru), contra quien se alega haber sido infiel a los tres años de perder de vista a su marido. Lo menos que cabe decir de ese episodio es que no tiene nada que ver con el resto, ni los libretistas se preocupan de vincularlo. Pero tampoco Alan Ladd tiene nada que ver con el cine, y allí perdura, vegetando.

En un papel menor, como ex-estrella cinematográfica y como amante de Paul Stewart, figura una actriz llamada Fay Wray, con treinta años de cine y los restos de cierta belleza anterior. Fue dama joven de Erich von Stroheim (1927), de King Kong (1933) y ahora llega imprevistamente al CinemaScope, tras años de ausencia. Nunca fue una gran actriz, ni lo es tampoco en esta última etapa, pero quizás sea una nostalgia para muchos.

6 de septiembre 1957.



LEÑA A LA HOGUERA

Calumnia sangrienta*(Slander, EUA-1956)* dir. Roy Rowland.

NADIE SABÍA lo que había que hacer con la revista *Confidential*, que crece a medida que hablan mal de ella, así que Hollywood hizo una película. La intención es perjudicar a la revista, aclarar que su negocio es un sucio chantaje de viejas historias, y que todo el pretexto de contar la Verdad Con Mayúscula es una gambeta periodística para contar rumores, difamaciones, intimidades y otra morralla que en rigor no debiera interesar más que a cada uno de los protagonistas. Eso es cierto, pero ocurre que no es muy útil decirlo. La otra parte del film no acusa a la revista sino al público que la consume, y la última línea de diálogo manifiesta un velado escepticismo de que sirva para algo denunciar al periodismo amarillo. Crece como la hidra, convierte en inútil o contraproducente al mismo ataque que recibe. Poco público irá a ver **Calumnia sangrienta** porque le atraigan sus estrellas o su director; muchos irán para saber si se dice allí algo concreto sobre *Confidential*, una revista de la que todo el mundo habla mientras casi nadie tiene un ejemplar.

La respuesta es que el film dice muy poco, plantea un caso artificial, lo lleva a la exageración. El editor repelente (Steve Cochran) presiona al astro popular (Van Johnson) para obtener chismes sobre una actriz aún más popular; no los obtiene, y castiga al tipo sacando a luz una antiquísima historia de presidio. El derivado es una tragedia familiar para Johnson, para su esposa (Ann Blyth) y para su hijo (Richard Eyer), con más casualidades de las convenientes en un film que pretende denunciar una situación real. También el villano es castigado (por su propia madre: Marjorie Rambeau) pero pocos creerán que ese castigo refleja otra cosa que los deseos de los realizadores o del Código de Producción, esa sabia institución que arregla el mundo en cuotas. Al costado del film, y sin que los realizadores quieran darse cuenta, progresa entretanto el verdadero material de *Confidential* y sus similares: actrices con amantes, orgías plurales, alcobas que llevan a la fama. Pero es de suponer que el film, que deforma su tema, no habría conseguido tampoco gran cosa con atacarlo sin mentir. Aunque dijera la verdad, estaría echando otra leña en su propia hoguera.

Como drama doméstico, y aun en su marco más estrecho y personal, el film padece también algunas precariedades de situación, desarrollo y diálogo. La conversación entre padre e hijo, sobre los errores que se cometen en la vida y la forma de pagarlos, debió ser una escena emotiva pero resbala con indiferencia en manos del director Roy Rowland y del actor Van Johnson, ese enigma. Y otra conversación entre el mismo Johnson y Ann Blyth, al enterarse de un accidente a su hijo, parece actuado por principiantes. Cabe esperar que *Confidential* no tenga una sección de crítica cinematográfica.



8 de septiembre 1957.



PIANISTA NEURÓTICA

El séptimo velo*(The Seventh Veil, Gran Bretaña-1945)* dir. Compton Bennett.

ANN TODD DEJA DE TOCAR el piano a cierta altura del film y se niega empeinadamente a hacerlo, aunque ya ha prestado su debida atención a un concierto de Rachmaninoff, otro de Grieg y una sonata de Beethoven. El motivo es un trauma mental desproporcionado, cuyos antecedentes extrae el médico psicoanalista (Herbert Lom) con ayuda de la narcosis y de los libretistas. Y el motivo del trauma es la tortura de dos amores incumplidos (Hugh McDermott, Albert Lieven) y el cuidado de las manos, que aparecen reiteradamente dañadas en una discusión y un accidente. El culpable cercano es el tío (James Mason), que le exige amor a la protagonista pero que nunca se lo llega a decir. Ríe último, sin embargo, con toda su apariencia de sádico indeseable.

Como tantos de los casos que el cine mostró cuando descubrió a Freud en la última post-guerra, éste es bastante simplista en su descripción del subconciente, y cabe sospechar que provoque el escepticismo de los entendidos. Como drama no es gran cosa, y se limita a acumular contratiempos para su protagonista, con la obsesión de que la acumulación sea fatal; cuando los soluciona en los últimos diez minutos, sin mayor exigencia lógica, revela que la trama está confeccionada para señoritas pianistas. En la revisión tiene su gracia ver a Ann Todd fingiendo catorce o diez y siete años, con pollerita corta y largas medias negras; parece más decorosa en cambio la actuación de James Mason, que hacia 1945 estaba ingresando recién a la fama, y la del untuoso Herbert Lom, cuyo posterior Napoleón de **La guerra y la paz** (*War and Peace*, King Vidor-1956) lo hizo más conocido en el mundo.

La música y la historieta romántica no atraerán a aficionados a la fotografía, pero debe señalarse que la cámara de Reginald Wyer tiene momentos de excelencia.

10 de septiembre 1957.



EVOCACIÓN FALSEADA

El encanto de vivir*(The Best Things in Life Are Free, EUA-1956)* dir. Michael Curtiz.

CASI TODO PÚBLICO cinematográfico sabe ya denominar *twenties* al período 1920-30 de la vida norteamericana, y una parte de ese público asiste con expectativa y un ligero toque nostálgico a la recreación que Hollywood promete periódicamente de ese mundo. Fue una etapa pintoresca y sabrosa, marcada por la revolución de las costumbres, la prohibición alcohólica y el apogeo del jazz, pero Hollywood no ha cumplido

sus reiteradas promesas de dedicarle una evocación en forma. Esta pseudo-biografía de los compositores De Sylva, Brown y Henderson, que hicieron buena parte de las canciones del período, es una ocasión más y un incumplimiento más. Comienza por no ser ajustada en lo personal, lo que quizás no sea importante ya que de cualquier manera está el carácter de estos tres creadores que vivían peleándose. Pero sigue por la trivialidad de la anécdota, en la que no hay nada más relevante que el mal humor de uno (Ernest Borgnine), la feliz vida doméstica de otro (Dan Dailey) y la empeinada informalidad de un tercero (Gordon MacRae) que posterga por razones de trabajo su romance con una cantante y bailarina (Sheree North). La omisión grave es la de la época, que apenas aparece aludida en algún vestido femenino, con mucha moderación, y en la coreografía de un número musical, **Black Bottom**, donde se siente la gracia y el ritmo de 1929. Pero aunque desfila mucha canción de hace treinta años, una época gloriosa en la que las composiciones tenían melodía recordable y se cantaban con entusiasmo, toda la orquestación es posterior, todos los vestuarios son modernos, y nadie que escuche cantar a Gordon MacRae en estilo 1956 creará que la acción ocurre en 1926. Como de costumbre, la evocación está falseada, salvo algún número incidental, y cabe preguntar para qué fue emprendida.

El film posee alguna diversión y un ejemplo singular de sensualidad en Sheree North, que baila **The Birth of the Blues** con todo el cuerpo, aunque la música, casualmente, esté muy lejos de ser *blues*. Hay dos buenas coreografías de Rod Alexander, un poco de humorismo y un Ernest Borgnine distinto, más juvenil, pero toda la empresa es olvidable a la salida del cine. Los aficionados a los *twenties*, sección nostálgicos agudos, deben saber que en la banda sonora figuran **Sonny Boy** (por Al Jolson), **If I Had a Talking Picture of You, You're the Cream in My Coffee** y **Button Up Your Overcoat**, pero el sabor es el de CinemaScope 1956 para familias.



11 de septiembre 1957.



EXPERTO DEL GÉNERO

La flecha rota*(Broken Arrow, EUA-1950)* dir. Delmer Daves.

DE LO MUCHO QUE HIZO Delmer Daves como libretista y director, durante más de veinte años de cine, esto es lo más apreciable como intención y es además un ejemplo de la solvencia de artesano con que sabe hacer cine de acción. La idea no es solamente la de contar otro film de indios, sino la de establecer que también ellos tienen su razón y que son seres humanos. La anécdota cuenta las tratativas

entre el explorador americano y el jefe apache (James Stewart, Jeff Chandler), que comienzan por una mutua desconfianza, escaramuzas, diálogos de sondeo, y terminan por establecer, con el visto bueno del superior gobierno, una zona muy extensa en la que los apaches serán autónomos; de ese convenio hay que apartar a un grupo de indios rebeldes, encabezados por el famoso Gerónimo, que después harían otra historia.

Aunque hay bastante conversación en todo el trato, el film sabe presentarla con habilidad, oponiendo no solamente dos fuerzas sino también la desconfianza y la excepción dentro de ambos bandos. Es todo un trabajo convencer a los guerreros de que hagan la paz después de diez años, y el libreto no finge creer que haya nada fácil en la empresa. Hay zonas convencionales en la anécdota (todo el romance de Stewart con la india Debra Paget), pero debe pensarse que Delmer Daves no podía hacer el film como él lo hubiera querido. En otras tareas posteriores, como **El hombre pacífico** (*Jubal*,

1956) y **La última carreta** (*The Last Wagon*, 1956), demostrará sin embargo que el género figura en su especialidad, y alguna escena de **La flecha rota** deja en claro su habilidad para el cine de acción: la narración indirecta por los ojos de los testigos, la amenaza de un combate inminente, el toque de atención de una flecha que se clava en un árbol. Es todo un género y hay más de un especialista, desde luego, pero Delmer Daves es uno de los pocos directores que sabe hacerlo para adultos.

11 de septiembre 1957.



LOS DEPORTISTAS

El pistolero invencible

(*The Fastest Gun Alive*, EUA-1956) dir. Russell Rouse.

LOS TIPOS SON MANIÁTICOS, pero la culpa es del ambiente. Viven en el Oeste hacia 1889, están armados porque son bandoleros o porque se defienden de los bandoleros, se ejercitan continuamente porque si tiran últimos probablemente no llegan a tirar, y a la larga se convierten en virtuosos, en personas orgullosas de lo bien que manejan el revólver. Quieren ser pistoleros invencibles, los de más puntería o más rapidez, y apenas se enteran de que hay otro virtuoso cerca, lo desafían sin la menor provocación previa, con una muerte posterior. Es lo que hace Broderick Crawford en la primera escena, con otro pistolero al que no ha visto en su vida y contra quien sólo podría aducir la rivalidad que puede separar a dos artistas. A ese principio se junta otro principio, un poco más elaborado, en el que Glenn Ford

queda establecido en situación similar, con las variantes de ser un tipo honesto, vacilante, casado (con Jeanne Crain), quizás cobarde, quizás complejado (con Hamlet). Todo el film desarrolla con pausa y sin prisa el encuentro inevitable de los dos hombres, no aproximados por ningún otro motivo que el de superarse. Son deportistas, realmente, aunque a Glenn Ford le adjudican además, con mucho trabajo, una complicada misión de defender a su pueblo, como Gary Cooper lo hacía en **A la hora señalada**. No debe contarse el final, que además tiene un truco, una vuelta imprevisible, un chiste.

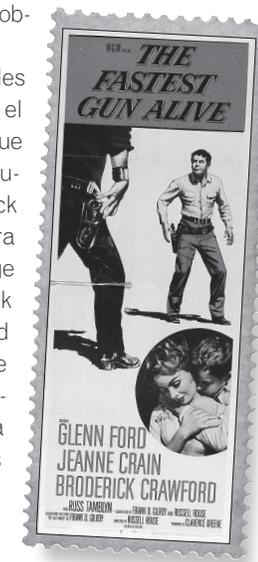
Todo el asunto daba para una sátira del Oeste, en la medida en que esta gente no lucha por otra cosa que por lucirse. Pero los realizadores se lo han tomado en serio y le están pidiendo al espectador una admiración directa para la velocidad con la que Ford perfora en el aire dos monedas o rompe un vaso de cerveza antes de que caiga al suelo. Es una admiración que puede fomentarse en los niños, aunque hay quien dice que no se debe. Es un poco más seria la estructura de suspenso con que se demora la batalla final, antes de la que se suscitan otros episodios intermedios que agravan la expectativa, pero aun aquí hay algún evidente error dramático, como confiarle a Glenn Ford un monólogo ante sus vecinos, demasiado largo y obvio para ser dicho en esas circunstancias.

Con sus defectos de estructura, sus demoras, sus bailes (por Russ Tamblyn) intercalados donde no corresponden, el film tiene también algún mérito. Expande su idea inicial (que era una obra para televisión) sin salirse demasiado de cauce: en apariencia agrega un asalto cometido por Broderick Crawford y dos cómplices (John Dehner, Noah Beery) para hacerlos así más malos y mortales. La fotografía de George Folsey tiene momentos de excelencia, está bien Broderick Crawford, no molesta demasiado Jeanne Crain, y Glenn Ford repite su retrato atormentado de costumbre, con el que se ha establecido como uno de los pocos intérpretes americanos que saben reunir la sobriedad y un atisbo de crítica vida interior. Con este nuevo título, y en un género distinto, los realizadores Russell Rouse y Clarence Greene continúan agregando algo original a cada film propio (**El pozo de la angustia**, **Con las horas contadas**, **El ladrón**). Si su originalidad fuera la de la inspiración y no la del rebuscamiento, sus dos carreras serían mejores, desde luego; hasta ahora ha sido difícil tomarlos tan en serio como notoriamente ellos se toman a sí mismos.

13 de septiembre 1957.

Títulos citados

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann; **Con las horas contadas** (*D.O.A.*, EUA-1950) dir. Rudolph Maté; **Ladrón, El** (*The Thief*, EUA-1952) dir. Russell Rouse; **Pozo de la angustia**, **El** (*The Well*, EUA-1951) dir. Leo Popkin y R. Rouse.



AMOR Y MÁS AMOR

Hasta que volvamos a vernos*(Bis wir uns wiederseh'n, Alemania Occidental-1952) dir. Gustav Ucicky.*

ES BASTANTE REPENTINA la decisión con que Maria Schell y O.W. Fischer se convierten aquí en amantes, por falta aparente de mejor ocupación. Se van a un sitio encantador que probablemente sea el lago de Como y allí el amor florece, así que el comienzo no importa. Es bastante largo el amor y muy breve el olvido, porque aunque los libretistas acondicionaron algunas circunstancias novelescas para separar a los amantes (enfermedad de ella, una mentira bondadosa, una persecución policial, quizás la muerte) todos esos derivados importan menos en el film. El romanticismo es su tema, separado en etapas de cauteloso conocimiento entre los protagonistas, felicidad plena, cambio de ambiente, y una aproximación al espectador de la vida interior de la heroína, ya que no de su galán.

Pero el director Gustav Ucicky, que es un realizador competente y veterano, con una elogiada **Juana de Arco** (1935) en su carrera, no es un romántico. Narra bien, no deja hilos sueltos, no estira situaciones, fotografía con precisión y busca la elocuencia de algún detalle, pero su film es meramente correcto y frío. Con un poco de color, del que carece, habría explotado los paisajes para la admiración de casi toda señora del público; con un poco de inspiración, que no muestra, habría contado su drama romántico con la fuerza que David Lean tuvo en circunstancias similares (**Lo que no fue, Locura de verano**) o quizás con la sabia estructura que Ingmar Bergman dio a **Juventud divino tesoro**. El film de Ucicky tiene los vicios del libreto hecho a medida, para lucir dos comediantes, paisajes de Italia, un poco de tuberculosis, una doble separación; no tiene en cambio la verdad psicológica y dramática con la que su conflicto podía

entrar en su espectador. Era inevitable que Maria Schell y O.W. Fischer parecieran repetir aquí el juego interpretativo ya conocido en otros films suyos, pero éste es en realidad de 1952 y anterior a muchos otros (a **Mientras estés a mi lado**, por ejemplo) y hay que entender su estreno como un producto de la creciente fama de la actriz. Está como siempre, con alguna insistencia en sonrisas esplendorosas y superficiales, pero con algún momento de hondura en su gesto: cuando sabe que es amada, cuando tiene su primer ataque pulmonar, cuando recibe reproches y golpes sin animarse a explicar su conducta. Es una actriz para acordarse, ciertamente, aun en films para olvidar.

17 de septiembre 1957.

Títulos citados

Juana de Arco (*Das Mädchen Johanna*, Alemania-1935) dir. Gustav Ucicky; **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, Suecia-1951) dir. Ingmar Bergman; **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, Gran Bretaña-1945) dir. David Lean; **Locura de verano** (*Summertime*, Gran Bretaña-1955) dir. D. Lean; **Mientras estés a mi lado** (*Solange Du da bist*, Alemania Occidental-1953) dir. Harald Braun.



SÓLO LA AMBICIÓN

Corazón de piedra*(Das kalte Herz, Alemania Oriental-1950) dir. Paul Verhoeven.*

HAY QUE ENTENDER que el sentido del film es poético y que su única idea es una variante del mito fáustico, a propósito de un obrero o campesino que quiere conquistar a una muchacha, necesita dinero y hace el pacto fatal con el brujo del bosque. A raíz de ello consigue de veras un corazón de piedra, sin metáfora, con lo que todos sus éxitos en el juego y en los negocios derivan en la infelicidad. Se arrepiente a tiempo de rehacer todo. No hay problema.

Una vez entendido que todo debió ser poético, la objeción consiste en que no lo es bastante. En primer lugar el asunto, que debió ser simple y claro, está muy enredado, con dos magos distintos (uno malo y uno bueno) y más personajes de los necesarios para que el asunto funcione. En segundo lugar, está conversado en alemán hasta el agotamiento, y traducido al castellano apenas en un diez por ciento, con pérdida de claridad y sentido. En tercer lugar, se fía de la poesía más exterior del cine, la de los escenarios fantásticos en el bosque, con apariciones y desapariciones súbitas, movimientos rítmicos, cambios de tamaño en cosas y personas, varas que se transforman en serpientes, y otro material más apto para dibujo cómico. Si estuviera bien hecho sería hermoso. Es casi siempre torpe de movimiento, pasado de truculencia, apenas integrado con una intención que es la del cuento fantástico alemán.

El fotógrafo Bruno Mondy y el músico Herbert Trantow, ambos garantizados por su veteranía y competencia (en 1947 ambos hicieron **Wozzeck**, que era magistral) dejan alguna señal de su presencia; el primero en particular obtiene movimientos de cámara impensados, en un baile popular y en otras fiestas de mucha gente. Pero el Agfacolor no lo ayuda, y particularmente en los exteriores la imagen es desvaída y neutra, casi tanto como el alegado sentido poético del film. El director y co-libretista Paul Verhoeven tiene algo que ver con el resultado.

20 de septiembre 1957.



MEJOR CINE SOVIÉTICO

EI 41*(Sorok pervyy, URSS-1956) dir. Grigori Chukhrai.*

EL CONTRASTE ENTRE este nuevo film y el promedio de la producción soviética está lejos de ser una casualidad. Responde con certeza a la nueva tendencia de su cinematografía, un movimiento que se caracteriza por líneas temáticas distintas y que ha sido vinculado con acontecimientos públicos rusos de los últimos tres años.



La reorganización ha tenido como cabezas visibles la del director Mikhail Romm, que en un famoso artículo de 1954 planteó la crisis de ideas y de régimen industrial



que caracterizaban a la producción rusa, y después las de los realizadores Vassiliev y Pyryev, que tomaron a su cargo la tarea de dos estudios principales, confiriendo la iniciativa de la producción a Consejos Artísticos integrados por artesanos e intérpretes. Este nuevo régimen, que supone en cierta medida una liberalización en una industria que solía ser orientada sobre bases rígidas, tiene como síntomas más claros la inclusión de temas no políticos ni ideológicos y la atención a problemas dramáticos y psicológicos que habían sido descuidados. Ahora se hacen films sobre Chejov y sobre Shakespeare, films para niños, dramas domésticos, y se atiende por otra parte a cuidados formales de narración y de fotografía. Puede descontarse que estos cambios no

son nítidos y están sujetos a un proceso gradual. Si en el cine ruso de los últimos tres años figuran **La cigarra** (Samsonov sobre Chejov) y **Otelo** (Yutkevich sobre Shakespeare), también figuran los discursos políticos frondosos de **La madre** (Donskoy) y las simplezas dramáticas y sociales de **Camino hacia la vida** (Masluykov y Mayevskaya). Pero aun este proceso gradual es preferible a la rigidez anterior, que se encasillaba en el realismo socialista ("personajes típicos en circunstancias típicas") y desconocía la variedad y la riqueza posibles para temas y estilos del cine. La crítica europea dio su bienvenida al cambio.

La primera virtud de **EI 41** es, sorprendentemente, la de ser un drama de amor. No es un drama romántico ni una exaltación lírica ni una frivolidad pasajera; es realmente un conflicto entre la guerrillera revolucionaria y el oficial zarista que es a un tiempo su amante y su enemigo. No hay casi ninguna sustancia política en la descripción del caso y aunque en los últimos diez minutos el conflicto se agudiza, como una tajante oposición (y con una solución que no ha conformado a una parte de su público, en varios países), el enfoque no quiere ser primordialmente ideológico: es ante todo un drama individual, y está resuelto en una de las varias formas legítimas que cabía prever. La segunda virtud del film es la notable unidad de su narración, que comienza desde un hecho común y en cierto sentido histórico (una patrulla de guerrilleros rojos, perdidos en las arenas del desierto durante la revolución) y va progresando como un relato de aventuras, particularizándose sin pausa hasta llegar a su caso individual. Los diversos episodios de esa aventura pudieron ser accesorios o triviales, como a menudo lo son en el *western* americano, al que este relato se asemeja en más de un punto; el hecho es, sin embargo, que los episodios físicos de **EI 41** son casi siempre necesarios al progreso de la acción, a la dispersión de la patrulla y al enfoque crecientemente singularizado de la pareja, cuya condición protagonista sólo se advierte al promediar el film. Con ideal precaución de colocar el conflicto en la pantalla, y no sólo en los diálogos, el plan del film presta primordial atención a los hechos físicos que determinan su drama: la peregrinación en el desierto, luego el naufragio en el mar, luego la soledad de la isla, la enfermedad del galán, la protección que deriva en amor, y de aquí a la puntualización de lo que une y lo que separa a ambos personajes.

Se han adjudicado cuarenta oficiales zaristas muertos a la guerrillera protagonista; el 41 es realmente un problema separado y mayor.

El mismo asunto había sido ya filmado por el cine soviético (por Yakov Protazanov, 1927) y sería erróneo creer que la novedad o el progreso de esta segunda versión esté en el tema mismo; después de todo, su final línea ideológica es la de mantener para la causa revolucionaria una prioridad sobre los conflictos psicológicos individuales. El progreso está en cambio en el libreto, que procura sin desvíos una narración acorde a la necesidad de su tema. Y está también, sobre todo, en el cuidado formal. Todo lo que es acción, lucha, tormenta, cielo, lluvia o viento está trasladado a la imagen (y al color) no solamente con la espectacularidad de que es capaz el cine moderno sino también con la constante referencia a los personajes que padecen ese mundo físico. Y cuando en la segunda mitad sólo ha quedado en pie la pareja central y el galán procede, inevitablemente, a recordar el relato clásico de **Robinson Crusoe**, el film se permite una verdadera audacia estilística: sin una sola palabra en la banda sonora, el recuerdo de la novela surge con primeros planos de rostros, efectos de luz, efectos musicales, todo un mundo de fantasía que reproduce en verdad la fascinación de aquel recuerdo. Esos minutos solitarios pueden ser un episodio singular en todo el cine soviético; pertenecen estrictamente a un lenguaje de pureza cinematográfica, como las sobreimpresiones y fundidos que el director coloca en otros momentos del relato.

Se puede ser exigente con el film, pedirle más relieve psicológico, más fuerza emocional, más unidad estilística; con el tiempo, **EI 41** hará notar alguna de sus varias debilidades, y en la carrera de un director novicio esta obra es sólo una primera etapa, con alguna ingenuidad ocasional y alguna cómoda facilidad en la anécdota, con alguna demasía en la banda sonora y en la partitura musical. Pero su valoración correcta debe ser empero la de simbolizar una renovación en una industria nacional. Aquí se atiende al cine como cine y no como vehículo de ideas ajenas; son tiempos nuevos, en verdad.

25 de septiembre 1957.

Títulos citados

Camino hacia la vida, **EI** (*Pedagogicheskaya poema*, URSS-1955) dir. Aleksei Masluykov y Mechislava Mayevskaya; **Cigarras**, **La** (*Poprygunya*, URSS-1955) dir. Samson Samsonov; **Madre**, **La** (*Mat*, URSS-1955) dir. Mark Donskoy; **Otelo** (*Otello*, URSS-1955) dir. Sergei Yutkevich.



VIRTUOSO PARA RECORDAR

Sin ley y sin alma

(**Criss Cross**, EUA-1948) dir. Robert Siodmak.

DEL CONJUNTO DE FILMS POLICIALES que Robert Siodmak hizo en Hollywood hace diez años, éste es el asunto menos defendible, quizás porque la motivación del asunto es el amor, escrupulosamente serio, entre Burt Lancaster e Yvonne De Carlo, y porque el desarrollo de ese romance no sobrepasa el nivel rutinario, con alguna escena emocional que suena a falsa: Siodmak nunca se preocupó mucho de la línea dramática de sus temas. En el mismo conjunto, es también el film más complicado



de desarrollo, aunque **Los asesinos** ramificaba mucho su anécdota, su resultado era más nítido de comprensión, mientras **Sin ley y sin alma** se permite duplicar sus dobles: Burt Lancaster y Dan Duryea se pelean fingidamente para disimular ante la policía su complicidad en un próximo asalto, pero al mismo tiempo se pelean en serio por el mejor amor de Yvonne, y en esas vueltas es difícil entenderlos. El mismo Siodmak complica además la anécdota con su costumbre de empezar el relato por la mitad y completarlo con un **racconto**; crea con eso una gran curiosidad inicial pero dispersa la atención del espectador. La prolijidad no ha estado entre sus virtudes.

No es empero por el libreto que se caracteriza el film, sino por el aporte mismo del director, un germánico que ha enseñado, junto a Hitchcock y a Fritz Lang, algunos procedimientos para hacer films policiales, con un núcleo de obras famosas (**Asesinos, Dama fantasma, Escalera de caracol**). Cada vez que se aparta del romance y teje amenazas de truculencia, Siodmak demuestra su dominio de las emociones del espectador. A veces le basta un diálogo inquisitivo y duro (Lancaster y el policía Stephen McNally, Lancaster y el cantinero Percy Helton) para volcar a su público en la curiosidad de alguna revelación inmediata; otras veces disimula con humor o con fingida inocencia la amenaza de un desarrollo violento (un visitante que Lancaster recibe en el hospital y que quizás sea su asesino, una conversación sobre los precios de comestibles, realizada entre funcionarios que están embolsando miles de dólares). Cuando llega a las escenas culminantes de asaltos y tiroteos, Siodmak prefiere llevar a su espectador por todo un lento prólogo y le va demorando la explosión, creando así una expectativa creciente. Y en algunos momentos del film se ha esmerado especialmente: con la ayuda del fotógrafo Franz Planer, que es otra eminencia, persigue a sus personajes en largos recorridos de cámara, los fotografía desde abajo con techo al fondo, inunda la imagen de humos en la escena del asalto y alterna en un frenético montaje el rostro de Yvonne De Carlo que baila y de Lancaster que la contempla embelesado, con un ritmo incisivo en la música.

Es demasiado director para tan poco asunto y por lo menos aquí no ha sido bastante artista como para disimularlo, pero es difícil ser aficionado al cine y no complacerse en ver lo que sabe hacer un virtuoso. El film tiene otros defectos, además: padece de intérpretes, permite que Miklós Rózsa repita su vieja y querida partitura de música para suspenso, y en esta nueva copia tiene unos títulos castellanos a mitad de cuadro, para cortar los primeros planos. Se sabe que Siodmak no ha sido dueño de todo lo que firmó, pero casi siempre dejó un rastro personal, como para no olvidarse de él.

25 de septiembre 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Robert Siodmak)

Asesinos, Los (*The Killers*, EUA-1946); **Dama fantasma, La** (*Phantom Lady*, EUA-1944); **Escalera de caracol, La** (*The Spiral Staircase*, EUA-1946).



TRANSCRIPCIÓN CASI FIEL

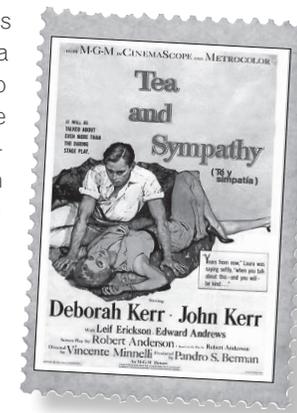
Té y simpatía

(*Tea and Sympathy*, EUA-1956) dir. Vincente Minnelli.

HOLLYWOOD PODÍA haber comprado muchas piezas teatrales de éxito y podía trasladar al film muchos elencos originales de Broadway, pero nunca hizo esa frecuente operación con tanto riesgo de censura o de deformación como el que corrió con **Té y simpatía**, porque su caso individual puede interpretarse de varias maneras y todas ellas son siempre un problema sexual, que reconocidamente no existe en el cine americano. En la opinión de sus compañeros de estudio en la Universidad, el caso de Tom Lee es claramente el del homosexual, y así aparece combatido y calumniado por la crueldad adolescente. En un enfoque más cercano y más refinado, Tom Lee no es necesariamente un homosexual: es uno de los tantos muchachos sensibles, emotivos, que prefieren Chopin al deporte, el teatro al baile, y que postergan su vida sexual mientras la naturaleza no los empuje a ella.

[...] La pieza de Robert Anderson, habilísima de estructura y de diálogos, plantea justamente una de esas crisis, y así Tom Lee aparece hostigado por compañeros, por su profesor y por su propio padre: así fracasa en su repentina visita a una mujer fácil, casi una prostituta, y sólo encuentra comprensión en la esposa del profesor, una mujer que siente por él una protección casi maternal y que termina por ser su primera amante, en una suerte de sacrificio compasivo. Hay otras virtudes formales en la obra de Anderson (fue su segunda obra y está empero perfectamente construida), pero su virtud esencial es la de trasladar en sus reales términos un problema psico-fisiológico hartamente común y la de atreverse a apuntar que el comienzo de la vida sexual suele ser una frustración y una espera no siempre reconocidas por el mundo masculino.

Debe acreditarse a la empresa Metro con haber salido decorosamente de una de las adaptaciones más difíciles del cine moderno, por lo menos en lo que se refiere a la sustancia misma de la pieza. El original está trasladado casi enteramente al film, quizás como consecuencia de que el mismo Robert Anderson firma el libreto cinematográfico, resistiendo seguramente a la deformación ajena. Hay límites para esa fidelidad. En la motivación de la calumnia, el film coloca a su protagonista (John Kerr) cosiendo botones junto a tres señoras, para alimentar su presunta feminidad, mientras en la obra se lo hallaba desnudo junto al arroyo y a un profesor. En la motivación del odio que por él siente el profesor (Leif Erickson), se ha quitado a este personaje el antecedente de homosexualidad superada, un dato que probablemente pareció escandaloso para el cine americano, porque suponía duplicar el fenómeno central. En la escena de Tom con la prostituta, no es un intento de suicidio y una obsesión con sus manos femeninas lo que lleva a Tom hasta el fracaso, como quiere el film; es más ajustado entender su frustración como un derivado de cierta inadecuación espiritual al acto físico, probablemente una nerviosa impotencia. Y en la instancia final, donde el estudiante se inicia como amante de la esposa del profe-



sor (Deborah Kerr) no hay un átomo de sensualidad en la escena cinematográfica pero hay en cambio una firme constancia de castigo: aunque el adulterio es una costumbre practicada en las mejores familias, el film hace cuestión de que sea un acto penado e inventa en los últimos diez minutos una de las escenas más penosas que hayan derivado del Código de Producción, con lectura de cartas y rostros de comprensión, mientras allá lejos Deborah Kerr sufre por el adulterio que cometió con la mejor intención del mundo. Pero con todas las aristas limadas, el film conserva lo esencial, que en el cine americano es insólito: el alegato por un caso individual de sexualidad, en medio de la suspicacia y la calumnia generalizadas. Es un público inteligente y sensible el que busca el film, y lo consigue en la medida en que la misma obra teatral podía conseguirlo, con algunos diálogos de fina observación psicológica (dos entre Deborah y John Kerr, uno entre ella y Erickson) y una natural habilidad para aportar datos sin salir a recitarlos expresamente.

Toda la fidelidad a lo que Anderson quiso decir, y que en lo esencial sigue siendo dicho por el film, deriva por otro lado a una deficitaria expresión cinematográfica. Aunque es evidente que la adaptación procura variar escenarios (agrega jardines, canchas de tennis, playas) todo su asunto sigue relatado en diálogos encerrados, con una teatralidad exasperante, que en algún momento llega a copiar también los comodines de la escena y que siempre descansa en lo que se dice, con escasa atención al rostro, a la acción muda, al movimiento, al salto en el tiempo y en el lugar, que el cine hubiera permitido en manos de un realizador más audaz.

Vincente Minnelli no es ese realizador. Está muy prestigiado por lo que otros le ayudaron a hacer (Gene Kelly en **El pirata** y **Sinfonía de París**, el productor John Houseman en **Cautivos del mal** y **Pasiones sin freno**), pero está lejos de ser un artista. En cambio Deborah Kerr, John Kerr y Leif Erickson están muy bien. Los tres actuaron largamente la obra en Broadway, y en más de un momento se les podrían marcar los tics teatrales aprendidos, pero son intérpretes sensibles y después de Robert Anderson son los méritos de un film tan difícil.

26 de septiembre 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Vincente Minnelli)

Cautivos del mal (*The Bad and the Beautiful*, EUA-1952); **Pasiones sin freno** (*The Cobweb*, EUA-1955);

Pirata, El (*The Pirate*, EUA-1948); **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, EUA-1951).



REALIZACIÓN BRILLANTE

Alta traición

(*High Treason*, Gran Bretaña-1951) dir. Roy Boulting.

EN 1950 LOS HERMANOS John y Roy Boulting, que son tan mellizos como inteligentes, causaron sensación con un film originalísimo que no tenía estrellas y que fue variablemente conocido como **Ultimátum**, como **Londres en peligro** y como **Seven Days to Noon**. Era la historia de un científico alarmado y alarmante, que amenazaba con hacer explotar a Londres y que finalmente provocaba la evacuación

de la ciudad, tras el fracaso de otras gestiones policiales previas. Originalidad aparte, los Boulting mostraron allí un sentido preciso de la narración cinematográfica, apoyada en la anécdota callejera y doméstica, expresada en tomas breves y elocuentes, casi siempre ingeniosas, a veces demasiado ingeniosas. El jurado de un Festival (Punta del Este, 1951) que no tenía a mano un premio para el montaje, obsequió festivamente a **Ultimátum** con un premio al sonido; también lo merecía⁷.

Un año después de aquel antecedente, un equipo de realizadores muy similar produjo este otro film también muy similar, en fondo y en forma. El asunto es ahora una conspiración, insinuada como comunista, para sabotear embarques, usinas eléctricas y otros puntos sensibles de la administración inglesa; comienza pausadamente, con el secreteo para copiar documentos confidenciales, y termina en una batalla campal, tras haber agotado las posibilidades de la investigación que en Scotland Yard dirigen tres flemáticos funcionarios (Liam Redmond, André Morell, Anthony Bushell). Con un criterio bastante discutible en un film de intriga, la acción no se atiene a lo que van sabiendo los investigadores (lo que hubiera sido buena forma para centrar el interés del espectador) sino que alterna sus gestiones con los pasos de los mismos conspiradores, inevitablemente dispersados o muertos a medida que dejan de ser útiles a la causa. El riesgo de la anécdota es el de la excesiva ramificación, y no es casual que los libretistas hayan procurado unificar al final los cabos con una expedición y asalto que culmina emocionalmente al asunto. Lo consiguen, desde luego, pero a costa de inventar una expedición que por un lado es rutina previsible de tanto film americano y por otro lado es inverosímil en sustancia: los comunistas no llegaron todavía en Inglaterra hasta el ataque a mano armada, y el día en que lo hagan es de esperar que no encuentren sin custodia las usinas eléctricas más importantes del país.

Pero la narración tiene rasgos magistrales. Todo el principio, con su amenaza de grandes acontecimientos tras una apariencia normal, está formulado con la objetividad y la ironía que Hitchcock había mezclado en sus clásicos de intriga hacia 1935 (**Sabotaje**, **39 escalones**, **Hombre que sabía demasiado**), procurando que sea gente común y simple la que aporte los diversos elementos de un relato de terror. Deben ser un centenar de enfoques los que los libretistas han agrupado aquí, y todos ellos son breves y elocuentes, sin otro énfasis que el de su progresiva acumulación en el conocimiento del espectador, y sin otro desarrollo individual que el que puedan merecer los personajes importantes, en la medida en que importan, sin un exceso. La reunión de todos esos datos es, por lo menos en el planteo del film, un crédito para los libretistas y también para el montaje (que fue el oficio inicial del director Roy Boulting); cada escena está fotografiada con una atención infalible a lo que importa, y la banda sonora es una de las más ricas del cine inglés, con unión de escenas mediante acordes musicales, efectos de percusión, acordes agudos para



⁷Ver Tomo 1, pág. 642.

subrayar un descubrimiento y otros virtuosismos ocasionales que harán recordable a fin de año el nombre del compositor John Addison (otro recuerdo brillante: su partitura para **Ojo con las mujeres**).

La interpretación no tiene una sola luminaria pero abunda en el acierto de los muchos tipos populares que presenta, con relieve para un capataz digno de la mayor desconfianza (Geoffrey Keen), un espía arrepentido, su hermano y su madre (Kenneth Griffith, Patric Doonan, Joan Hickson) y una vecina que no consigue hacer arreglar su aparato eléctrico (Dora Bryan). Más que por el material mismo que presenta, el film es valioso por el equipo de talentos que ha contribuido a hacerlo: se puede descreer de todo el asunto y particularmente de sus instancias finales, pero es difícil no disfrutar de sus diversos brillos.

2 de octubre 1957.

Títulos citados

Hombre que sabía demasiado, El (*The Man Who Knew Too Much*, Gran Bretaña-1934) dir. Alfred Hitchcock; **Londres en peligro** (*Seven Days to Noon*, Gran Bretaña-1950) dir. John Boulting, **Ojo con las mujeres** (*Touch and Go*, Gran Bretaña-1955) dir. Michael Truman; **Sabotaje** (*Sabotage*, Gran Bretaña-1936) dir. A. Hitchcock; **39 escalones** (*39 Steps*, Gran Bretaña-1935) dir. A. Hitchcock.



DEL PRIMER DASSIN

Entre rejas

(*Brute Force*, EUA-1947) dir. Jules Dassin.

JULES DASSIN PASÓ ALGUNAS SEMANAS en la cárcel, deliberadamente, antes de comenzar la filmación de **Entre rejas**, que debió ser un documento fiel de ese clima carcelario y un trasplante de los muchos dramas individuales que allí se concentran. Así lo contó él mismo después, cuando la fama ya le había aumentado, y su intención era señalar la vocación de realismo que ilustra la mejor parte de su carrera. Este fue el primer film que realizó con cierta independencia, y el primero en que reunió esfuerzos con el productor Mark Hellinger, otro vocacional del realismo y de la fuerza dramática directa, que dejó algunas señales en el cine americano (**Ciudad desnuda** con Dassin, **Los asesinos** con Robert Siodmak). Pero la intención inicial fue luego muy rebajada por jerarcas más poderosos de Hollywood, y Dassin habría de quejarse también de que la empresa Universal le retaceara una cuarta parte del metraje filmado, presumiblemente porque el realismo es públicamente atractivo hasta cierto punto, y se convierte en un riesgo comercial cuando llega al grado de lo sórdido. A diez años de producido el film, y con el conocimiento de lo que después harían el director y su libretista Richard Brooks (hoy también director con talento y sin línea), es más fácil ubicar lo que quisieron hacer los realizadores y lo que les dejaron hacer.

En el crédito de la intención debe ponerse el ambiente de esa cárcel, la descripción inicial de su rutina diaria, su melancolía natural, la galería de tipos pintores-

cos y ciertos que la pueblan, la división de zonas de influencia entre los presos, el plan de fuga siempre renovado, la variedad de humores y de disposiciones anímicas, incluyendo algún toque lírico para los que sueñan y los que cantan allí dentro. Con una competencia que es la del buen lenguaje cinematográfico, Dassin sólo necesita muy pocos datos para ilustrar su material: el odio que los presos sienten hacia un sádico comandante (Hume Cronyn) parece dicho brevemente con el silencio casi total que saluda su aparición en el comedor y las miradas orientadas hacia su figura. Y este mismo personaje está construido con cierto sentido acusatorio: es el sádico que no falta en ninguna cárcel, el ambicioso de poder, que sabe torturar aun sin la violencia física. Pero el libreto se concede algún simplismo en el retrato de esta figura napoleónica, apuntada en una escena con el lugar común de que el sujeto adore su propia efigie mussoliniana en el retrato de la pared, o que escuche Wagner como se asegura que Hitler lo hacía cuando soñaba despierto. Es una figura de relieve, en la que seguramente los realizadores habrían querido poner algo más (cierta insinuada desviación sexual, quizás) y en la que el Código de Producción habría querido poner algo menos.



Las concesiones al plan inicial son del habitual repertorio de Hollywood. La cárcel no parece en el film el sitio sórdido que debió ser, la fuga de los presos no parece una necesidad apremiante, y la moraleja final de que las fugas no deben intentarse, pronunciada por el médico (Art Smith) ante la cámara, es una enseñanza para niños buenos; en las cárceles mismas se ríen de tales moralejas. Al mismo orden de ideas pertenecen los relatos intercalados en que cuatro presos recuerdan sus caídas en el delito. Son, notoriamente, un rodeo para colocar mujeres en un elenco que no las necesitaba, y derivan en dos diálogos sentimentales bastante penosos (Burt Lancaster-Ann Blyth, Howard Duff-Yvonne De Carlo); es un poco más valiosa la entrevista del cajero infiel con su mujer (Whit Bissell-Ella Raines), que termina lacónicamente con unos golpes elocuentes en la puerta de la habitación, y es un poco más humorística la frustrada aventura del tahúr con la mujer decidida que era demasiado decidida (Jack Hoyt-Anita Colby). Todo ese material de romance, aun bien hecho, era innecesario al plan del film si no tenía el adecuado relieve dramático, como un documento más íntimo de los presos en cuestión.

Son muy buenas las escenas de acción en que derivan todos los planes de la fuga y es también excelente la actuación de casi todo el elenco, lleno de figuras conocidas que siempre han hecho bien estos pequeños papeles. Dentro de ese elenco Hume Cronyn debe destacarse por su cuidado retrato del sádico y Burt Lancaster por la fuerza contenida y no explotada que ha paseado a lo largo del film y a lo largo de buena parte de su carrera. Quienes hoy han llegado a apreciar al Jules Dassin más reciente de **Rifi** debieran revisar este antecedente de 1947, cuando Hollywood lo sujetaba.

9 de octubre 1957.

Títulos citados

Asesinos, Los (*The Killers*, EUA-1946) dir. Robert Siodmak; **Ciudad desnuda, La** (*The Naked City*, EUA-1948) dir. Jules Dassin; **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*, Francia-1955) dir. J. Dassin.



HOMBRE QUE RECARGA DEMASIADO

En manos del destino

(*The Man Who Knew Too Much*, EUA-1955) dir. Alfred Hitchcock.



PARECE QUE FUE AYER, pero realmente fue en 1934 que Hitchcock comenzó con **El hombre que sabía demasiado** su período de apogeo en el cine inglés, juntando humor y crimen como no solía hacerlo nadie (otros ejemplos: **Sabotaje**, **39 escalones**, **Agente secreto**). La historia posterior es demasiado abundante y demasiado larga, incluye algunos aciertos y no puede decirse en dos líneas, pero está marcada en general por el comercialismo, por la abundancia de estrellas y de color, por la pérdida frecuente de la tranquila precisión que el maestro tenía en un principio. Ahora que Hitchcock filma de nuevo uno de sus éxitos iniciales, la diferencia de las dos versiones es justamente la historia de su vida; en 1934 **El hombre**

que sabía demasiado le cabía en 75 minutos de relato, con una intriga de espionaje que no se podía tomar muy en serio, y ahora el mismo asunto le lleva 119 minutos, poblados de explicaciones excesivas sobre un tema que debió ser más directo y lineal. Parte del tiempo se lo lleva la descripción en Technicolor y VistaVision sobre las bellezas exteriores de Marruecos, sus costumbres y comidas; otra parte está dedicada a Doris Day, que tiene que cantar en una recepción por un excelente (y nuevo) motivo del argumento, pero que desde luego canta más de lo necesario, como se prolonga también más allá de lo necesario la cantata final en el Albert Hall donde se proyecta el último crimen. Y sin embargo no es sólo la prolongación lo que importa: aún ella sería explicable por la moderna necesidad comercial de que las películas de cierta entidad tengan también cierta apreciable duración, y en algún episodio agregado (la fracasada visita a un taxidermista, buscando sospechosos que nunca estuvieron allí) puede advertirse que Hitchcock estira deliberadamente su trama. Pero que lo haga a sabiendas no indica que lo haga mejor. En los arreglos y rellenos pierde la virtud esencial que debió tener, la fuerza con que en otro tiempo subordinaba el espectador al desarrollo de su trama. Ahora el maestro del suspenso se contenta con un suspenso muy tibio; a ratos se piensa que ya no sabe desconcertar como antes.

Uno de los motivos de su ineficacia es, paradójicamente, lo mucho que enseñó. En 1934, con una intriga cualquiera de espionaje, y contraponiendo a personajes normales con circunstancias extrañas, Hitchcock estaba haciendo algo nuevo en el género, y muchos aprendieron de él. El tema no era importante: era un matrimonio que ve morir asesinado a un reciente amigo, recibe un mensaje póstumo y padece por esa involuntaria complicidad el secuestro de una hija (Leslie Banks, Edna Best,

Pierre Fresnay, Nova Pilbeam). Pero la forma era importante o, con más precisión, la forma era nueva entonces; con sus toques de humor, sus sorpresas narrativas y sus repentinas imágenes claves para informar una situación, Hitchcock estaba inventando una manera cinematográfica y precediendo un estilo. Ahora que repite el tema, con progresos de técnica, de color, de fluidez, el director también repite la receta: un poco de suspenso para un revólver que aparece por un margen de la pantalla, otro minuto de expectativa para que suenen de una vez los platillos de la orquesta y se produzca el crimen, un grito femenino para marcar una situación alarmante, y desde luego un poco de humor en esos penosos encuentros de gente demasiado sociable con otra gente demasiado preocupada por crímenes, intrigas y diligencias urgentes. Quien haya visto al Hitchcock de antes sabrá hasta dónde ese repertorio es mecánico y recocinado, hasta dónde es otra vuelta de manija para hacer un film parecido a los anteriores.

Y todo parece ligeramente insensato, además. Si el color, los escenarios naturales, la mayor longitud y el uso más dúctil del sonido son en algún sentido una puesta al día del asunto, también hubiera correspondido dar un poco más de convicción dramática a su conflicto, como el cine sonoro ha aprendido a hacerlo en los 23 años de este intervalo. Pero a Hitchcock nunca le preocupó la convicción de sus dramas, y aquí describe el sufrimiento de James Stewart y Doris Day por su hijo raptado (Chris Olsen) sin que el proceso parezca realmente emotivo en un solo segundo; también describe el asesinato de un agente secreto francés (Daniel Gélin, insólitamente) sin un mínimo de claridad o de motivación. Y sin embargo esos eran los progresos que importaba hacer: narrar mejor, introducir al espectador en la intriga.

Como creador ya Hitchcock no enseña sino que vegeta. Hace tres o cuatro películas por año, de vez en cuando tiene algún chispazo, ocasionalmente experimenta con la técnica (el travelling largo, por ejemplo) pero en general vive conforme con su gloria y acomoda su repertorio de trucos en un asunto que no le importa. Vive de eso, a lo cual seguramente tiene el mejor derecho; también vive de sus memorias, lo que debe ser un signo de vejez.

15 de octubre 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Alfred Hitchcock en Gran Bretaña)

Agente secreto, El (*Secret Agent*, 1936); **Hombre que sabía demasiado, El** (*The Man Who Knew Too Much*, 1934); **Sabotaje** (*Sabotage*, 1936); **39 escalones** (*39 Steps*, 1935).



AMIGO DE JOHN FORD

Alas de águila

(*The Wings of Eagles*, EUA-1956) dir. John Ford.

LA BIOGRAFÍA DE Frank Wead no era importante para el mundo ni para el cine, y un alto porcentaje de los más celosos eruditos cinematográficos han sobrevivido hasta hoy sin escuchar su nombre. Pero Wead era amigo y colaborador de John Ford, integró el grupo habitual de sus figuras preferidas, se destacó como aviador

y dejó un rastro como libretista cinematográfico, así que en los años transcurridos desde su muerte (1947) Ford debe haberse reprochado su demora en hacer de una vez la biografía. El mismo director sabía sin duda que no era importante como tema, pero la amistad es uno de los valores más firmemente establecidos en la carrera de Ford (más que el amor, ciertamente) y por otra parte la carrera de Wead reunía algunos elementos que le son queridos. Hacia 1925 Wead fue uno de los aviadores audaces de la Marina, se animó a proezas impensadas, desarrolló con humor una rivalidad frente a sus colegas del Ejército, fue objeto de sanciones disciplinarias, vivió una vida bohemia y terminó por aquietarse en un despreciable accidente doméstico; debe haberle dado vergüenza caerse de una escalera en su casa, pero nadie está libre, ya se sabe. El período siguiente es más esforzado, se inaugura con su carrera de libretista cinematográfico, particularmente en temas de marina y aviación, y culmina en sus servicios a la patria desde la declaración de guerra en 1941. Después fue dado de baja y después murió. Fuera de la memoria de John Ford y de los suyos, el rastro de Wead está en sus libretos: en **Dirigible** (Frank Capra, 1930), en **Águilas humanas** (*Ceiling Zero*, Howard Hawks con James Cagney,

1936), en **Piloto de pruebas** (*Test Pilot*, Victor Fleming, 1938) y particularmente en **Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*) que el mismo John Ford dirigió con un tema de guerra en 1945 y que es hasta hoy uno de sus films más injustamente ignorados por la exhibición comercial, por el público y por la crítica.

Tal como Ford y el actor John Wayne pintan aquí a Wead, el personaje surge como la habitual mezcla de ímpetu varonil y de melancolía oculta, a tal punto que cabe sospechar que el Wead original pudo ser distinto y que éste es el Wead que a John Ford le gusta recordar, con puntos de contacto con sus propios héroes. Aquí es un sujeto divertido, afecto a una comicidad directa y primaria que incluye tortas de crema en la cara, grandes orgías

de puñetazos entre marinos y militares, vuelos en avión a veinte metros de altura sobre demasiada gente amiga y otras tropelías buscadas por hombres que farrean solos. La parte sentimental, que pudo ser un poco más cargosa, está resuelta por Ford con la habitual irregularidad de sus obras menores: una despedida de Wead y su mujer (John Wayne, Maureen O'Hara) está hecha a mera conversación, sin brillo dramático, y en cambio otra escena, la reacción de ambos ante la muerte de su primer hijo, es un prodigio de sobriedad, de emoción contenida, con un plano largo para mostrar a los padres que deambulan desconcertados.

Nunca falta en John Ford alguna escena maestra, y ciertos momentos sentimentales o cómicos, ciertas escenas de acción (alguna tomada de noticiarios, pero también un espléndido despliegue aéreo, al principio) dejan constancia de que había un gran director atrás de la cámara. Por arriba de los detalles hay todavía otra marca de Ford, una preferencia por ciertas líneas temáticas: el deber militar, la broma varonil, la unidad familiar, la amistad, la reticencia verbal cuando hay que decir cosas serias. Pero toda la concepción del film reproduce una vez más la idea de que Ford hace su obra sin gran sentido autocrítico: tiene una docena de grandes films en su



carrera, y sigue haciendo sin embargo muchos otros menores, por razón de cariño a Irlanda, al ejército, a la Marina, a los amigos muertos. Con la perspectiva de toda su obra, la actitud humana de Ford es la de un poeta, pero no todo lo que produce es poesía, y demasiado público saldrá creyendo que ésta es otra película de aviación, y que no hacía falta un director famoso para conseguir este resultado.

Dan Dailey es el mejor de un reparto integrado por otros amigos de Ford, con la sorpresa de Ward Bond haciendo brevemente un director cinematográfico que es obviamente la réplica de su maestro.

18 de octubre 1957.



VIVIENDO DEL SEXO

Baby Doll

(EUA-1956) dir. Elia Kazan.

NO SE SABE A QUÉ ALTURA de su vida Tennessee Williams descubrió el sexo y sus derivados, pero debe ubicarse en *El zoo de cristal* (1948) el momento en que su represión y otras represiones funcionaban como poesía y como teatro. Después Williams inventó problemas para solteronas (*Tranvía llamado Deseo*, que es teatro muy bien armado y pensado), otros problemas para viudas (*Rosa tatuada*, que es más declamatoria) y aun otros para homosexuales (*Gato en tejado de zinc caliente*, que es un prolongado artificio con chispazos de talento). A la altura de **Baby Doll**, donde Williams juntó para un libreto cinematográfico dos obras en un acto escritas en 1945-46, cabe sospechar que el sexo ya es para él un complejo o un negocio o ambas cosas. Con honestidad de dramaturgo podría haber trasladado una perspectiva de la conducta humana orientada por problemas sexuales, pero es sospechoso que se le haya acabado la cuerda y siga inventando aún los casos más remotos. El caso de **Baby Doll** es ya un artificio y un retorcimiento: la protagonista conserva su virginidad hasta un año después del casamiento, por convenio especial con su marido (motivación oscura; se sospecha que sólo es un decreto del autor), y antes de llegar la fecha límite encuentra por azar al ocasional amante, con la explosión del caso. Esta especialísima situación, discutida como Hollywood nunca lo hizo, no es sin embargo bastante para Williams, que agrega aún otra línea argumental paralela, en la que el presunto amante tiene una fundada venganza y una represalia que ejercer contra el marido, por un sórdido asunto de negocios.

La lectura del libreto, publicado en edición especial por Williams, como negocio separado e infrecuente, permite saber que el autor estaba recocinando sus viejos



yuyos para preparar su viejo y querido potaje de Sexo En El Mundo De Hoy, una actividad de la cual aún vive. Pero la precariedad de las indicaciones cinematográficas del libreto permite saber también que el director Elia Kazan le agregaría a ese texto todo lo que sabe de cine, que es mucho, y todo el efectismo o amaneramiento que se incluye en uno de los extremos de su carrera. El resultado de la nueva colaboración entre ambos amigos es un caso singular de cine dramático, donde se arranca de fórmulas teatrales y de una minuciosa falsedad psicológica, se llega a un crescendo de sensualidad y engaño y se arregla el conjunto para apaciguar un poco al Código de Producción y a otras fuerzas artísticas de la época. Varias autoridades americanas del catolicismo han dispuesto ya que ver el film es pecado, con lo que su éxito resulta seguro, y es difícil realmente ver cómo podrían legitimar una obra que no solamente consagra el adulterio en su anécdota sino que incluye alguna escena de gemidos y de placer sufrido hasta un grado que hará sonrojar a los suecos. Y aunque no todos los moralistas tienen el escrúpulo de averiguar la calidad artística de lo que impugnan, en este caso pueden ser avisados de que el arte universal no se enriquece mucho con **Baby Doll**, que no despliega tanto el talento de Elia Kazan como su rebuscamiento. A su protagonista Carroll Baker le adjudica amaneramientos iniciales de positivo infantilismo (incluyendo chuparse el dedo, dormir en una cuna), al marido Karl Malden le marca un griterío fenomenal desde la primera a la última escena, y al amante Eli Wallach, que debió ser un hombre pleno y sensual, a la manera de otros sicilianos que obseden a Tennessee Williams (el que hacía Burt Lancaster en **Rosa tatuada**) lo convierte en un calculador cerebral, cuya hipocresía desde el primer mimo al último beso sólo podría engañar a otro personaje de Williams. La planificación de la anécdota, cuyas líneas generales son las del teatro y cuyo detalle cinematográfico y dramático se acerca más de una vez al ridículo, ha impresionado a algunos cronistas americanos e ingleses, que han encontrado trasfondos sociales y verdades eternas en el asunto; se han tejido similitudes con las depravaciones más fundadas de **El camino del tabaco** de Caldwell y se han buscado afirmaciones esenciales sobre las etapas primitivas del sexo en la conducta humana.

En la opinión de otros escépticos locales, todo es *bluff*, a veces un hábil *bluff*, de Tennessee Williams y Elia Kazan. Se le pueden reconocer al director sus habilidades formales, su manejo de intérpretes (la actriz está muy bien hacia el final), el calculado corte de ciertos diálogos con primeros planos de sus testigos, la fuerza con que monta oblicuidades de imagen, de sonido y de música, la artesanía experiente con que mueve la cámara en sitios incómodos. Pero eso era lo menos que cabía esperar de Kazan, un hombre que definió a la dirección como la capacidad de transformar la psicología en conducta, y que desarrolló toda una escuela de ademán y de gesto para expresar hasta el exceso las sutilezas de la conciencia. Con toda su veteranía y su talento Kazan busca disimular el artificio central, la falsedad de un asunto que está concebido para asombrar a incautos. En planos distintos, **Nido de ratas** y **Al Este del Paraíso** eran asuntos a discutir y formas valiosas; en cambio **Baby Doll** es un asunto dramático para reír o para olvidar, mientras la forma es una acumulación de diálogos teatrales y trucos efectistas. El tiempo, que cuida de tantas cosas, podrá decir si éste es un formidable experimento de Kazan que sus contemporáneos se negaron a entender.

22 de octubre 1957.

Títulos citados

Al Este del Paraíso (*East of Eden*, EUA-1955) dir. Elia Kazan; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. E. Kazan; **Rosa tatuada, La** (*The Rose Tattoo*, EUA-1955) dir. Daniel Mann.



MUJER TRIPLE

Extraña obsesión

(*Lizzie*, EUA-1957) dir. Hugo Haas.

LA DOBLE PERSONALIDAD se usaba poco hasta que el novelista Robert Louis Stevenson se desdobló en los Sres. Jekyll y Hyde, quienes a su vez se desdoblaron luego en Fredric March y Spencer Tracy. Desde entonces la doble personalidad fue una sospecha a verificar tras muchos enfermos mentales, pero las crónicas generalmente bien informadas alegan que los casos reales son positivamente de excepción. Ese es uno de los fundamentos para la desconfianza, pero debe señalarse que un caso debidamente autenticado fue expuesto hace un año por dos médicos americanos, y allí parece basarse, con los cambios de la ficción, esta curiosa historia. Todo el film es, exclusivamente, el conflicto dentro de un solo personaje (Eleanor Parker), cuya personalidad habitual es la de oficinista más bien tímida, pero que se transforma periódicamente, sin contralor alguno, en una mujer sensual y perversa, con los instintos desatados y el temor de que pueda devorar a todo hombre cercano. Como procura demostrarlo el film, tras mucha entrevista con el psiquiatra (Richard Boone) y tras algunas crisis respetables, ambas personalidades son artificiales y nacen de un shock de la infancia: hay una tercera personalidad más estable, y el tratamiento lleva a hacerla primar y quedar. A falta de mejor pronunciamiento científico, habida cuenta de que el caso se acerca a uno real y de que la mente humana es un misterio, donde demasiadas cosas son posibles, lo menos que se puede decir del asunto es que reviste un enorme interés, quizás por su misma singularidad.

El film se queda más abajo de su posibilidad dramática. Tiene un mérito cierto, que es el de no excederse de su tema, no inventar conflictos laterales, no inventar siquiera un romance entre la paciente y el psiquiatra. Y tiene otros méritos accesorios y más formales, como la creación de un clima cerrado, alucinante, sombrío, para casi todas las crisis en que Eleanor Parker se desdobra y escucha de su propia boca las palabras que no quiso pronunciar; por otro lado, es muy eficaz el recurso de colocar en la anécdota a una tía prosaica y sensata (Joan Blondell), que empieza por no entender nada ("La voy a poner en un manicomio y que se lleve todas sus personalidades") y que sirve de punto de referencia para los diversos accesos de la protagonista, pero aunque el desarrollo es sobrio y hábil, todo el plan impresiona como una extrema simplificación, como un botón de muestra de lo que debe ser el caso real. Por razones de exposición cinematográfica, y para facilitar la comprensión de sus públicos más simples, las tres personalidades surgen con nombre propio (Elizabeth, Lizzie, Beth), en las tres distintas conciencias de la mujer en cuestión; por otro lado, el conflicto entre dos de ellas consiste en el envío y la recepción de cartas que amenazan muertes. Son los datos



claros y expresos que hacen comprensible a la situación pero no la hacen más verosímil; otras tormentas más complejas pueden sospecharse en el caso real.

En un mundo donde hay tanta gente sin personalidad, Eleanor Parker tiene tres y se pasea con ellas. El suyo es un trabajo para gran actriz, subestimada injustamente por los papeles de los últimos años; aquí está continuamente bien, aunque hubiera sido deseable que su fatal Lizzie fuera más sensual, menos villana. La fotografía de Paul Ivano, la música de Leith Stevens (excepto sus reiterados toques a lo Miklós Rózsa) y la dirección de Hugo Haas, que supera otros baratos melodramas anteriores, hacen muy visible a este film singular. La originalidad de su asunto y la prolijidad de la realización son sus virtudes, probablemente atribuibles a que se trata de una producción independiente (Bryna, presidente Kirk Douglas) en la que todo un equipo se vuelca con esmero. Lo que le falta es una mayor fuerza dramática, una inspiración cinematográfica que aprisione al espectador y, como dijo alguien, le suspenda la duda. Es demasiado posible que mucha gente salga diciendo que el asunto es absurdo y que nunca se sabrán las cosas que el cine puede inventar, pero en su núcleo el asunto era cierto, por mentira que parezca.

25 de octubre 1957.



SIN FANTASÍA

El satélite infernal

(*Satellite in the Sky*, Gran Bretaña-1956) dir. Paul Dickson.

A ESTA ALTURA la realidad ya es tan fantástica que no hay que asombrarse de que los libretistas cinematográficos circunvalen la Tierra y remitan en onda corta sus argumentos. De todo lo que propone este **Satélite infernal** lo menos asombroso es el argumento, que remite un avión hasta fuera de la gravitación terrestre, con seis tripulantes y montones de aparatos. El propósito de la expedición es arrojar a esa altura una bomba super-poderosa, más mortífera que la de hidrógeno, pretextando que la explosión en cualquier otra zona cercana sería el fin del planeta. Ese motivo no hace más razonable a la bomba, cuya fabricación sigue suponiendo un misterio (el diálogo lo despeja reiteradamente: "evitar la próxima guerra") pero el film no se preocupa de esos razonamientos sino de montar su suspenso. Y efectivamente, cuando tiene al avión suspendido más allá de la gravitación y un poco más acá del Bien y del Mal, procede a soltar la bomba, cuyo mecanismo la hará explotar en pocas horas. Ahí sobreviene un drama terrible, porque la bomba se ha encariñado con el avión, no puede resistir su magnetismo y se queda allí adosada, sin otra fuerza que la atraiga. La solución llega al final y no es muy humana, después de todo.

Si es que la lógica importa todavía, el cargo más serio que puede hacerse contra el film es que toda su preocupación por llevar al avión hasta más allá de la gravedad se convierte luego en un simple despropósito, porque dentro del avión los seis tripulantes se desesperan tomando café, con la gravedad normal, sin que el café se caiga ni ellos bailen en el aire. Es probable que haya alguna explicación científica para ese curioso

hecho, pero también es mucho más probable que el film sea fantástico hasta donde puede y se quede tranquilo después. Lo que acumula con mucho gusto son hechos improbables: sitios supersecretos que no tienen vigilancia alguna, periodistas que se introducen en el viaje sin que nadie lo advierta, mecanismos ultra-verificados que fallan sin saberse por qué.

Si todos los inventos físicos y anecdóticos del film condujeran a un gran suspenso, sería razonable tolerarlos y aceptarlos. El hecho es, sin embargo, que todo es muy frío y simple, pensado con mente infantil; no hay más que escuchar al supremo hombre de ciencia asegurando tres veces que el mecanismo no va a fallar, para saber sin dudas que esa falla está calculada por los libretistas. Son igualmente elementales las relaciones románticas de todos los tripulantes con sus novias y sus señoras; son especialmente elementales, además, los diálogos que intercambian esos mismos tripulantes, empeñados en comunicarse cosas obvias para mejor comprensión del espectador.

Hay algunas buenas tomas aéreas, particularmente al principio, pero toda la técnica del film se queda en un promedio de simpleza, sin mayor elocuencia de cámara ni muy satisfactoria construcción de los trucos. El director Paul Dickson venía precedido de algunos elogios en el género semi-documental (por **The Undeclared**, sobre la recuperación de inválidos de guerra) y el fotógrafo Georges Périnal es un veterano del mejor cine inglés, pero aquí están ambos al nivel de sus libretistas y de su elenco. Lo menos que se puede pedir al cine fantástico es que excite la fantasía ajena y no se conforme con la propia.

29 de octubre 1957.



MÁRTIR REITERADA

A la sombra de la guillotina

(*Marie-Antoinette, reine de France*, Francia / Italia-1955) dir. Jean Delannoy.

NO HABÍA MUCHO que decir de María Antonieta, austríaca, reina de Francia, guillotizada por la revolución en 1793, tras cuatro años de aprontes. A esta altura del siglo XX, con tanta biografía y tanta revisión histórica publicada y filmada, su caso es conocido como el de una víctima de la crueldad colectiva y de la rebelión de las masas, pero es muy discutible que su asesinato haya sido, en el contexto de su tiempo, una injusticia tan grande como para seguirlo protestando hasta hoy. La revisión tiende sin embargo a colocarla en ese papel de heroína romántica, con un gran amor frustrado por el conde Axel de Fersen, otro gran amor por sus hijos y un coraje soberano para afrontar la guillotina. Hay otras maneras de verla y aún de acusarla, apoyándose en su vida anterior a la revolución, en sus disipaciones, sus gastos y algún escándalo. El hecho de que Jean Delannoy elija el camino fácil de embellecer a María Antonieta



no es una elección de historiador ni de sociólogo, lo que después de todo sería defendible. Es una decisión comercial, y está dirigida a conmovir señoras. Sobre las causas de la Revolución Francesa hay un ligerísimo apunte en su film, que insiste en cambio en los amores de la reina y Fersen (Michèle Morgan, Richard Todd) y le confiere al último una actividad inusitada en casi todo material anecdótico; en más de un punto convendría verificar esa abundancia con otros textos históricos. Es sintomático que Delannoy detalle con placer las groserías, ignorancias y salivas de los revolucionarios que rodean a la reina en la segunda mitad del film, mientras que en la primera le alcanzan unas pocas palabras para dar a entender que las deudas de juego y los gastos frívolos de la corte habían llegado al exceso.



A Delannoy le han gustado siempre las revisiones históricas y los films de época, a los que ha dedicado la última parte de su carrera (sobre Juana de Arco, Mayerling, el jorobado de Notre Dame). En la opinión cinematográfica mundial, Delannoy ha prosperado a menudo con el aporte de sus asuntos y sus libretistas (**La sinfonía pastoral**, **Cita con la muerte**, **Dios necesita hombres**), creando un prolongado equívoco sobre el calibre de su talento. Cada nueva obra suya debilita aquel prestigio y lo traslada a la categoría de director comercial sin mayor exigencia consigo mismo. Aún con el punto de vista blando y trivial con que enfocó a María Antonieta, un director más prolijo habría aportado algo de sensualidad para el romance, algún apremio dramático para la fuga y la prisión, algo de lenguaje cinematográfico propio. Muy lejos de eso, todo el film se reduce a la pasiva conversación entre escenarios y vestuarios lujosos, probablemente auténticos; no hay cinco minutos de nervio o de emoción, en ninguno de los varios planos en que era posible. Para un film que dura dos horas y que está planeado con ambición, el resultado es deprimente.

A muchos años de distancia, puede ser interesante comparar este film francés con la **María Antonieta** de Metro (con Norma Shearer, Tyrone Power, Robert Morley, John Barrymore y medio mundo, director Van Dyke, 1938). En el Hollywood de antes y de ahora no podía extrañar que se aprovechara la historia para filmar la historieta, pero aquel antecedente tenía momentos de intensidad y un sostenido nivel fotográfico. En la Francia de hoy, tras una guerra y con los progresos del Technicolor, todo lo que hace Delannoy es aprovechar la propia historia francesa para un espectáculo superficial. Quizás sea un síntoma del cine francés de hoy.

Michèle Morgan es la de siempre, Richard Todd está correcto (y doblado al francés) y los mejores momentos interpretativos son de Aimé Clariond en su Luis XV y de Jacques Morel en su Luis XVI. El resto puede olvidarse sin mayor pérdida.

31 de octubre 1957.

Títulos citados (todos dirigidos por Jean Delannoy)

Cita con la muerte (*Les Jeux son faits*, Francia-1947); **Dios necesita hombres** (*Dieu a besoin des hommes*, Francia-1950); **Sinfonía pastoral**, **La** (*La Symphonie pastorale*, Francia-1946).

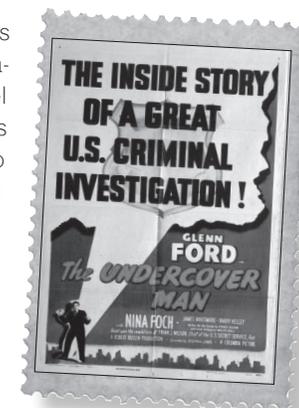


DOS REPOSICIONES

Destino de fuego (*The Undercover Man*, EUA-1949) dir. Joseph H. Lewis.

Horas de espanto (*Fourteen Hours*, EUA-1951) dir. Henry Hathaway.

DESTINO DE FUEGO PLANTEA otra de las tantas duras luchas del cine policial, esta vez entre funcionarios de la recaudación de impuestos y magnates del juego y del crimen; la idea es descubrir a los cabecillas de una tremenda organización de juego clandestino y probar los abundantes cargos que se acumulan. El asunto está enfocado desde el lado de la ley, con lo que no es muy explícito el mecanismo criminal, ni se aclara satisfactoriamente la velocidad con que los gangsters averiguan que alguno de sus cómplices está dispuesto a delatarlos. Varias fallas de la lógica debilitan esa narración, insinuando que quizás el asunto original no pudo ser expuesto por el cine con la claridad que debieron tener los relatos periodísticos en que se basa. Pero la realización supera con largueza esos defectos. Al no explicar la anécdota, varios desarrollos de ésta apelan a la inteligencia del espectador, le exhortan a comprender la acción sin darle otros datos que los visibles en la superficie: los primeros diez minutos son una feliz introducción a esos misterios. Y al tomar como hilo del relato la perspectiva del gobierno (Glenn Ford, en el caso), el film apunta además el escepticismo y el desánimo con que los agentes de la ley luchan contra una mafia de soborno, presumiblemente enraizada en otras dependencias del gobierno y de la justicia. Algunos diálogos inteligentes dan ese drama, siempre sobreentendido y subterráneo, mientras por otro lado abunda la anotación psicológica sobre los agentes de la ley y sobre los delatores que se acercan ocasionalmente a ellos; varias escenas describen admirablemente la relación familiar entre un gangster (Anthony Caruso), su hija, su esposa y su madre, con un sentimentalismo sofrenado, convincente. El lenguaje dramático del film es muy superior a su tema, con excelencias de interpretación, un sombrío clima fotográfico y una envolvente partitura musical, pero también hay acción callejera y algún golpe emocional en un puñetazo súbito. Las virtudes del resultado deben atribuirse legítimamente al productor Robert Rossen, un veterano libretista que siempre fue afecto a la denuncia contra la corrupción y que integró toda una escuela del realismo americano; ha sido un creador irregular, pero este film figura entre sus puntos altos.



3Horas de espanto cuenta la curiosa y auténtica historia del hombre que se paró en la cornisa de un piso 15º, en pleno centro de New York, con la mitad de una intención suicida. La motivación del protagonista (Richard Basehart) es un enigma al comienzo de la acción, pero el desarrollo aclara la situación, después de abundantes conversaciones sostenidas con un agente policial que quiere disuadirlo (Paul Douglas), con la madre, padre y novia del personaje (Agnes Moorehead, Robert Keith, Barbara Bel Geddes) y con un psiquiatra (Martin Gabel), sin perjuicio de una multitud de autorida-



des. El motivo es finalmente un conflicto psicológico: Basehart alega que no lo dejan tranquilo en esta vida, que lo aburren con consejos y problemas ajenos; así opta por subirse a la cornisa para decidir, con su solo juicio, si se tira o no se tira. Este proceso está hábilmente apuntado por el libreto, que no retrocede en el tiempo a buscar los antecedentes y los hace surgir con fluidez de esos muchos diálogos; toda la situación está planteada en términos muy naturales, creando en el público la misma ansiedad que se transcribe en la pantalla. Por otro lado, el enfoque es realista, con una gran pericia fotográfica para hacer vivir toda la acción al borde de una ventana, con varias distintas perspectivas e iluminaciones para el fragmento de New York que se ve al fondo, y con una formidable movilidad de cámara para encuadrar todo el agitado mundo que se preocupa del suicida, incluyendo una emocionada multitud en la calle. El plan del film incluye por igual al drama, a la comedia, a la acción y a una fina sátira (contra el psiquiatra, que habla de más y en difícil); en todos los planos el resultado es muy satisfactorio. Aparte de la dirección de Hathaway y del prolijo libreto de John Paxton, importa destacar al elenco, donde Agnes Moorehead obtiene tres escenas magistrales. En una breve aparición figura también Grace Kelly (el film es de 1951) como señora que está tan impresionada con el presunto suicida que resuelve no divorciarse; otros emocionados más sentimentales son Jeffrey Hunter y Debra Paget, que se conocen entre la asombrada multitud y comienzan un romance. Pero ésas son las concesiones: en lo principal, el film es literalmente un suspenso, hasta el minuto final.

6 de noviembre 1957.



HEROÍSMO AMERICANO (CONT.) Callejón sangriento

(*Blood Alley*, EUA-1955) dir. William A. Wellman.



EL CALLEJÓN ES UNA METÁFORA, y realmente se refiere a un río de China por el que debe pasar un barco capitaneado por John Wayne. A los costados esperan las hordas comunistas; en el río mismo hay otras lanchas comunistas; dentro del barco también hay comunistas. La situación es terrible, pero John Wayne lleva adelante el barco con una tripulación exhaustiva: chinos anti-comunistas, animales, útiles diversos, muebles, Lauren Bacall, arroz envenenado, casi nada de agua, mucho de coraje. Sale bien, después de esfuerzos colectivos, tremendos y de un esfuerzo individual: hablar en chino, oírlo.

No todo se entiende muy claro en esta nueva versión del arca de Noé. Faltan motivos para alguna cosa y para aquella otra, Bacall y Wayne pierden mucho tiempo

en saber que están enamorados, y toda la conducta de la gente es muy elemental, comenzando por los monólogos en alta voz que Wayne pronuncia desde la primera escena. Quizás el libreto debería haber sido escrito por alguien con más sentido cinematográfico que el autor de la novela, un señor Fleischman que probablemente tiene en el original los méritos de contar una historia auténtica, o de contar bien una historia falsa. El director William A. Wellman, que tiene ese innegable sentido del cine, con una larga carrera para probarlo, no se inquieta por lucirlo mucho. Hay algunas escenas excelentes de cañonazos, bombardeos, cosas que caen, gente que se esfuerza y otros espectáculos para el color y el CinemaScope, sin olvidarse desde luego de las playas californianas que aquí interpretan a las playas chinas. Pero en las dos horas no hay otra sustancia que la de puntualizar lo valientes que son los americanos cuando se ponen a burlar a los comunistas chinos, y lo tontos que son éstos cuando se dejan burlar, aunque alguno de los simulacros marítimos que inventa Wayne tiene su ingenio. Tampoco hay otra forma que la habitual en los films de aventuras en color y CinemaScope.

Actúa casi toda la población china de la costa americana del Pacífico. Fue contratada para el caso por Mr. Wayne, que es figura principal de la empresa productora Batjac y la utiliza para popularizar su reconocido heroísmo.

9 de noviembre 1957.

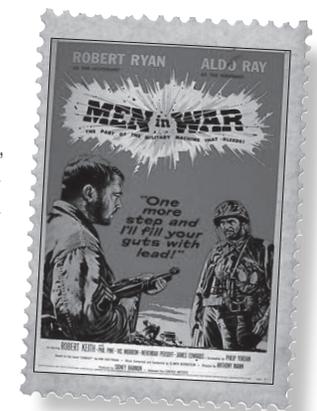


GRAN CINE BÉLICO

Brindis de sangre

(*Men in War*, EUA-1957) dir. Anthony Mann.

EL HEROÍSMO ES sólo una parte de este film de guerra, y está muy lejos de ser la finalidad; aparece balanceado, además, por una escena de cobardía en un soldado americano. La finalidad tampoco es el espectáculo, por lo menos en el sentido superficial en que otros films bélicos despliegan su acción en CinemaScope y en color; con más precisión podría asegurarse que el film se propone hacer sentir la guerra como una impresión directa en su público, y lo atrapa en la espera, en la lucha, en el temor de la muerte. La anécdota es común y sólo establece el recorrido de un pelotón de soldados, entre un punto y otro de Corea, para tomar finalmente una colina que quizás no sirva para gran cosa. En ese relato el pelotón pierde algunos hombres, ocurren varios episodios bélicos y se llega a averiguar parcialmente el carácter de algunos personajes, pero no hay otra prolongación anecdótica del film: ningún recuerdo personal, ninguna mujer, ningún relleno con otras aventuras. La cámara se queda sin pausa en el escenario exterior; el diálogo no se aparta del tiempo presente: todo está planeado con el rigor de su mismo tema, como si la guerra estuviera no sólo en la pantalla sino en la directa



sensación del espectador. Allí se experimenta la disciplina, y aunque el teniente (Robert Ryan) tiene sus vacilaciones y sus errores, no cabe discutir la sensatez de lo que ordena ni el valor personal con que se arriesga; el único subordinado que alguna vez objeta algo es un sargento (Aldo Ray), pero éste ha sido incorporado casualmente de otro pelotón, es un carácter fuerte y además tiene razón en lo que resuelve por su cuenta. Las otras experiencias que el film aporta a su espectador son las del suspenso, las del temor y la ilusión de que participa en la lucha. En un punto el film se aparta empero de lo normal, agregando a ese pelotón un coronel (Robert Keith) que sobrevive casi paralizado a un shock, no puede hablar una palabra y es testigo sensible de casi todo el relato; a sus ojos recurre con frecuencia la cámara, creando un singular contrapunto para la acción.

La justeza y el rigor de todo el plan son obra del productor Sidney Harmon y el libretista Philip Yordan, dos veteranos que decidieron hace poco realizar producciones independientes y obtuvieron un film singular y talentoso como **Gangsters en fuga** (*The Big Combo*, dir. J.H. Lewis-1955), que integra el mejor cine policial moderno. Pero **Brindis de sangre** es también lo mejor que ha hecho en su carrera el director Anthony Mann, un experto de la acción, cuyo nombre ha aparecido en varias concesiones comerciales, y también en **Winchester 73** (1950) y en **El precio de un hombre** (*The Naked Spur*, 1953) que eran hasta hace poco sus puntos más altos. La unidad y la independencia de ese equipo, desde el plan hasta la versión definitiva, explica la concepción cinematográfica de casi toda escena: los silenciosos recorridos de cámara con que se muestra la posición relativa de los soldados, la actitud vigilante de Aldo Ray cuando se sabe amenazado a su espalda por dos coreanos, el descanso confiado con que el soldado negro (James Edwards) coloca flores en su casco, y después de su muerte la actitud emotiva y serena con que su amigo (Vic Morrow) se pone ese mismo casco, como una recordación. No hay una sola palabra en éstas y en muchas otras escenas, que han sido concebidas enteramente para la imagen; ni siquiera hay en ellas un énfasis de que allí se diga algo especial, y todo está presentado con el aire casual de un episodio más. La muerte de Edwards puede servir de ejemplo para esa serena elocuencia: cuando recoge y coloca las flores, un tema pastoral asoma en la partitura, creando un aire poético; la muerte inmediata está dicha con una sola imagen de su pie que se agita y aquietta; la retirada inmediata de sus dos asesinos está expresada con otro recorrido de cámara en la que no se ve a ambos hombres sino que se los insinúa tras las plantas que se agitan a su paso. No es el único momento magistral: el ballet cauteloso y ligeramente cómico con el que los soldados evitan las minas sembradas en el bosque o el acumulado detalle físico con el que se preparan para el ataque final a la colina, prueban no sólo una artesanía cinematográfica, un dominio del lenguaje, sino una pura concepción de cine. Se trata de un cine sonoro, además, en el que importan los ruidos del bosque, un gemido lejano, un susurro en la conversación telefónica, y en el que importa, por sobre todo, un magnífico comentario musical de Elmer Bernstein, formulado con pocos instrumentos, cierta preferencia por la percusión y cierta originalidad melódica.

Se puede elogiar fácilmente al film por la actuación de Robert Ryan, Aldo Ray y todo el elenco, por la fotografía de Ernest Haller, por la violencia de la acción. Son empero valores accesorios y se podrían hacer (e hicieron) mediocres films de guerra con méritos parecidos. El sello de **Brindis de sangre** es el de ser un film bélico

pensado en rigurosos términos de cine, a un grado tan estricto que no necesita de color ni de CinemaScope ni de otras distracciones. Domina el relato y su tiempo, hace penetrar al espectador en sus angustias, no lo engaña con recitados sobre el heroísmo americano (y de hecho los productores tuvieron un pequeño conflicto con el Ejército porque se alegó que el espíritu del relato era derrotista o indisciplinado). Sostener que los personajes o la acción de **Brindis de sangre** ya habían sido vistos y que eso inhabilita al resultado es no querer ver su estupenda forma cinematográfica; en largas listas de muchos films de guerra, éste podrá tener un sitio especial.

12 de noviembre 1957.



RAZA APARTE

El tercer sexo

(*Anders als du und ich*, Alemania Occidental-1957) dir. Veit Harlan.

MUCHO ESPECTADOR ha corrido a divertirse con la atracción de lo prohibido, porque el cine rara vez se entera de que existen homosexuales y este film se entera desde el título. Ese es un fenómeno de morbosidad cuya raíz cabe imputar al público, pero a favor del film hay que decir que su enfoque procura ser serio y nada escandaloso. No sólo dice que hay homosexuales sino que ubica a algunos de ellos en una capa de rebeldes sin causa, apartados de la familia burguesa, volcados a inquietudes artísticas que aquí se llaman pintura abstracta, música futurista y otras materias afines. En la primera mitad de su asunto, el film formula ese retrato con bastante apego a la realidad, señalando la preocupación de los padres, la intervención de los médicos, la inutilidad de las gestiones policiales, la amistad magnética que parece vincular a los homosexuales entre sí, y los otros factores que convierten a los desviados en un fenómeno social. Es inevitable que ese planteo esté simplificado (hay homosexuales de otras características) y es inevitable también que el corruptor de menores sea un truculento hombre rico que no parece tener otra actividad que la de rodearse de adolescentes; en las particularidades del caso se disipa la importancia colectiva del fenómeno. Pero el film da todavía otra vuelta de tuerca a su asunto, y para regenerar a un adolescente antes de que se convierta en homosexual (Christian Wolff), lo hace seducir por la sirvienta de la casa (Ingrid Stenn), una belleza que probablemente abandone el servicio doméstico para dedicarse al estrellato en el cine alemán. En un sentido, este nuevo incidente sexual complica al film con otra anécdota, discutiendo si esa seducción fue o no instigada por la madre del muchacho (Paula Wessely), con una apreciable pérdida de tiempo y de interés; en otro sentido, la operación supone simplificar de



nuevo el problema, fingiendo creer que todo lo que les hace falta a los homosexuales es un servicio doméstico realmente servicial. Si todo fuera tan fácil de arreglar no habría problema ni films sobre ellos.

Aunque la misma índole del tema obliga al film a excederse en algún discurso, y aunque el libreto nunca parece adquirir una real fuerza dramática, algunos momentos parecen muy logrados y revelan por lo menos a un director veterano tras la cámara; se llama Veit Harlan y ha sido discutido por otros conceptos. La imagen diabólica del corruptor está hábilmente obtenida con elocuencia de cámara y de luz; un diálogo entre un comisario y un homosexual tiene palabras incisivas, inteligentes; la seducción de protagonista y sirvienta está hecha con la sensualidad y la ansiedad debidas. Término medio, el film es mejor de lo que sospechan sus espectadores maliciosos, pero es más retorcido, más superficial, más inoperante de lo que pudo hacerse con el tema. La pregunta es quién se anima a hacer un buen film sobre homosexuales; la verdad profunda es difícil de decir en público y está muy lejos de ser artística.

13 de noviembre 1957.



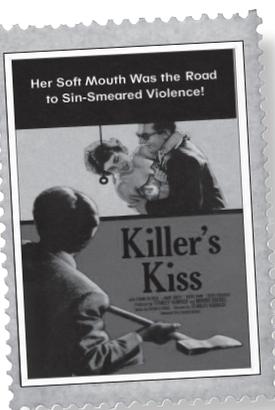
ENSAYO DE UN INQUIETO

Marcado para morir

(*Killer's Kiss*, EUA-1955) dir. Stanley Kubrick.

ESTE ES EL SEGUNDO FILM de Stanley Kubrick, y su estreno se efectúa después del tercero, **Casta de malditos** (*The Killing*, 1956), creando así una posible confusión sobre su evolución. Es de interés precisar su carácter puramente experimental. Fue rodado por Kubrick en calles de New York y en un pequeño estudio, con un mínimo de capital y con intérpretes tomados de la televisión (ninguno de

ellos tiene fama cinematográfica); pertenece asimismo enteramente a Kubrick, que puso parte del dinero y fue el único responsable de dirección, libreto, fotografía y montaje, con una concentración creadora que no es habitual en el cine. La concepción es rigurosamente amateur, con las ventajas e inconvenientes de serlo, pero el hecho mismo de que una labor de aficionado pueda ser utilizada para la difusión comercial en el extranjero (y para cimentar la carrera posterior de Kubrick) puede ser quizás un signo de la época: ahora la producción independiente importa y hace falta, siendo harto probable que sin ella el cine americano quedaría en la crítica situación que enfrentó en los últimos años.



La anécdota ideada por Kubrick es deliberadamente simple: un pequeño romance entre un boxeador derrotado y una muchacha que trabaja en un salón de baile (Jamie Smith, Irene Kane), un rival que pretende a la mujer valiéndose de ser su patrón (Frank Silvera)

y algunas derivaciones de pelea, fuga, muerte. No hay más anécdota en el film y sería inútil rastrearlo para encontrarle un sentido dramático. En toda evidencia, el asunto ha sido pensado por un fotógrafo, desde la misma elección de un género que facilita ciertas violencias físicas; es significativa por otra parte la escasez de diálogo, que aparece sustituido hasta donde fue posible por el gesto, el ademán, el desplazamiento. El primer encuentro entre galán y dama joven está apuntado solamente por la imagen, aprovechando la visibilidad entre las dos habitaciones de una misma casa de apartamentos; la presencia del rival, y la fuga inmediata, están dichas también con economía de diálogo. Hay alguna incidental calidad poética en esa labor de un fotógrafo, y cierto esmero por retratar el ambiente neoyorquino suburbano, algunos de sus personajes típicos, alguna de sus escenas callejeras. En los momentos en que un film debe ceder a un fotógrafo la primacía de la creación el resultado es estimable: un match de box hecho con la cámara junto a los contrincantes, o diversos incidentes de violencia. Es lamentable en cambio que la primacía de un fotógrafo sobre un creador lleve a orientar todo el estilo del film, y aún su misma sustancia. Proponerse la imagen incidental y decorativa que faculta al virtuosismo (una vidriera, una pecera, un hombre que salta por una ventana con destroz de todos sus cristales) puede ser cine lustroso e inofensivo, pero inventar artificialmente peleas con lanzas, ambientar inverosímilmente una lucha en una fábrica de maniqués, es ya un exceso de la obsesión plástica sobre la lógica narrativa. Hay muchos de estos desvíos en el film, y puede adivinarse que Kubrick se negó a eliminar ciertas imágenes por lo bien que le quedaron, sin fijarse en que fueran o no procedentes en el contexto; tal como el film lo presenta, un sueño del protagonista (que recorre a velocidad las calles neoyorquinas) tiene una calidad onírica porque esa imagen está presentada en negativo y con gran velocidad, pero ese sueño no significa nada donde está, aunque en un momento posterior podría ser elocuente. Esas son las fallas normales de un amateur que filma con vocación y desorden, con más cariño por su lucimiento que por una estricta creación artística. El monólogo en que la dama joven cuenta su vida es cinematográficamente penoso, e ilustrarlo con la sola imagen de una mujer que baila es un error de estilo y de sentido.

Las muchas debilidades del film (interpretación, música, inconexión del libreto, desvío a lo que no importa) llevan a un resultado insatisfactorio, pero hay otro criterio para medir el resultado. Sin pasos previos semejantes no surgirían en el cine (en el americano como en el de todo otro país, Uruguay incluido) los nuevos realizadores que aprenden el lenguaje y después dicen lo suyo, si es que algo tienen que decir. Con Kubrick corresponde no apurarse. Algún día se verá su primer film, **Fear and Desire** (1953, no distribuido comercialmente fuera de EE.UU.); ahora se sabe que su segundo y tercero (este **Marcado para morir, Casta de malditos**) eran irregulares, talentosos, inquietos. Con el tiempo se sabrá si llega a dominar el relato cinematográfico o si es preferible relegarlo a ser el fotógrafo de alguien.

14 de noviembre 1957.



CAJA DE PROFESIONALES

El gran pecador*(The Great Sinner, EUA-1949)* dir. Robert Siodmak.

EL PECADOR ES Dostoyevsky y el asunto es el de su novela *El jugador*, pero el film no lo declara específicamente así. El origen es sin embargo muy claro, en parte porque la anécdota refacciona a la del texto literario, en parte por otras alusiones a vida y obra del novelista, como llamar Fedja al personaje central (Gregory Peck), atribuirle la epilepsia y un vuelco religioso final, y hacerle sufrir una tentación ocasional de asesinar a una usurera (Agnes Moorehead), nítidamente levantada de *Crimen y castigo*, con un hacha a la vista. El plan revela una ambición, un acercamiento semi-biográfico a Dostoyevsky, y hay que atribuirlo al grupo de cultos que aparecen en producción y libreto del film (Gottfried Reinhardt, que es mejor que su obra cinematográfica, y los escritores Isherwood, Fodor y Fülöp-Miller, cuya vocación excede al cine). Es muy evidente empero que no llegaron a la altura de su propósito, y cuesta imaginar genialidad tras el rostro de Gregory Peck, sin bastante anécdota que la ilustre o apoye. De Dostoyevsky se ha dicho que no hizo en su vida otra cosa que traspasar los límites, y hay que imaginarlo con una gran amplitud de pasión y de comprensión, en la que toda su obra esté comprendida; el personaje del film abarca la tentación y la pasión del juego, más algunos derivados de terquedad y alucinación, pero ciertamente no le cabe la humanidad dentro. Cuando el film decreta para el personaje todo el trance de oración y de adoración a Cristo, está dando una mano de pintura religiosa a una figura cuyo proceso omitió. Es significativo que buena parte del film se apoye en el relato verbal castellano, supliendo omisiones previas, como es significativo también que los créditos iniciales omitan mencionar al novelista o a la novela, como un reconocimiento final de que no se obtuvo el resultado deseado. La ambición era excesiva para el cine americano de 1949.

En otro plano más reducido, rusos aparte, éste es un hábil relato sobre la pasión del juego, un fenómeno que no se puede comprender desde muy lejos y que exige alguna experiencia personal. Ese es el proceso a que aparece sometido Gregory Peck, quien comienza examinando con ojo crítico la vocación por la ruleta de una hermosa mujer y de su padre (Ava Gardner, Walter Huston), procura regenerar a un anciano profesor (Frank Morgan) y termina por caer en la trampa y en la ruina, entre otros motivos por la habilidad personal del banquero (Melvyn Douglas), que también pretende a la mujer, desde luego. Hay muy buenos momentos en ese proceso, comenzando por una larga escena en la que Gregory Peck comienza a ganar fabulosamente con el juego de chances, cambiándose de rojo a negro mediante golpes de inspiración; toda la sala le sigue en el juego, él mismo padece un estado febril desconocido, y la emoción resultante sólo se puede expresar en el cine. No es la única escena que cabe atribuir a la mano de Robert Siodmak. Todo el clima íntimo y sombrío del relato, la aparición fantasmal de Frank Morgan después de



muerto, la mirada obsesa con que la anciana Ethel Barrymore padece su primera y última noche de baccarat, son signos de un director con un estilo propio. Ese estilo es germánico, está vinculado al expresionismo y se ejemplifica en algunas imágenes fantásticas (el ojo de Agnes Moorehead tras la lupa, algunos primeros planos repentinos), pero aquí tiene además cierta continuidad y no se agota en el detalle.

A siete años del estreno, la revisión no convence más que antes sobre la fallida ambición de dar a Dostoyevsky con las simplificaciones, generalizaciones y explicaciones que necesariamente debió introducir la empresa Metro en un plan de otra exigencia dramática. Algo aporta sin embargo: diálogos de precisión, momentos brillantes, una Ava Gardner tolerable, un esfuerzo dramático de Gregory Peck, particularmente en la segunda mitad, y un elenco con varios nombres famosos (Barrymore, Huston, Moorehead, Douglas, Morgan), todos los cuales tienen el debido lucimiento.

15 de noviembre 1957.



OPORTUNIDAD PERDIDA

Redención de un cobarde*(Johnny Concho, EUA-1956)* dir. Don McGuire.

FRANK SINATRA PRODUJO personalmente este *western*, en las condiciones económicas y concentradas de mucho film independiente de los últimos años. A pesar del género, que suele requerir amplitud y escenario, ésta es una producción reducida a pocos ambientes y pocos personajes; su pretensión es psicológica, y en cierto sentido puede equipararse su plan con el de **A la hora señalada**, con su discusión sobre la cobardía y el valor, la pelea final anunciada, el desarrollo de una actitud moral. Cuando Sinatra vio el argumento debió tentarle aceptar la filmación, que le suponía un personaje central con un problema arriba: siempre le interesaron las oportunidades de ser actor dramático (como en **De aquí a la eternidad**) y no habría de desperdiciar ésta. El problema es, rigurosamente, la redención de un cobarde, que vive fanfarroneando en el pueblo porque está protegido por el matón de su hermano y se deshace en la nada cuando ese hermano muere; desde allí pierde novia, seguridad y amistades, hasta que se recupera tras una crisis.

Es lamentable que el libreto no haya estudiado el caso con más preocupación por lo verosímil y razonable, que era un paso previo para que el drama tuviera mejor sustancia. Las previas fanfarronadas del personaje de Sinatra son gratuitas y se ejercen contra media docena de vecinos que parecen demasiado tímidos, sin una sólida causa para el temor. El juego de póker en el que Sinatra estafa y otros se dejan estafar es simplón hasta el extremo, con testigos que ven lo que no deberían ver y lo



explican en alta voz para comprensión general. La derrota de Sinatra ante los dos matones (William Conrad, Christopher Dark) está muy en su punto, pero no lo está que ambos se apoderen del pueblo sin mayor resistencia. Y después de la fuga de Sinatra, de su casamiento frustrado (con Phyllis Kirk, otra enigmática) y de un grotesco sacerdote que usa revólver (Keenan Wynn), todo se deshace sin el suspenso debido. No hay nada estudiado en el proceso dramático, que resuelve cobardía, duda y valor con algunos diálogos esquemáticos e informativos; el resultado es la pobreza.

Aparte de lo escrito, que es precario, el film padece de lo dirigido y fotografiado. En una sola escena, el minuto final, la muerte de los dos matones está plásticamente pensada como el retorcimiento de dos reptiles; en todo el resto la apariencia es la de un teatro muy elemental, particularmente inapropiado para el *western*, sin sacarle ventaja a las pocas situaciones que cabía vestir o presentar, sin hacer rendir siquiera a los intérpretes, entre quienes sólo se destaca el villano de William Conrad. Como actor dramático Sinatra ha tenido mejor suerte; como productor de sí mismo, es de esperar que la tenga mejor en el futuro.

20 de noviembre 1957.

Títulos citados (ambos dirigidos por Fred Zinnemann)

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952); **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953).



ORIGINAL E INTENSO

Doce hombres en pugna

(*12 Angry Men*, EUA-1957) dir. Sidney Lumet.



EL FILM ES UNA HAZAÑA pero hace pocos años no lo hubieran entendido así. Habrían gritado que su forma es teatro y habrían creído que su fundamento es una facilidad: la de limitar la acción a un solo cuarto de pocos metros cuadrados, la de limitar los personajes a sólo doce hombres que discuten. Pero esas características son, contrariamente, las de una gran dificultad, y que ésta haya sido salvada cinematográficamente, con una gran dosis de inteligencia y con un seguro oficio dramático es, ante todo, una consecuencia de los nuevos aportes que la televisión ha hecho al cine. Hace algunos años el escritor Reginald Rose debió servir como jurado, y esa experiencia le dio algún escepticismo sobre el manejo de la justicia; lo reflejó en una obra de

1954 para la televisión, y con esa base preparó después el libreto de este film, en el que además es co-productor (el socio: Henry Fonda). Como ya lo hiciera notar André Cayatte en otro film famoso (**Y se hizo justicia** o *Justice est faite*-1950), el juicio por jurados compromete factores que enturbian el rigor de la justicia. Allí hay

prejuicios personales, desde luego, pero también hay una química sutil que lleva de la buena fe al error, y que valora argumentaciones y cargos por su efecto global, sin un debido examen lógico. Un caso criminal de apariencia simple sirve de base a este asunto, y muy poco sabe el espectador cuando el film comienza: el acusado es un muchacho de suburbios, que habría matado a su padre con una navaja, y que pese a toda negativa tiene en su contra a dos testigos, ninguno de ellos muy fidedigno. La primera votación del jurado es por la culpabilidad (once a uno), y el único discrepante, que es Henry Fonda, no alega siquiera por la inocencia; simplemente le gustaría estar más convencido de la culpabilidad, y quiere conversar un poco antes de votar por ella. El resto del film es esa conversación, el examen reiterado de testimonios, la discusión interna entre los doce, el conato de pelea al que llevan las palabras. No hay otro escenario que esa habitación ni otros personajes que esos doce hombres ni otro proceso dramático que su progresiva convicción de que no podrían votar tranquilos aquella culpabilidad. Tampoco hay datos adicionales sobre los doce jurados, cuyos nombres no son conocidos entre sí y cuyas biografías personales no trascienden más allá de lo que cada uno de ellos se siente inclinado a contar, sea por ocio o por explicación de sus convicciones. Desde un punto de vista cinematográfico, los realizadores afrontaban todos los riesgos, pero no se arredraron ante ellos: ser monótonos de asunto, ser pasivos en la narración, excederse en diálogos, perder de vista al acusado, que es durante todo el metraje el centro invisible de la controversia.

Reginald Rose y Henry Fonda han planeado hábilmente el film. El tono es siempre el de un realismo ligeramente irónico, ocasionalmente emotivo, que apunta en cada personaje, con muy pocos datos, lo que es necesario saber. Al acusado (John Savoca) le concede una sola imagen, con una mirada angustiada y muda; al juez, una breve disertación apurada y somnolienta sobre las normas legales que los jurados deben aplicar; a cada uno de éstos le señala, entre diálogos y gestos, el carácter personal, la urgencia que lo mueve, la práctica profesional o comercial con la que entienden el mundo. Toda esa anotación, que aporta material psicológico, tiene empero una sobriedad ejemplar y jamás resbala al discurso ni a la exposición gratuita. El proceso de la discusión es igualmente inteligente, y el abogado defensor (que había sido nombrado de oficio y no podía apasionarse por la causa) difícilmente pudo desconfiar de los testigos de la acusación con tanto espíritu analítico como lo hacen dos o tres de los jurados. El espectador se deja ganar por ese análisis, y su convicción final es la de que quizás el acusado sea culpable, después de todo, pero no puede ser condenado con pruebas tan inestables, tan abiertas a la controversia. La inteligencia del análisis es también en el dramaturgo una prueba de imparcialidad, porque no sale a defender sentimentalmente a los muchachos de los suburbios, castigados por la vida, sino que los ataca también por ser mentirosos potenciales, pobladores de un margen de la ley. En el fondo, la gran riqueza de Reginald Rose es tener doce personajes que alegan en un sentido o en otro, que se jactan de su propia lógica y que alguna vez se encuentran contradiciendo en un razonamiento lo que afirmaron en el anterior. Como psicología el film es una pequeña lección, que enseña a desconfiar de las apariencias de la lógica y que enseña la tolerancia hacia la opinión ajena; si cabe alguna objeción a ese cuadro, es la de que el film se apoye ocasionalmente en un jurado demasiado reaccionario (Ed Begley) o en un padre

resentido (Lee J. Cobb), dos personajes que parecen escasamente representativos y que motivan los únicos dos instantes de efectismo dramático.

Como cine hay también aquí una pequeña lección. Sin color, sin escenografía, sin acción, sin nada que llene el ojo de su espectador, el film se atiene a sus puras reglas del juego dramático y se apoya en el primer plano, en el gesto, en el ademán, en el diálogo indirecto, en el travelling continuo para atender el proceso de una idea a través de sus varios personajes. Este es, con todos sus riesgos, el lenguaje concentrado que el cine había aprendido antes y que ahora, gracias a la televisión, ha recuperado y culminado. Con toda su apariencia de facilidad, hay que ver el film por segunda vez para advertir hasta dónde es rigurosa la selección de imagen y sonido que efectuaron Reginald Rose y el director Sidney Lumet, también procedente de la televisión y debutante aquí como director cinematográfico.

La fotografía de Boris Kaufman y un incisivo tema para oboe, que Kenyon Hopkins aplica en unos pocos momentos, integran también el cuidado general de todo el film, pero una fuerza mayor es la de su elenco, doce creaciones dramáticas con puntos altos en Henry Fonda, en el anciano Joseph Sweeney (su primer convencido) y en Martin Balsam (presidente del jurado). Los otros son perfectos, aunque Lee J. Cobb se excede de melodramatismo y agrega un toque de "escuela Kazan". El resultado, aún descontando ocasionales ingenuidades o apresuramientos del proceso narrativo, es un espectáculo de una originalidad e intensidad poco comunes, un ejemplo de la reacción hacia la calidad que hoy se apoya, justamente, en la producción independiente.

22 de noviembre 1957.



Sangre en las manos

(*Kiss the Blood Off My Hands*, EUA-1948) dir. Norman Foster.

LA ADVERTENCIA PRELIMINAR de **Sangre en las manos** asegura que ésta es la historia de un hombre marcado por la guerra, con cierta inevitable tentación a la violencia. Y efectivamente, Burt Lancaster liquida a puñetazos varias situaciones,

mata a un hombre involuntariamente, asalta a otro para conseguir dinero y se convierte en un fugitivo de la justicia. Su única salvación es la bondad y el cariño de una mujer que encuentra casualmente a su paso (Joan Fontaine), pero también empuja a ella hasta el crimen, con lo que el drama se extiende. Es presumible que en la novela original de Gerald Butler esta situación estuviera firmemente motivada en un desarreglo psíquico y moral, con lo que se demostraría la tesis. En el film la motivación es mucho más endeble, y buena parte de los incidentes ocurren por la presencia de un chantajista y pistolero (Robert Newton) que hace presión sobre los protagonistas y que termina por ser herido o qui-



zás mueren sus manos. Esta motivación individual, con un villano extremado, quita toda importancia sociológica a la sucesión de violencias; también le resta verosimilitud a la anécdota, cuya última media hora es la truculencia gratuita. Todo el plan del film y su estilo deliberadamente sombrío hacen pensar en que se ha intentado aquí una réplica a **Larga es la noche**, la obra de Carol Reed que gozaba de su mejor éxito público cuando se realizaba este rodaje (1947-48), pero la comparación es desfavorable para el producto americano: **Larga es la noche** era un estudio implícito (a veces demasiado) sobre la soledad humana en medio de tanta gente, mientras **Sangre en las manos** se queda en el melodrama policial. Y aunque la artesanía del director Norman Foster es nula frente a la del maestro Carol Reed, debe ponderarse sin embargo el cuidado escenográfico y fotográfico de la realización, que incluye calles sombrías y suburbanas, primeros planos frecuentes, iluminación intencionada. Más que al fotógrafo Russell Metty (que ha hecho de todo), ese estilo debe vincularse al realismo americano de la época, que envolvía asuntos policiales en deliberadas tinieblas: **Encrucijada de odio**, **Los asesinos**, **Escalera de caracol**. El film figuró entre los primeros que produjeran conjuntamente Harold Hecht y Burt Lancaster, una combinación llevada al éxito en los últimos años, y quizás ese hecho explique la extensa dedicación de los primeros minutos a las acrobacias de Lancaster, que fuga de la policía saltando paredes imposibles. Como actor dramático no está mal, tampoco, pero Robert Newton era más elocuente y lo dejaron colocar todas sus guiñadas y sus gestos dementes; él se acordaba mejor que nadie de lo que había hecho antes en **Larga es la noche**. La partitura de Miklós Rózsa es la misma de siempre: no hay confusión posible.

27 de noviembre 1957.

Títulos citados

Asesinos, Los (*The Killers*, EUA-1946) dir. Robert Siodmak; **Encrucijada de odio** (*Crossfire*, EUA-1947) dir. Edward Dmytryk; **Escalera de caracol, La** (*The Spiral Staircase*, EUA-1946) dir. R. Siodmak; **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1947) dir. Carol Reed.



AUDACIA SUPERFICIAL

Sangre sobre la tierra

(*Something of Value*, EUA-1957) dir. Richard Brooks.

LA REVUELTA AFRICANA de los Mau-Mau tenía que tener fuertes atractivos para Hollywood, en cuanto suponía un pretexto de actualidad para filmar África sin las monotonías de otro safari y para atender la actualidad social o política del mundo. Era temible que ese plan pudiera ser otro pretexto para el paisaje en CinemaScope, pero fue tranquilizador enterarse de que el film era en blanco y negro, como si su interés fuera el drama, sin motivos para desviarse. Las crónicas americanas señalan empero que el adaptador y director Richard Brooks se apartó deliberadamente de la novela original (*Something of Value*, de Robert Ruark) y hay que imputar por tanto a Brooks el calculado equilibrio de fuerzas sociales que muestra su film. En el ban-

do negro, la anécdota acusa desde luego a los Mau Mau, cuyas muchas violencias no servirán para la felicidad africana, pero como eso supondría pintar totalmente de negro a los negros, el film puntualiza también que entre éstos hay otros ejemplares más moderados, que recomiendan la evolución, no aprueban los crímenes y hasta colaboran en castigar a los criminales. En el bando blanco, hay un extenso grupo de mujeres que sufren, héroes que salen a defenderlas y militares que cumplen con su deber, pero el film puntualiza también que entre los blancos hay racistas violentos, cuyo desprecio por los negros, en toda la escala la humillación, da origen a la reacción de los Mau Mau. El sentido general es pacifista, y sostiene que la violencia sólo conduce a la violencia; la insinuación reiterada es la de buscar una fórmula satisfactoria para la convivencia de blancos y negros en el territorio africano, con respeto de ambas civilizaciones y de las peculiares y variadas formas en que se mezclan. El film no ofrece

esa fórmula. Sería demasiada pretensión pedirle que no sólo planteara los problemas reales sino que también los arreglara, pero el caso es que no profundiza mucho en la raíz los conflictos. La causa nacionalista negra y su resistencia al invasor europeo podrían ser abonadas con buenos ejemplos, pero quizás eso incomode a miembros del gobierno en Inglaterra, Francia, Bélgica y países africanos, sin perjuicio de que una parte del público americano pueda molestarse con un film pro-negro; más valiente era el cuadro social presentado por un film inglés, **Los desheredados** (*Cry, the Beloved Country*, 1951, sobre novela de Alan Paton) que hace dos años se estrenó sin mayor relieve (no tenía estrellas) y que mostraba algunas consecuencias de imponer la civilización comercial europea a una población negra, incapaz de triunfar o progresar en esa distinta escala de vida⁸. El cuadro que presenta el film de Brooks, por querer contemplar todos los bandos, termina en la indecisión: hay negros buenos y negros malos, blancos buenos y blancos malos. Las raíces del problema, buenas o malas, no están, o son presentadas como perfidias individuales del líder negro (Juano Hernández) y del terrateniente blanco que tiene el dedo demasiado cerca del gatillo (Michael Pate).

Esta fórmula conformista se corresponde muy bien a la carrera de Richard Brooks, que empezó por ser un rebelde y después se puso al servicio de la empresa Metro en varias concesiones penosas (la mayor: **La última vez que vi París** o *Last Time I Saw Paris*-1954); también se corresponde a su método como libretista, que lo lleva a tomar un tema de actualidad como la delincuencia juvenil en **Semilla de maldad** (*Blackboard Jungle*, 1955) y sazónarlo para que nadie se disguste. Y sin embargo la anécdota de esta **Sangre sobre la tierra** lo facultaba a alguna profundidad, por lo menos a una profundidad psicológica si no social. La historia es la amistad de un blanco y un negro (Rock Hudson, Sidney Poitier), separados por las circunstancias hacia bandos distintos, con una pelea final importante; en un segundo plano, es la descripción de varios familiares y amigos del primero, que

⁸ Ver pág. 60.



reciben la amenaza y la crueldad de los rebeldes negros. Otro director hubiera estudiado mejor esos personajes y el ambiente de opresión en que viven; cabe imaginar lo que John Ford podía hacer con un grupo de personas concentradas y sujetas a problemas de vida y de muerte. Pero Brooks no se molesta en hacer tanto, y aunque hay mucha anécdota exterior, mucho asalto, mucha tortura, mucho interrogatorio, la narración es inconexa y el diálogo oscila entre lo trivial y lo discursivo, con momentos fatales en que un personaje explica a otro lo que ocurre, sin otra necesidad que la de enterar al espectador. En un plano estrictamente dramático, varios personajes sobran en el asunto, y si allí figura Dana Wynter (que es un encanto) no hay que creerla tan típica de la población blanca de África como de las necesidades de un film de Metro. La duración oficial es 113 minutos, y allí cabe todo.

Sidney Poitier y Juano Hernández son los mejores intérpretes del elenco, cuyo representante blanco más talentoso es Wendy Hiller. También actúa Rock Hudson, que no se conmueve con todos los Mau Mau juntos. Algunas escenas de acción y violencia aparecen muy bien realizadas por Brooks y su habitual fotógrafo Russell Harlan, pero el sello más original del film es que Miklós Rózsa se olvidó de una partitura que repite hace quince años y se dedicó a recoger ritmos africanos, entendiendo quizás que ya era hora de crear algo propio.

29 de noviembre 1957.



UNA IDEA FRUSTRADA

Sin cadenas

(*Unchained*, EUA-1954) dir. Hall Bartlett.

HABÍA TRES AÑOS de expectativa por conocer este film, a pesar de que no hay en él ninguna estrella y de que su asunto es, en la superficie, otra crónica de vida carcelaria. Parte de la expectativa estaba motivada empero por el tema, porque la cárcel es la muy peculiar de Chino, California, donde no hay muros exteriores, donde la fuga es fácil y donde sin embargo los presos viven sobre bases de responsabilidad personal y colectiva. Ese régimen carcelario está ideado y dirigido por Kenyon J. Scudder, que abolió los castigos y sostuvo la necesidad de educar a los presos con las normas de preparación ciudadana que luego les serán útiles en la libertad. En un libro de Scudder se basa el film, que informa sobre ese régimen, presenta al innovador (su intérprete: Chester Morris) y fue rodado enteramente en la misma prisión de Chino; su sentido final es, desde luego, el de que ese régimen carcelario tiene más utilidad que el estricto y habitual. Otra parte de la expectativa despertada por el film es la de que su producción se caracteriza como rigurosamente independiente. El director, productor y libretista es Hall Bartlett, que sin experiencia previa había realizado, con



la misma independencia, un film sobre la situación actual de los indios (**Nava-jo**, 1952) y otro sobre la carrera auténtica del futbolista y campeón Elroy Hirsch (**Crazylegs**, 1953) para el que tuvo al mismo Hirsch de intérprete. Al terminar la filmación de **Sin cadenas**, Bartlett explicó en un largo artículo los rasgos de la producción independiente, el espíritu de equipo y de sacrificio que desarrollan quienes colaboran en un film en el que pueden crear. Y señaló también un par de hechos peculiares: obtuvo de Scudder el contrato de filmación con un pago irrisorio y el derecho de aprobar la adaptación, cosa que ningún estudio grande suele hacer con un autor; por otro lado, el mismo Bartlett pasó tres meses en Chino, con una condena ficticia, para recoger material documental y dramático. Así Bartlett pudo sostener después que cada personaje y cada hecho de su film responde a la realidad observada. El espíritu del film es en cierto sentido documental y supone un eco americano del neorealismo, con su atención social, su cuidado por respetar las causas verdaderas del drama que presenta.

El resultado es muy inferior a la expectativa. Con todas las garantías sobre la honestidad del relato y sobre las bondades del régimen carcelario que propone, ocurre que un film necesita también verdad dramática y psicológica. La pretensión de que un film sobre cárceles tenga dinamismo y violencia puede dejarse provisoriamente a un lado: es notorio que Bartlett quiso evitar efectismos y prefirió desilusionar a su público y no inventarle espectaculares motines para rellenar el ojo. Pero los personajes que utiliza en la población de la cárcel son estrictamente de rutina en el género, y las pequeñas anécdotas que los describen, los diálogos que pronuncian, las emociones e ideas que manejan, son de un primitivismo molesto. La vulgaridad de anécdota y de formulación se extiende por otra parte desde los presos a las mujeres y niños que los visitan, con algún ejemplo risible. Y como relato cinematográfico, la pobreza es la norma, desde la fotografía a la interpretación. Es comprensible que Bartlett tenga amistad por Elroy Hirsch, con quien ya había hecho su segundo film, pero no es razonable que lo crea bastante intérprete para darle el papel principal en el tercero. Lo único que tiene cierta entereza y fuerza en el conjunto es el cantor negro Todd Duncan, en un sólido presidiario que ha aprendido la lección de Chino y se siente ahora un hombre mejor.

La precariedad del resultado puede haber sido también una lección para Bartlett, que no filmó luego nada más. En el cine (como en el teatro, en el periodismo y en tantas otras materias) las buenas intenciones y el respeto por la verdad son sólo el principio de una virtud, y requieren que el resultado penetre en el espectador, lo convenza o lo emocione. Lo mejor del neorealismo italiano no es **Amore in città** (1953), con todo su escrúpulo de trasladar la realidad misma, sino quizás **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, De Sica-1948), que hacía sentir su verdad humana y social. Para una empresa semejante no alcanzan la independencia y la honestidad de Bartlett, que pueden darse por garantidas; hace falta su artesanía, y no hay prueba de que la tenga.

4 de diciembre 1957.



PODEROSO CABALLERO

Fantoche

(Argentina-1957) dir. Román Viñoly Barreto.

UNA CANCHA ARGENTINA de fútbol, los muelles de Buenos Aires y Colonia, el centro de Montevideo, parte de sus playas, gran parte de su carnaval, el Hotel Carrasco, la Onda y hasta un ejemplar del diario **El País** reciben la difusión del color y de la pantalla ancha en este film argentino; es probable que el Carnaval uruguayo la agradezca, porque estaba bastante caído como fuente de turismo. Aparte de esa publicidad, concebida a la manera de la confraternización (y el director es uruguayo, además), el film está dedicado a Luis Sandrini, un hecho atribuible a que el mismo Sandrini puso el dinero. No hay forma de confundir esa alta finalidad. Se trata del mismo Sandrini de 1934, aparentemente ingenuo, con sus tartamudeos, sus frases incesantemente corregidas, sus chistes ocasionales y su resistencia final a que lo tomen por bobo, especialmente si quienes intentan ese desmán son algunos ricos avivados.

El éxito popular de ese personaje está fuera de discusión, y será ratificado ahora por los atractivos adicionales del color y del AlexScope (que la gente llama CinemaScope, pero ya se sabe cómo habla la gente). También está fuera de discusión la voluntaria posición de subordinado que toma el director Román Viñoly Barreto, de quien en el pasado se afirmó que tenía talento (hay alguna prueba: **Horizontes de piedra**, 1956) y de quien en el presente se afirma que debe tener dinero, aunque quizás esto sea maledicencia. Y los observadores generosos pueden obsequiar aún a Sandrini y a Viñoly con una reflexión esperanzada: quizás estén ganando dinero y aprendiendo a manejar la pantalla ancha para poder hacer algo serio en el futuro. Pero no es muy probable. Todo conduce a pensar que explotan algunas fórmulas de eficacia pública y que ahí se termina su contacto con el cine.

Sandrini es mejor actor que lo que hace, pero eso hay que adivinarlo en pequeños fragmentos de docenas de films a través de docenas de años. El caso de Viñoly es un poco más alarmante, porque hace mal cine a conciencia, sabiendo hacerlo mejor. Con su hábito constante de experimentar con la técnica, introduce aquí algunas imágenes estilizadas y audaces de color para describir sueños e imaginaciones del protagonista, pero en todo el resto se queda también en 1934. En un rodaje hecho en 1957, con tres años de CinemaScope extranjero y la constancia de lo que se puede hacer con él, Viñoly se conforma con transcribir larguísimos monólogos y larguísimos diálogos en el estilo teatral y pasivo que ha perjudicado al primer cine y al primer CinemaScope. El resultado es penoso y Viñoly lo sabe: también sabe que la actuación de todo el elenco da verdadera lástima.

Es todo muy triste, pero así se hacen los éxitos públicos y así se puede vivir del cine.

6 de diciembre 1957.



PSICOLOGÍA ATENDIDA

Una lección de la vida*(Urok zhizni, URSS-1955)* dir. Yuli Raizman.

LA LECCIÓN ES RECIBIDA en dos planos por el ingeniero protagonista, un hombre honrado e inteligente a quien no parece hacer falta lección alguna. En el plano más importante, la lección es administrada por el Partido Comunista y consiste en que no alcanza ser ingeniero, jefe de sección, jefe supremo de una inmensa obra. Hace falta ser también un funcionario constructivo, tolerante, que no abuse de su poder para humillar a los obreros, que piense en el bienestar colectivo y que no se congratule por su prestigio o por los elogios que recibe si quienes lo elogian son solamente los adulones cercanos. Después de ese proceso individual y social, que en Rusia debe llamarse Vicios de la Burocracia, un comité del Partido cita al ingeniero y, bajo un retrato de Stalin, lo amonesta por "la grosería, el despotismo, el desdén del hombre", que habría mostrado en los recientes pasos de su carrera. Previsiblemente, el ingeniero se confiesa culpable y vuelve a un puesto inferior para recomenzar humildemente su carrera. En todo este plano social o político, el film es menos convincente de lo que debiera, en parte porque se apoya en dos o tres diálogos discursivos (en un tren con un compañero de trabajo, en el Comité mismo), sin buscar otro apoyo anecdótico; en parte porque todo el caso está diseñado ingenuamente para que sirva de moraleja a todos los ingenieros y otros burócratas de Rusia.

Es más valioso el otro plano en el que el ingeniero recibe una lección de la vida. En las primeras escenas enamora a una estudiante y a fuerza de ímpetu se casa con ella, que deja estudio y novio por él; algunos detalles de ese prólogo son elocuentes para lo

que sigue, porque el ímpetu supone para el ingeniero cierto olvido de los sentimientos, ideas e intereses de otros. Una vez casado, la mujer es terreno conquistado y el hombre reitera, como tanto marido, los descuidos domésticos; una excursión frustrada, un fin de semana perdido, el diario que se lee en la mesa, la conversación telefónica brusca, son síntomas de una actitud moral objetable, que el film equipara a su actitud social ("Yo construyo el comunismo", llega a decir con jactancia). La lección es la soledad.

En todo este plano doméstico el film tiene varios rasgos de una fineza de observación muy impensada en un film soviético, que suele manejar personajes demasiado enterizos. La conversación telefónica en que se concreta el romance, el novio despechado que se aleja entre brumas, la caminata a la salida de la estación, cuando

el matrimonio parece ya disuelto, son escenas formuladas con una valoración de sentimientos que parece más cercana al cine psicológico de Francia o de Italia o de Inglaterra; es importante por otro lado que la inmensa obra de ingeniería en que transcurre parte de la acción sólo sea un fondo de esa anécdota, un símbolo ocasional de las circunstancias complejas en que el romance se plantea y desarrolla.

El resultado es irregular, porque algunas sutilezas dramáticas aparecen compensadas por episodios demasiado bruscos, por diálogos demasiado explícitos; cabe



imaginar que director y libretista han visto su cine europeo, pero están aún lejos de la tersura y la coherencia que el género pedía. Pero es un paso en el buen sentido, como después lo sería **El 41** (*Sorok pervyy*, Chukhrai-1956); los dramas individuales también debieran existir legítimamente en el cine ruso. La interpretación de la pareja central (Vera Kalinina, Ivan Pereversev) es muy adecuada, y cabe mencionar algún mérito incidental de la fotografía, aunque no en lo psicológico sino en los complicados movimientos de los personajes por la gran obra de ingeniería que es el escenario principal, con abundancia de camiones, trenes, barro y confusión.

7 de diciembre 1957.



SIN MUCHO VUELO

El hombre en el espacio (*Man in Space*, 1955) dir. Ward Kimball. 33'.**Disneylandia** (*Disneyland*, EUA-1956) dir. Hamilton S. Luske. 31'.**Cerdeña** (*Sardinia*, EUA-1957) dir. Ben Sharpsteen. 35'.

EL SPUTNIK ES LA reflexión obligada ante este film de viajes por el espacio, cohetes, satélites y demás deudos, pero Walt Disney no lo sabía en 1955 cuando procedió a la filmación, y hoy una parte del público recibe con una imprevisible sonrisa la aparición del mismo Disney al principio de **El hombre en el espacio**, donde asegura que la idea americana de viajar fuera de la Tierra es la culminación de un viejo sueño de la Humanidad. Aparte de esa reflexión, todo el resto, que es muy breve, expone concisa y claramente los intentos realizados, el mecanismo de acción y reacción de todo cohete, la dificultad de montarse en él y particularmente la dificultad de que el hombre pueda subsistir dentro del cohete, metido a formidables presiones, a la ausencia de gravedad y a otros factores físicos. Todo el tema tiene la enredada complejidad de lo muy científico e insoluble, con el riesgo de que el film se quede en el suelo y explote, pero Disney ha empleado un buen sistema para acercarlo. Con el dibujo de un hombre dispuesto a sufrir en el cohete, el film hace todos los experimentos de deformación, siempre con dinamismo y con una economía de líneas que Disney no solía tener hasta que los dibujos de UPA le señalaron públicamente sus ventajas. Aparte de ese fragmento, que es el mejor concebido, Disney comete otras simplezas menos necesarias. Estaba muy bien que contara con el asesoramiento técnico de tres expertos alemanes en balística, pero parece una tontería que los haga decir sus explicaciones y los sustituya en la banda sonora por un relator castellano que tiene un deliberado acento alemán. Y en otros sentidos, cuando Disney hace humorismo con los viajes interplanetarios no está siempre en su nivel superior de ingenio, y es un abuso que reproduzca viejos noticiarios y se ría de quienes fracasaron y no llegaron a volar veinte metros. Fracasos ha habido hasta hace muy poco, según dicen.

Cada film de Disney es una oportunidad para enjuiciarlo por la pérdida de su capacidad creadora. Transcribe cosas ajenas, con resultados variables, pero muestra

poca fantasía después de haber mostrado tanta. Hay imaginación en un fragmento de **El hombre en el espacio**, pero no la hay en todo el resto del mismo film. No hay ninguna imaginación en **Cerdeña**, un documental de media hora que narra una boda, un entierro, una ceremonia local, una pesca del atún, y lo hace en el nivel vulgar y pasivo de tanto otro film documental. Y sobre todo no hay creación en **Disneylandia**, que padece cinematográficamente del mismo aire descriptivo superficial, del mismo descanso en lo que diga el locutor en la banda sonora. Pero el caso de **Disneylandia** es además el de una propaganda del mismo Disney, que inventó en varios kilómetros cuadrados de California todo un país que él llama de ensueño y que ahora lo divulga en el cine. Hace dos años que Disneylandia es un inmenso parque de diversiones, que comprende una villa americana de principios de siglo, un trozo de Far West, un trozo de selva cruel, un trozo de cuentos fantásticos. Mucho público pasa por allí (entrada paga) y no es excesivo sospechar que debe ser un buen negocio. Pero su fantasía es la más obvia y está dedicada a niños chicos y señoras sentimentales; no está hecha por un poeta sino por un empresario. El film tampoco está hecho por un poeta, sino por el agente de publicidad del mismo empresario.

10 de diciembre 1957.



TRAGEDIA EN FRÍO

Los amantes de Mayerling

(*Kronprinz Rudolfs letzte Liebe*, Alemania Occidental-1956) dir. Rudolf Jugert.



ESTA ES LA TERCERA de una serie de tres versiones cinematográficas sonoras sobre el amor y el suicidio de un príncipe y su amante, en el castillo de Mayerling y en 1889, tras una doble tragedia cortesana. En el recuerdo público, la primera versión es la más notoria y estimada (de Anatole Litvak, 1935, con Charles Boyer, Danielle Darrieux), mientras que la segunda (de Jean Delannoy, 1948, con Jean Marais, Dominique Blanchard) era menos valiosa, más literaria y sombría, menos famosa también. La tercera versión tiene la gran ventaja de ser alemana (con algunos elementos austríacos, además) y de poder reproducir así con mayor autenticidad los escenarios físicos de la acción y especialmente la ma-

nera solemne y concentrada con que el drama fue discutido en la realidad. Es un doble drama, y una de sus partes no aparece muy nítida en el film. El príncipe Rodolfo de Habsburgo se casó por conveniencia, postergó a su esposa por varias amantes, y encontró en una de ellas, Mary Vetsera, a un auténtico amor. El idilio fue resistido por la corte y eso supone una de las causas del suicidio, pero además, paralelamente, Rodolfo se comprometió con militares y con representantes de otra corona en un movimiento que pudo ser revolucionario y que no llegó a culminar. Esta segunda intriga de orden político está muy vagamente expuesta en el libreto. Se apoya so-

lamente en algunas conversaciones de Rodolfo con un militar amigo, y en alguna resistencia ante la autoridad paternal del Emperador, invocando derechos humanos y atención a reclamos populares pero sin exceder las pocas palabras alusivas.

Es más interesante la anécdota romántica, que el film expone con cierto tono severo, con más atención a su desarrollo real que a la pasión que pudo explotar como centro del espectáculo. El primer contacto de la pareja es una mirada sostenida en una función de ópera; el segundo es la presentación con el marco de una corte muy estricta; los siguientes tienen casi siempre un sentimiento sobreentendido, nunca efusivo. Se adivina tras el film un criterio de sobriedad, que no quiere penetrar en el mundo subjetivo de sus dos personajes y sólo expresa amor, melancolía y desesperanza con los signos exteriores, particularmente con tres bailes (en una posada, en la corte, en el castillo donde terminan sus vidas), a cada uno de los cuales sabe encontrar un acento peculiar. La fotografía de Günther Anders es un elemento esencial de esos mejores momentos, con algún prodigio incidental de iluminación y enfoque para paisajes nevados, para los varios momentos fúnebres que siguen al suicidio, o para los sigilosos procedimientos que lo preceden. Pero en todo el film hay una contradicción de estilo, porque lo que pedía el libreto no era ese brillo ocasional que le aporta la fotografía sino una construcción sólida de toda la anécdota, que aportara causa y desarrollo de la tragedia como una cadena de episodios inevitables. De esa construcción el film carece, y a menudo parece saltar de una cosa a otra, sin un criterio orgánico. Por defecto de plan el film no parece bastante convincente; por dejar sus aciertos para el detalle no parece tampoco bastante emotivo. El mayor riesgo del film es el de resultar frío con un tema de calidez esperada. Todavía puede compararse la escena del suicidio en la versión de Litvak con la que aporta este film alemán: allá había un largo intervalo de meditación y espera entre la muerte de ella y el suicidio de él; aquí sólo hay dos disparos veloces y seguidos, sin una preparación ni una consecuencia emocional.

En la irregularidad del resultado influye también la interpretación de Rudolf Prack y Christiane Hörbiger-Wessely en los papeles principales; ella es una belleza y él es notoriamente un actor veterano y de escuela, pero ninguno de ambos transmite una tragedia de amor y de muerte.

11 de diciembre 1957.



DIRECTOR ENCONTRADO

El ómnibus perdido

(*The Wayward Bus*, EUA-1957) dir. Victor Vicas.

SON MUY POCOS los pasajeros del ómnibus en cuestión, que debe recorrer 75 kilómetros bajo la lluvia, y todos los dramas afloran allí. El más importante es el del conductor (Rick Jason), que emprende ese viaje tras feroces discusiones con su mujer (Joan Collins), a la que de hecho abandona, aunque nunca se sabe cómo se

pueden arreglar matrimonios en el cine americano. Un derivado de esa situación es el romance económico y erótico que el conductor mantiene con una joven pasajera (Dolores Michaels), ansiosa de encontrar hombres viriles y de no escuchar los sermones de sus padres. Otro derivado es el ímpetu con que el conductor lleva ese ómnibus por carreteras, haciendo temblar a los restantes pasajeros, que ya tenían de qué preocuparse. Pero todos esos conflictos personales no son importantes ni conmovedores, y tienen tendencia a caracterizarse como meros malentendidos: es imposible tomarse muy en serio el romance entre el viajante de comercio y la presunta bataclana (Dan Dailey, Jayne Mansfield), aunque el film se esfuerza en hacer creer que allí un verdadero amor florece. En los extremos dramáticos de esos conflictos se muestra con claridad su escaso fundamento: un monólogo ebrio y despechado de Joan Collins, una reflexión de Jayne Mansfield sobre lo lindo que sería casarse, sólo tienen la fuerza del cartón pintado.

A cambio de esos escasos pretextos, para los que el film hubiera necesitado un tratamiento dramático más fino, e intérpretes más convincentes, este **Ómnibus** trae algo muy insólito en el cine americano: una franqueza para temas sexuales que sólo es comprensible tras la reciente reforma del Código de Producción. El conductor y la pasajera hacen realmente el amor en un granero cercano, y no hay forma de entenderlo mal; el viajante de comercio y otro pasajero (Larry Keating) discuten realmente sobre atractivos físicos femeninos, mujeres públicas y mujeres semi-públicas; la discusión inicial entre el conductor y su esposa alude también, con toda realidad, a la incompatibilidad de caracteres entre dos personas cuyos sexos son muy compatibles, y lo saben.

Más que por su material, el film podrá interesar por el tratamiento del director Victor Vicas, un recién ingresado a Hollywood, que hace muy poco surgió a la atención montevideana con **Muerte en los tejados** (*Je reviendrais à Kandara*, 1956) y que está precedido también por otros films alemanes y franceses. La fotografía en CinemaScope tiene aquí la fluidez de movimiento y el acierto de encuadre que no suele verse en pantalla ancha; los desplazamientos del ómnibus tienen siempre un dinamismo de montaje y un realismo físico que suscitan una continua atención. En una escena particular, el cruce de un puente que la inundación destroza por minutos, hay un poderoso suspenso en pantalla.

No sería atinado juzgar a Vicas por las preparaciones de romance, pelea y sexo que hay en el libreto; con tan endeble sustancia el hombre sabe ser un esmerado artesano, un vocacional del relato cinematográfico, como lo demostró ya en buena parte de **Muerte en los tejados**. Seguramente se hablará de él en el futuro lejano, cuando este ómnibus esté perdido del todo.

12 de diciembre 1957.



HUMORISTA SE NECESITA

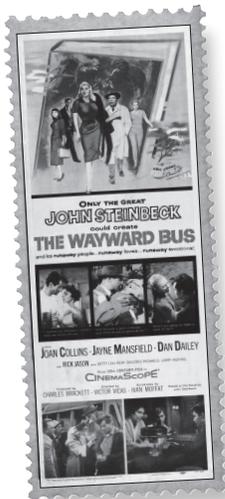
Falda de hierro

(*The Iron Petticoat*, Gran Bretaña-1956) dir. Ralph Thomas.

LA IDEA TRAS EL TÍTULO es la de un juguete sobre Cortinas de Hierro, y alude desde luego a una mujer violentamente comunista, enérgicamente aviadora, que baja con su aparato en la zona americana de Alemania y se va envuelta en una intriga con oficiales aliados y en un romance. Que este papel haya seducido a Katharine Hepburn es un eco lejano de la **Ninotchka** (dir. E. Lubitsch) que Greta Garbo hizo en 1940, y debe entenderse como una forma de tener papeles en la madurez, con la posibilidad de que salga una creación ejemplar. Que Ben Hecht haya escrito esta farsa anti-comunista es un enigma como tantos otros de su carrera, en la que ha dilapidado el ingenio, pero cabe recordar que también escribió **Camarada X** (dir. King Vidor) en 1940, cuando **Ninotchka** acababa de llegar a la fama. Los otros orígenes del film son más razonables. A la productora Betty E. Box y al director Ralph Thomas les encantan las farsas, como lo han demostrado en la serie del **Doctor**, donde ya hicieron tres títulos. Y a Bob Hope también le encanta el género, en el que está visiblemente cómodo; hay motivos para sospechar que hizo desarrollar su papel más allá de lo previsto por el autor, lo que explicaría un intercambio de remitidos periodísticos entre ambos, con visible hostilidad de ambas partes.

Pero no debe confundirse el resultado con una comedia, ni debe creerse por un segundo que los rusos se sentirán satirizados en sus rasgos más típicos. Las cosas que Ben Hecht ha inventado ya estaban en el repertorio más trillado de sátiras anteriores, y se orientan sin desvíos por el camino de asegurar que esta mujer soviética no es bastante humana y que hay que confrontarla en Londres con grandes cabarets, hoteles de lujo, corpiños de aumento y otros elementos de la sociedad capitalista. Las expresiones marciales, rígidas y gritadas con las que Katharine caricaturiza a su personaje están lejos de ser una creación cómica: son una rebaja de su talento y sólo admiten unos pocos minutos de calidez intercalada. Es distinto el caso de Bob Hope, que siempre ha hecho la farsa y nunca se ha preocupado de crear un personaje verosímil; la caricatura es su género, y allí intercala habitualmente alguna frase ingeniosa sobre los ridículos que lo rodean.

El conjunto del film es, por su misma índole de comicidad sin asidero, un despropósito del ingenio. Libretista, director e intérprete se esfuerzan todo el tiempo en hacer reír, exageran toda frase y toda idea cómica, utilizan la caída, la lucha física, la confusión de identidades, la conversación escuchada tras la puerta y todo otro recurso primitivo de la comedia cinematográfica, incluso el movimiento escénico, que padece de la más elemental teatralidad. Lo único moderno del film es el color y el sistema VistaVision. Tanto esfuerzo puede derivar



en la falta de gracia, porque el humorismo hay que dejarlo caer sin empujarlo a gritos. No es probable que los rusos se rían de esta farsa, desde luego, pero es temible la idea de que tampoco se rían en otras partes del mundo.

13 de diciembre 1957.



HITLER AMENAZADO

Ocaso sangriento

(*Es geschah am 20. Juli*, Alemania Occidental-1955) dir. G.W. Pabst.



ESTA PARECE SER la segunda versión alemana del famoso atentado contra Hitler (20 julio 1944), pero es en realidad un film simultáneo al anterior: ambos se rodaron al mismo tiempo, en una curiosa carrera de 1955 dentro de la industria alemana, pero la versión de Falk Harnack se distribuyó antes (estreno en Montevideo: febrero 1956) y dejó a la de Pabst en la equívoca apariencia de una imitación. Aquella versión del **20 de julio** tenía el inconveniente de querer pintar como antinazis a los oficiales alemanes que quisieron matar a Hitler, en una limpieza oportunista de culpas previas⁹. La presentación de Pabst es un poco más ajustada a la realidad, y los conspiradores son tan estrategias como pudieron serlo

con toda su educación militar. Quieren matar a Hitler porque ésa es la condición necesaria a un nuevo gobierno alemán, y éste es imprescindible para poder negociar con los aliados una paz honrosa, en un momento en que ya Alemania estaba cercada por dos frentes. El film deja muy claro, en sus primeras escenas, que los aliados no estaban dispuestos a ninguna transacción y mantenían su exigencia de rendición incondicional, pero a esa altura el plan del atentado ha comenzado ya a rodar; en los hechos subsiguientes, el relato no opina sino que solamente narra.

Con una exigencia de documental, Pabst se propuso efectuar toda esa narración utilizando solamente las 24 horas del 20 de julio. Abre el film con el habitual bombardeo que Berlín recibía a medianoche, continúa por las conversaciones preliminares entre los conspiradores, se detiene en el detalle de la explosión a mediodía y continúa con las difíciles alternativas de confusión, traición y fracaso que se suceden en la tarde y la noche. No hay en todo el relato otro material que el estrictamente necesario, y hasta se advierte en las conversaciones preliminares el afán de no explicarle demasiados antecedentes al espectador: los conspiradores deben parecer reticentes y no ser voceros que delaten su clandestina intención. Ese es el motivo de que por momentos Pabst haya agregado un locutor impersonal al principio y al fin de su relato.

La economía ha llevado a Pabst hasta una frialdad que perjudica a su film. Se sabe muy bien en su transcurso la intención de los conspiradores, pero trascienden muy

poco su expectativa, su temblor, su ocasional cobardía, todo el repertorio de emociones que debió suscitar un día crucial de sus vidas. A cambio de eso el director obtiene grandes momentos en el relato, casi siempre por la justeza de observación visual que ha sido su gran virtud como cinematografista, en una larguísima carrera. Deliberadamente marca la cantidad de contralores, autorizaciones y requisitos que debe salvar el Coronel Stauffenberg para llevar su bomba a la reunión donde está Hitler; ese apunte le sirve para establecer la dificultad de la fuga posterior. También es intencionada la imagen en que alguien aparta en unos centímetros la cartera que contiene esa bomba, y la aleja así de Hitler; esos centímetros decidieron que el dictador saliera ileso del atentado. En un pensado recorrido de la cámara, Pabst recoge el momento en que Stauffenberg se aleja del cuartel, con paso lento para no traicionarse, pero con la prisa de alejarse de la explosión inminente. El detalle ha sido siempre un culto para Pabst, y a la larga demuestra saber lo que hace. Después del atentado, cuando comienza la difícil coexistencia de dos gobiernos simultáneos y todavía existe confusión sobre si Hitler está vivo o muerto, Pabst explota hábilmente ese material peculiarmente dramático. Así recurre con frecuencia a los subordinados que reciben órdenes contradictorias ("ahora hay que saber si nos fusilan o nos ascienden"), así puntualiza la furtiva salida de dos oficiales menores desde una habitación donde han oído el fracaso del intento. Y así, sobre todo, lleva a su cámara junto a cinco tanques blindados a lo largo de una carretera, hasta que deben detenerse y desandar el camino: en el conjunto esa escena marca el momento en que la conspiración deja de parecer triunfante y la derrota se insinúa con creciente nitidez.

Aparte de la minucia visual, que es una virtud claramente cinematográfica y que podía ser aplicada con abundancia a un tema de tanta complejidad física (mucho personaje, mucho movimiento), Pabst debió sentir otra atracción en el asunto: su continua paradoja de que los oficiales alemanes no sepan qué hacer en esos momentos con la disciplina que les han inculcado. Cumplir una orden es cosa buena para un teniente frente a un coronel, pero si esa orden es detener a Goebbels el subordinado vacila y pregunta; después resuelve cumplir, pero a último momento se da vuelta nuevamente, con mejor fundamento. Así también es deliberadamente equívoca la presentación del General Fromm, que en toda apariencia estaba dispuesto a inclinarse por el bando que triunfara y que termina por mantenerse con Hitler y ordenar los fusilamientos con que lacónicamente se cierra el relato.

Con más tiempo y con cierta ambición de grandeza trágica (como lo había ejercido unos meses antes en **El último acto**¹⁰), Pabst habría hecho un film excelente. Pero lo rodó de apuro y él sufre también, crónicamente, de no preocuparse mucho por el sentido de sus temas; el resultado es una obra de precisión pero es también un relato frío, que sólo atraerá a los interesados en el tema mismo. Son excelentes la interpretación y la fotografía, y eso debe computarse a su favor.

17 de diciembre 1957.



⁹ Ver pág. 189.

¹⁰ Ver pág. 215.

ITALIA DE HOY

Señorita... Por favor

(*Le signorine dello 04*, Italia-1954) dir. Gianni Franciolini.¹¹



DENTRO DE LA NUEVA escuela italiana que alguien llamó "neo-irrealismo", y que sirve para documentar lo que no ocurre y lo que no importa, esta comedia puede ser un modelo representativo. La escribió Sergio Amidei, que es no sólo un libretista profesional de éxito sino también un nombre vinculado a títulos italianos más prestigiosos, de **Roma ciudad abierta** para adelante, pero no hace falta talento para inventar el tema ni para contarlo. Apparentemente creyó que las muchachas de la central telefónica eran un gran material humano, con su peculiar vida de relación auditiva, pero lo que llega a descubrir es que las telefonistas son mujeres como cualesquiera otras, y lo que llega a inventar para expresarlo es, muy rutinariamente, la cadena de romances y malentendidos. Una consigue novio; la otra es una madre soltera que no se cree con derecho al nuevo hombre que entra en su vida; una tercera se pelea con el marido que la engaña; una cuarta es una solterona que emplea todo su arte culinario, hasta el exceso, para seducir a un viudo; una quinta no consigue tener un cortejante porque sus fornidos hermanos le espantan a cuanto hombre la toca. Hay aún más mujeres, más hombres, más problemas.

La primera ocurrencia de un libretista italiano o francés sería hacer con esas historietas otro film en episodios. Pero como esta costumbre cayó en un sabio desuso, se ha elegido aquí la interpolación reiterada de una historieta en la otra, sin mayor unidad que la de volver una y otra vez a la central telefónica, y sin mayor continuidad de relato que el salto simple. No hay un estilo para el film, o sólo existe ese estilo descriptivo, lavado, conversado, con que tanta comedia italiana transcurre sin dejar un rastro, una emoción, una idea. Otro realizador más sensible o más exigente que Gianni Franciolini habría extraído alguna calidad romántica del anecdotario, pero aquí no se explota esa posibilidad. En el único sentido en que el film se propone algo es en el apunte de comicidad, alguna vez a propósito de una complicada cena en la que la anciana Tina Pica tiene arresos de ebriedad y misticismo, y otra vez a propósito del cortejo (sumamente gastronómico) que Franca Valeri emprende contra Peppino De Filippo, dándole más comida de la que puede tolerar un galán de su edad. En los dos casos hay menos ingenio que ganas de tenerlo.

Se puede pasar el rato con la comedia, desde luego, pero es muy difícil acordarse de ella durante más de media hora, sea después o durante su proyección.

24 de diciembre 1957.

1958

MUJERES PERDIDAS

Por diez centavos un amor

(*Für zwei Groschen Zärtlichkeit*, Alemania Occidental-1955) dir. Arthur Maria Rabenalt.

NO ESTAN BARATO el amor del título. Por una tarifa bastante superior, un conjunto de modelos lo dispensan a un conjunto de hombres; ellos son presuntos compradores al por mayor de lencería fina; ellas son presuntas exhibicionistas al por menor de algunas recientes variantes de esa lencería; el sitio es una presunta lencería. Podría ser convincente este amplio aparato clandestino que esconde a una antigua profesión, si no fuera porque el film no se ocupa de detallarlo. En lugar de eso quiere hacer espectáculo con las modelos en cuestión, e inventa dos números musicales con las damas apenas desnudas (a los 45 minutos de empezar; tómese nota), en el más rancio estilo de opereta cinematográfica alemana, sin la menor idea de la coreografía adecuada, con el único dinamismo de un fox-trot más bien americano.

Aparte de esas apariencias, hechas para llenar el ojo, el film quiere ser un drama. Se pone a explicar la tragedia diversa de las muchachas en cuestión: una llega a la prostitución para juntar dinero y poner un negocito propio; otra para mantener a su amante inválido y bueno, que no sabe lo que ella hace por él; una tercera porque resignadamente no puede hacer otra cosa, ni siquiera encontrar al chofer bueno que la ama y que está perdido en alguna parte de la ciudad. Todo eso es tristísimo. El film lo cuenta con una intriga de tipo policial, saltando en la última media hora de una a otra línea de la anécdota, pero lo hace sin compasión ni fe. A ratos hay alguna buena fotografía de Albert Benitz, pero el conjunto es deprimente como tantas cosas del director Arthur Maria Rabenalt, un veterano del cine alemán que sólo pasa a la historia a fuerza de quedarse cerca de las cámaras durante años.

2 de enero 1958.



CUATRO A LA DERIVA

La intocable

(*Sea Wife*, Gran Bretaña-1957) dir. Bob McNaught.

EXISTE UN BUEN MOTIVO para que Joan Collins no quiera ser tocada. Después del naufragio se queda en una balsa con tres hombres a los que no conocía, y en todo el peregrinaje de muchos días no se anima a decir que ella es monja y que prefiere que no le hablen de amor ni mucho menos de sexo, que es cosa odiosa. Esta es una preocupa-

¹¹ En Argentina circuló con el título **Operadora larga distancia**.

ción muy seria para el galán (Richard Burton), que ignora hasta el final que su rival es Dios; incluso después de la vuelta a la civilización, lo único que cabe decirle al hombre es que a todo efecto práctico esa mujer ha muerto. Los otros compañeros de balsa no aportan mucho a la solución de ese problema. Uno de ellos, que es negro (Cy Grant), sabe la verdad pero no la dice, ya que la interesada prefiere la discreción; por otra parte está muy preocupado en aguantar al cuarto compañero (Basil Sydney), un reaccionario que se cree que es alguien y que desde luego no aguanta órdenes de negros.



Toda la odisea, planteada en el film como un relato intercalado entre memorias de dos de estos personajes, tenía dos posibles sentidos dramáticos. En el más profundo era un drama psicológico y moral para la monja y para el galán y es probable que esa posibilidad sea la que tentó a Roberto Rossellini, cuyo nombre fue vinculado durante semanas a los proyectos de filmación. En toda su última etapa de realizador Rossellini se ha preocupado con más insistencia que eficacia en problemas cercanos a la religión (la responsabilidad moral, la finalidad de la vida, la compasión por el prójimo), pero después de tentarse con esta nueva ocasión terminó por declararse desconforme con el libreto y se retiró del plan. Así fue como se hizo cargo improvisadamente de la dirección el novísimo Bob McNaught, que hasta ese momento era asistente del productor André Hakim. El resultado es que el film omite problemas psicológicos y morales hasta el grado excesivo de la abstinencia: el espectador se queda ignorando por qué Joan Collins omite la simple aclaración de lo obvio, y termina por creer que todo el asunto es muy artificial como conducta humana. En otro plano superficial el film es más satisfactorio. El prólogo bélico al naufragio (en Singapur, 1942), el naufragio mismo, la lucha contra la corriente y la tempestad, son episodios resueltos con corrección dentro del género de aventuras; algún momento de fotografía y de color podrían destacarse allí.

Pero al conjunto le falta sustancia, y la poca que tiene se queda en el diálogo informativo o en un monólogo servicial. Esa debilidad dramática es un grave inconveniente para Joan Collins como actriz; ella ha sabido brillar como coqueta, pero está muy lejos de darle vida interior a una monja preocupada y atada por su voto religioso y por las circunstancias que le toca vivir. A su lado Burton muestra ser más actor que su escaso personaje, Sydney reparte escuela teatral y Cy Grant parece el mejor de los cuatro.

Es probable que Rossellini hubiera hecho algo distinto con el tema, pero también es temible que le hubiera colocado su vaguedad de ideas y de sentidos. Por otro lado, es inevitable recordar que John Huston hizo **El cielo fue testigo** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957) con tema similar y más reducido, aunque con un poco más de ironía ante la situación peculiar que debía narrar. Debe haber algún motivo serio para que el cine cuente los frustrados amores de las monjas, pero como los films no son bastante serios con sus temas, el motivo seguirá siendo uno de los enigmas de la época.

7 de enero 1958.



REPOSICIÓN ÚTIL

Carne y espíritu

(*Body and Soul*, EUA-1947) dir. Robert Rossen.

ESTA ES UNA DENUNCIA sobre la corrupción en el boxeo, pero hay que entenderla con la perspectiva 1947, sin pretender de ella la amplia acusación que años después pudo hacer La caída de un ídolo (*The Harder They Fall*, dir. Mark Robson-1956). En aquel momento se juntaron varios factores que dieron un tono combativo al cine americano: una escuela de realismo fue creada como consecuencia del neorrealismo italiano, de la actitud objetiva y polémica que había traído la guerra, de la atención social que algunos libretistas y realizadores quisieron conferir al cine. Varios nombres ilustraron esa escuela (Jules Dassin, Elia Kazan, Louis De Rochemont, Mark Hellinger) pero el tiempo provocó su rápido término, volviendo al conformismo anterior. Es curioso comprobar la lista de rebeldes que figura entre realizadores e intérpretes de Carne y espíritu. Algunos de ellos fueron acusados de comunismo y terminaron su carrera (Garfield, Polonsky, Anne Revere), otros emigraron de Hollywood (Lilli Palmer, Canada Lee), otros se mantuvieron entre la rebeldía y la conformidad (Robert Rossen, Robert Aldrich). El film mismo no es ciertamente una causa de tales acusaciones, pero sí lo es la escuela denunciatoria en la que se integra. En las entrelíneas de la historia de este boxeador (Garfield) puede advertirse cierto apunte social: la madre (Anne Revere) es viuda e israelita, está necesitada de ayuda social y deriva de hecho en la mendicidad; la reacción del hijo es ganar dinero con sus puños, que es lo único que posee, pero esto a su vez le hace caer en la corrupción de los empresarios, que llevan la mitad de la recaudación sin otra tarea que la de combinar peleas, decretar victorias y derrotas, especular con las apuestas. Como lo cuenta el film, el protagonista se entrega a esa corrupción y luego reacciona en los tres últimos rounds, ganando la pelea que se había comprometido a perder; este conformismo final, bastante típico de Hollywood, quita al resultado la amargura dramática que pudo tener, y desde luego también la fuerza polémica del planteo, dos virtudes que años después mantendría en cambio La caída de un ídolo.

Hay virtudes de otra índole en el film. El asunto debía ser el ascenso, la caída y la recuperación de ese boxeador, con una mujer buena y una mujer mala a su lado (Lilli Palmer, Hazel Brooks), pero el relato no deriva innecesariamente a lo personal. En un libreto escrito especialmente para el cine, cosa infrecuente, Abraham Polonsky establece con gran economía los personajes necesarios. No se extiende en la vampiresa, apunta con precisión la fuerza moral que suponen la novia y un amigo (Joseph Pevney) y sobre todo traza en otro boxeador negro (Canada Lee) una elocuente comparación para el protagonista, una figura de fracaso y tristeza, llevada al envilecimiento por la corrupción de los empresarios; es quizás significativo que éste sea uno de los pocos papeles dignos para un actor negro que pueden encontrarse en el cine americano. La dirección de Robert Rossen y la fotografía de James Wong Howe armonizan con ese estilo dinámico y económico que el libreto se ha propuesto; hay poca conversación en todo el asunto, una hábil



explotación de los silencios, alguna astuta síntesis narrativa para saltar tiempo y enlazar situaciones. La interpretación es excelente, con puntos altos en el malogrado Garfield y en esa peculiar combinación de ternura e inteligencia que pocas actrices le igualan a Lilli Palmer. Los aficionados al boxeo apreciarán, por otra parte, los últimos minutos de la fotografía, con algunos planos violentos para las escenas del ring.

Algo cabe objetar a esta útil reposición. La copia no es nueva ni está cerca de serlo; padece zonas sombrías, saltos en los finales de acto, alguna falla de ilación. Un sector del público reciente, que se mostró expansivo como suele serlo en el boxeo, hizo notar alguna desconformidad al respecto.

14 de enero 1958.



RITA CONMUEVE CARIBE

Fuego en sus labios

(*Fire Down Below*, Gran Bretaña-1957) dir. Robert Parrish.



ACÁ HAY DOS películas distintas, apenas conectadas entre sí. La que va a ver la mayoría de su público es la más larga y la menos satisfactoria: se compone del habitual triángulo romántico que provoca Rita Hayworth, haciendo pelear entre sí a dos hombres que antes eran amigos y socios. La culpa es claramente de ella, que no sólo es una mala mujer sino que además debe escaparse de una isla del Caribe hasta la otra, siempre asediada por la falta de documentación, por la amenaza policial y por los hombres libidinosos que la miran. El resultado es que utiliza ocasionalmente el barquito de Robert Mitchum y Jack Lemmon; a los diez minutos ambos sujetos se están causando hematomas en cubierta, tras un complicado proceso de amores, odios, insultos y celos. Toda

esta zona del asunto descansa inevitablemente en la presunción de que por Rita Hayworth todo hombre hace cualquier barbaridad, pero desgraciadamente esa presunción no está confirmada por su belleza actual. Era una beldad en 1932 (un cuarto de siglo, apenas) cuando se llamaba Rita Cansino; hacia 1941 era todavía la belleza que seducía a Tyrone Power (en *Sangre y arena*, dir. Rouben Mamoulian) y después pudo seducir todavía a Orson Welles y Ali Khan (en la vida real). En 1957, tras peleas con la Columbia y la insistencia en seguir siendo estrella, este papel de seductora ya no le es apropiado; tiene años en el rostro, no ganó un gramo de encanto para manejarlo (nunca se excedió en talento mímico) y cuando sale a bailar sensualmente, con música del Caribe, comunica menos sensualidad que la que el film obtiene, por separado, con los bailarines y músicos de la zona. El episodio de seducción y triángulo tiene mejores decorados que la actriz. En lo exterior, tiene mucho Caribe en CinemaScope, no sólo como fondo sino como ambiente integral; casi todo el rodaje

se efectuó allí, con el debido color local y hasta con su exceso. En lo interior, tiene algún ingenio de diálogo, y si en algún momento llega a convencer el triángulo es porque los tres personajes se golpean con sarcasmos, pareciendo más inteligentes de palabra que de conducta. Pero la pequeña habilidad de relato no redime al asunto, que termina arreglando su conflicto por la casualidad y el discurso.

Hay otro film en el medio. Narra la desventura con que Jack Lemmon queda apisionado en la proa de un barco, tras un accidente que le hace caer una viga de hierro sobre las piernas y le impide todo movimiento. Novelescamente, su prisión coincide con la inminente explosión del barco, en cuya popa se lucha inútilmente contra un incendio. Esta doble situación, jugada contra reloj, tiene el atractivo cinematográfico de la acción, la aventura, la neblina, el humo, el trabajo afanoso con que los marineros procuran el rescate mediante poleas que levanten vigas o sopletes que perforan planchas. Pero tiene además un atractivo dramático, porque Jack Lemmon sufre estoicamente su martirio, intercalando algún humor a su propio costo, mientras el comandante del puerto, el capitán del barco, un oficial americano y un médico (Herbert Lom, Peter Illing, Bonar Colleano, Bernard Lee) se esfuerzan a su lado en solucionar de diversas maneras la situación. En todo este fragmento la relación entre el percance físico y la crisis moral recuerda inevitablemente a la situación similar que el mismo director Robert Parrish había explorado en **La llanura purpúrea** (*The Purple Plain*, 1954) con todo el peregrinaje de Gregory Peck y Lyndon Brook por el desierto. Como cine este film breve es el mejor de los dos; su drama está apuntado con imágenes elocuentes, con miradas, con pequeñas frases, con una constante atención a los elementos físicos que allí son primordiales. La intercalación del film breve en el film mayor parece un despropósito del argumento, cuya unidad e ilación rompe sin remedio, pero es probable que el futuro se acuerde mejor de Robert Parrish por esos veinte minutos que por todo el resto.

Los cinco intérpretes principales de ese fragmento son los mejores del elenco, por la especial fortuna de que allí Rita y Mitchum no intervienen en absoluto. Pero en cuanto a intérpretes hay que agregar y recordar además a un joven Anthony Newley, que aparece al principio como sinuoso propietario de un bar. Entre la mayoría del elenco, el director Parrish y el fotógrafo Dickinson hicieron lo posible por salvarle la empresa a Rita Hayworth, que está más fatal que antes.

16 de enero 1958.



RISA DIFÍCIL

El marido de su mujer

(*That Certain Feeling*, EUA-1956) dir. Norman Panama y Melvin Frank.

DEBE HABER OTRAS formas de explotar a Bob Hope, pero la más fácil es darle el personaje servido e intercalar en el diálogo los muchos pequeñísimos chistes sobre los que descansa su fama. La obra original era de teatro, el retoque para Bob Hope es mínimo y si algo contribuye el cine a esta empresa es hacer escenarios más grandes

y fotografiarlos en VistaVision (por Loyal Griggs que hizo El desconocido, pero no hay que recordárselo ahora). La historia tiene algo que ver con el mundo de las historias cómicas, y cuenta cómo Hope recupera a su ex esposa Eva Marie Saint, sin dejarla casar con el exitoso dibujante George Sanders; hay una sirvienta, un niño, un perro y mucha confusión en el asunto, pero de su detalle se olvidará la posteridad. Lo malo de toda la empresa es que la obra de teatro no tenía mucha gracia y la adaptación tiene un poco menos; a ese detalle hay que agregar la simpleza estentórea con que los libretistas y directores Frank y Panama han dejado todo el film en su forma teatral. Casi todo ocurre enteramente en un escenario, sin movilidad de acción ni de cámara; allí entran y salen los graciosos, cobrando para hacer reír. Les regalan el dinero.

Eva Marie Saint está apagada durante casi todo el metraje y se despierta un rato para un número semi-musical y paródico; Bob Hope es el de siempre, aunque quizás esté un poco más viejo; George Sanders tiene momentos de cinismo y de humor, según estilo habitual. Los tres son más inteligentes que lo que hacen, pero pocos se reirán con ellos, ni con la sirvienta, y el niño, y el perro, y la confusión. El humor es un imponderable elemento que no se consigue con dinero ni con esfuerzo ni con VistaVision ni con la fama.

17 de enero 1958.

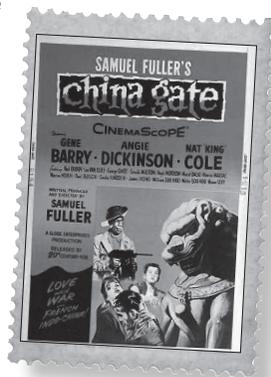


VIOLENCIA SOMBRÍA

Las puertas rojas

(*China Gate*, EUA-1957) dir. Samuel Fuller.

LAS PUERTAS SON SIMBÓLICAS, quedan en Indochina, contienen un arsenal de las fuerzas comunistas y son atacadas por un pelotón de dinamiteros franceses, después de atravesar bosques diversos que están llenos de enemigos. Es probablemente significativo que las dos figuras más importantes de ese pelotón francés sean dos soldados americanos, uno de los cuales es negro y noble (Nat King Cole), mientras el otro (Gene Barry) es un violento que se ha peleado con demasiada gente, incluyendo su esposa (Angie Dickinson) y su propio hijo, un niño mestizo que al padre le parece demasiado chino. La misma esposa es figura prominente en la expedición; conoce a los principales jefes comunistas, con quienes está en términos excesivamente íntimos, y los traiciona reiteradamente para poder llevar adelante al pelotón francés. Cuando culmina esas



traiciones tirando por el balcón al jefe comunista más importante (Lee Van Cleef), todo lo que le queda es morir por la salvación de sus compañeros, y así lo hace junto a las bombas fatales. Pero los villanos son los comunistas de Indochina, según señala reiteradamente el diálogo.

Esta aventura para matiné pudo estar ennoblecida por un mejor libreto. En lo dramático, las figuras principales daban para un tratamiento un poco más delicado, más incisivo en sentimientos y motivaciones. En la aventura misma, era elemental que el espectador debía ser introducido en la expectativa de lo que puede ocurrir. Pero el libretista, director y productor Samuel Fuller no pudo con todo, o no tuvo tiempo o quizás no tuvo la capacidad. Todo aparece a velocidad, con fallas de ilación, diálogos discursivos para explicar sentimientos, y un exceso de explosiones, ruido y humo. Es el criterio más simplista para hacer cine de acción, y no está siquiera disimulado por el color (el film es en blanco y negro), ni por el paisaje ni por el despliegue con el que suelen involucrarse estas tramas endebles. Su única finalidad es la violencia y demasiado a menudo es la crueldad para mostrar la herida, la sangre, el pie atravesado por un clavo y las otras imágenes a las que suele ser afecto, allá lejos, el cine negro francés. Otra finalidad posible del film es demostrar que los comunistas son unos bárbaros, pero parecen más pacíficos que sus rivales.

Nat King Cole canta una melodía en su estilo habitual, y todo el elenco (que incluye un cura por Marcel Dalio) está a la altura del film, pero la fotografía de Joseph Biroc comienza arriba de ese nivel, con algunos sorprendentes recorridos de cámara en la primera media hora. Después se hace tan sombría como la dirección y el libreto.

21 de enero 1958.

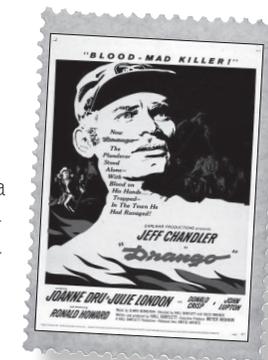


SOLAMENTE UNA IDEA

Hombre de palabra

(*Drango*, EUA-1957) dir. Hall Bartlett y Jules Bricken.

HACE ALGUNOS AÑOS que la crítica americana destaca el nombre de Hall Bartlett entre los productores más personales y talentosos del moderno cine americano, pero todavía no hay evidencias que respalden ese prestigio. Los dos primeros films (*Crazylegs*, *Navajo*) no llegaron a Montevideo; se asegura que en el segundo se trata con audacia el problema indio. El tercero, Sin cadenas (*Unchained*, 1954) tenía también una originalidad, que era la de tratar el caso de una peculiar cárcel sin rejas, pero a cambio de eso tenía una escasísima habilidad narrativa y se quedaba en la vulgaridad. Este Hombre de palabra es el cuarto film y es el menos independiente de los que hizo un productor que se presenta como independiente. En lugar de contratar a Jeff Chandler como estrella, Chandler contrató a Bartlett, y así el film aparece como la mitad de una audacia. El tema era promisorio. Ocurre en



seguida de la guerra de secesión y narra los tranquilos esfuerzos de un general noruego (Chandler) para pacificar y encauzar a una aldea sureña que él mismo había arrasado antes. Acomete esa empresa con un solo ayudante militar, sin regimiento ni arma a la cintura; tropieza con el hambre popular, con rencores y con algunos villanos, presentados como los generadores del Ku-Klux-Klan, aunque el nombre fatídico no se pronuncia. El tema daba para cierto cuadro social y para un reflejo de problemas de conciencia, pero el libreto del mismo Bartlett no quiere o no sabe explorar ambos caminos. El hambre no está, aunque se conversa mucho sobre ella. Y el problema de conciencia no excede al diálogo informativo, sin una anécdota que lo haga funcionar, que marque contrastes y crisis. Las debilidades están en ese libreto y también en el espíritu de timidez con que la producción está concebida. En lugar de plantear el tema sobre sus bases reales, el film se desvía a crear un villano sureño (Ronald Howard), a perder el tiempo con dos anécdotas laterales sobre mujeres (Joanne Dru, Julie London) y a detallar, con minucia superflua, la extracción de una bala que un médico ha recibido junto al corazón. Todo ese plan es un despropósito; comienza por una descripción crítica de la mentalidad sureña y termina por el convencionalismo de un film de matinée.

Hay algún momento valioso de dirección (Bartlett y Bricken), mostrando sin palabras y con cierta poesía de imagen la forma en que algunos niños reciben la comida que les alcanza Chandler; también hay excelencias continuas de fotografía por James Wong Howe y de música por Elmer Bernstein, que es un original y un lírico. Pero en el plan y en el libreto está todavía por probarse el mérito de Hall Bartlett; es cierto que piensa solo, y no hay que subestimar los riesgos de un productor independiente que se atreve a hacerlo, pero también es cierto que puede pensar solo y equivocarse. Debería hacer algo ejemplar, menos tímido.

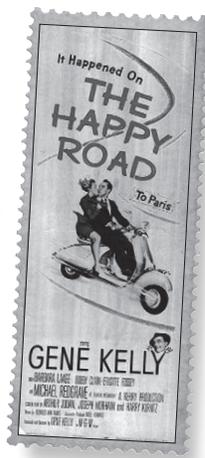
25 de enero 1958.



UN VIAJE DIVERTIDO Todos a París

(*The Happy Road*, EUA / Francia-1956) dir. Gene Kelly.

GENE KELLY PRODUJOY DIRIGIÓ en Francia este film propio, y lo hizo con el mismo afán de independencia con que antes se largó a renovar el cine musical y a experimentar (en **Invitación al baile**) sobre ballet y cine. El resultado es original y casi siempre es divertido. La historia es la de una fuga que emprenden un niño y una niña (Bobby Clark, Brigitte Fossey) desde una escuela suiza hasta París, so pretexto de reunirse con el padre de él y con la madre de ella (Gene Kelly, Barbara Laage), un viudo y una divorciada que probablemente no cuidan a sus hijos tanto como debieran. Los niños ignoran que los padres les están siguiendo en esa fuga, y así el film narra paralelamente la doble aventura de las dos parejas, que encuentran ayudas y



dificultades de toda índole. El total incluye unos veinte episodios, muy variables de humor, medio de transporte, clase de ventaja o de inconveniente; desde la familia gorda que viaja en un pequeño Renault donde no caben cinco (pero entran, y además comen), hasta las ferias pueblerinas, carreras de bicicletas, maniobras militares y otros acontecimientos que se cruzan en el camino. De ese conjunto, los momentos más divertidos, en el dictamen de la carcajada pública, son los esfuerzos ilusos por remolcar un camión con una motoneta y la creciente desesperación de un general de la NATO (Michael Redgrave) que cubre con seis teléfonos y cientos de subordinados todo un campo de maniobras, sin impedir que los niños se le filtren entre tanta vigilancia. Este último episodio tiene una abundante sátira, que Redgrave refuerza con una eficaz interpretación, y en todo el film puede verse además otra punta de sátira hacia la vida francesa, su inclinación por el vino y la comida, su ineficacia administrativa, su exceso de conversación y otros rasgos que deben molestar a los americanos eficaces. Pero como Gene Kelly no puede filmar una co-producción semejante sin el mejor auxilio posible de buena parte de Francia y del cine francés, desde el paisaje a los extras, la sátira está muy aliviada por una serie de exhortaciones a la comprensión recíproca entre los pueblos. Esta buena voluntad lleva al film hasta algún exceso de disertaciones.

Cuando el film quiere ser humorístico lo consigue: tiene varias ideas en el libreto, alguna punta de diálogo y un aire general de diversión que se alimenta por igual de un asunto dinámico, de alguna proeza de cámara (especialmente en una feria pueblerina) y de una banda sonora en la que música y ruidos especiales se toman el tema en broma. Hay precedentes en el género (contactos varios con **Lo que sucedió aquella noche**, con **39 escalones**, con **Nube de verano**), pero también hay ideas propias en el film de Gene Kelly. Cuando además quiere ser un film tierno, dramático, internacionalista o poético se queda corto y se limita a diálogos pasivos; sus carcajadas son su única razón de ser.

25 de enero 1958.

Títulos citados

Invitación al baile (*Invitation to the Dance*, EUA-1954 / 56) dir. Gene Kelly; **Lo que sucedió aquella noche** (*It Happened One Night*, EUA-1934) dir. Frank Capra; **Nube de verano** (*Genevieve*, Gran Bretaña-1953) dir. Henry Cornelius; **39 escalones** (*The 39 Steps*, Gran Bretaña-1935) dir. Alfred Hitchcock.



BERGMAN Y SU MUNDO

El relámpago en los ojos

(*Sista paret ut*, Suecia-1956) dir. Alf Sjöberg.

SE HA HECHO CUESTIÓN publicitaria de que ésta es la primera vez que se reúnen en un mismo film Alf Sjöberg e Ingmar Bergman, que son los dos máximos creadores del cine sueco. La afirmación es incorrecta, porque cuando Bergman comenzó a destacarse fue justamente con el libreto de *El sádico* (1944), que dirigió Sjöberg y que constituyó no sólo un notorio éxito internacional sino también uno de

los primeros apuntes sobre el renacimiento inmediato de esa industria¹. A tantos años de distancia, la nueva reunión de los dos creadores tiene marcados puntos de



contacto con aquel film y con buena cantidad de los otros títulos intermedios. Es ante todo una historia centrada en la adolescencia y en sus más serios conflictos; es también un planteo de problemas modernos y alude a una estructura social ciudadana; es, sobre todo, una historia de soledad, desesperanza, infelicidad. En otros films de Sjöberg pueden encontrarse vinculaciones con esa temática (el caso más claro es el de Pájaros salvajes, aún no estrenada), pero es particularmente en otros films de Bergman que puede encontrarse un pesimismo similar. Amor y desamor, ambición y fracaso, contraste entre individuo y sociedad, son puntos a los que Bergman ha vuelto reiteradamente (en El fracasado, en Un verano con Mónica, en Noches de circo), sin que toda su línea de comedias disimule realmente

su preocupación con tales problemas morales y psicológicos. Como muy pocos creadores del cine moderno, Bergman se compromete personalmente en su obra, y al fondo de las brillantes, a veces violentas discusiones sobre amor y matrimonio, sobre adulterio y sobre divorcio, se transparenta más de una vez a un escritor que ha vivido esos trances y sabe todos los puntos de vista.

Un cuidado equilibrio dramático caracteriza a esta historia, concentrada en 24 horas de un adolescente (Björn Bjelvenstam), que descubre de pronto la disolución de su hogar. La madre (Eva Dahlbeck) es culpable de adulterio desde tres años antes, pero recién en ese momento el hecho se hace notorio, y se desencadena una ruptura o una discusión del joven con la madre, con el padre, con el amante en cuestión, con la abuela. Lejos de su hogar, la difícil relación humana se manifiesta en otras formas, y así el adolescente tiene otras anécdotas con su novia (Bibi Andersson) y con otra muchacha (Harriet Andersson), diversamente víctimas de soledad o del desamor o de la falta de una finalidad de vida. El refugio del protagonista con otros adolescentes no conduce tampoco a su mejor adaptación: en la clase liceal predomina el humor violento, superficial e irrespetuoso, mientras en el baile juvenil el alcohol y el sexo derivan, como tantas veces, en la náusea o en la tragedia. Su vida interior es más severa que ese desorden.

Todo ese cuadro está compuesto como un mosaico, con un sitio reservado a cada desarrollo; el conjunto es un cuadro de pesimismo en la vida moderna. En lo formal es también una cadena de conversaciones, generalmente entre dos personas, con lo que será inevitable la objeción de teatralidad. Pero libretista y director son más inteligentes que sus observadores, saben muy bien que el film se les puede quedar en diálogos pasivos, y han tomado algunas providencias que son en definitiva sus virtudes. Una es que los diálogos sean sustanciosos, con una crisis peleada en cada línea, y con una naturalidad que sólo aparece traicionada en la síntesis de los diez últimos minutos. Otra es el movimiento múltiple de personajes, de cámara, de iluminación, con que se presta agilidad a esos diálogos. Y una tercera habilidad

es el brillo que en su propio nivel teatral tiene ese proceso: la interpretación es excelente en todo el elenco, y muchas líneas de diálogo tienen la concentración de la prosa bien pensada. En una labor fotográfica siempre valiosa, cabe destacar momentos de excepción, penumbras intencionadas, o un doble plano magistral de una fiesta, con la alegría y la ebriedad cercana, mientras al fondo se contrasta la figura de una adolescente vencida ya por la fiesta misma y por su exceso; es el tipo de doble escena que Sjöberg compone con delectación, como en **Señorita Julia**.

No se pueden garantizar al film resultante los atractivos de la novedad o de la belleza formal; en buena medida se trata de una repetición insistente de un tema único que no parece agotado por el cine sueco. Una honradez intelectual lo caracteriza, sin embargo. Cuando Bergman busca culpables de la infelicidad, analizando adulterios y peleas, lo hace con un verdadero afán inquisitivo y no termina inventando villanos; lo que sostiene es que el Mal se crea en la misma convivencia humana, en el juego de intereses y pasiones, y que lo primero que hay que hacer es mirar de frente y objetivamente a los conflictos creados, superando el juego de apariencias, la consigna de moral, religión o prejuicio. Es un pronunciamiento acorde con su filosofía anterior (y con una concepción diabólica del mundo que había planteado morbosamente en **Prisión**, 1948), pero está ahora más cerca de los motivos reales que cuando inventaba villanos. Quiere ver la realidad misma y ve certeramente por lo menos una parte de ella, sin engañarse; esa parte no le gusta y así lo dice con agudeza e insistencia.

31 de enero 1958.

Títulos citados

Fracasado, El² (*Till glädje*, Suecia-1949) dir. Ingmar Bergman; **Noches de circo**³ (*Gycklarnas afton*, Suecia-1953) dir. I. Bergman; **Pájaros salvajes** (*Vildfåglar*, Suecia-1955) dir. Alf Sjöberg; **Prisión**⁴ (*Fångelse*, Suecia-1948) dir. I. Bergman; **Sádico, El** (*Hets*, Suecia-1944) dir. A. Sjöberg; **Señorita Julia** (*Fröken Julie*, Suecia-1950) dir. A. Sjöberg; **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, Suecia-1952) dir. I. Bergman.



MISMO ENFERMO

Ánimo, doctor

(*Doctor at Large*, Gran Bretaña-1957) dir. Ralph Thomas.

LOS 72 CHISTES INVENTADOS para rellenar este film están expuestos en 92 episodios, uno atrás del otro, con la única coherencia de que se refieren de alguna manera a médicos, a hospitales y a enfermos, aunque hay algún desvío en el camino. El conjunto es el tercero de una serie de tres conjuntos sobre doctores, y repite las mismas fórmulas con el mismo equipo, presumiblemente por el éxito popular de los dos primeros pasos. El nivel de todo ese humorismo es estrictamente el de la historieta, a veces con una punta satírica contra médicos pomposos, pero generalmente resignada a po-

² En Argentina se estrenó como **Hacia la felicidad**.

³ En Argentina se estrenó como **Noche de circo**.

⁴ En Argentina se estrenó como **El demonio nos gobierna**.

¹ En Argentina se estrenó con el título **Suplicio**.

ner un chiste en acción: elefantes comprados por error, herencias que no eran tales, neurasténicos que fingen enfermedades, enfermeras que no son fáciles de seducir, señoras que necesitan amantes con urgencia, y una porción de excéntricos diversos.

La única medida de ese humorismo de invención es que tenga gracia. No la tiene, pese a todo el trabajo que se toman en buscarla y pese a la colaboración de gente que ha hecho mejor humorismo, como el libretista Nicholas Phipps. El nivel de producción debe ser bastante caro, a juzgar por el Eastman Color y por el despliegue de intérpretes populares (en Inglaterra, desde luego) que se hace en los más pequeños papeles. Pero la narración es lenta e inconexa, fotografía y dirección se quedan en la chatura, la interpretación descien- de a la caricatura o al desinterés. Será difícil acordarse mañana de los tres films de Doctores, pero los sociólogos y los estudiosos de la opinión pública deben tomar nota de que esta receta marcha bien en la boletería. Sobre encuestas no hay nada escrito.

4 de febrero 1958.



PATOTAS EN FOCO

El salvaje

(*The Wild One*, EUA-1953) dir. Laslo Benedek.

ESTE ES UN ESTUDIO sobre la violencia, pero no es una explotación de la misma, en el estilo sensacionalista de tanto cine policial, compartido alguna vez por Robert Aldrich y por otros directores de la reciente promoción. Su objetivo es en cierto sentido documental, no tanto porque transporta a la pantalla un episodio realmente ocurrido (un pueblo invadido por una patota de motociclistas, con algunos desastres derivados) sino porque apunta al fenómeno mismo de las patotas y de la inclinación juvenil a la delincuencia. No hay motivo claro para esa tendencia, y el film parte de un nudo irracional, el de la violencia gratuita, aludiendo a otros nudos irracionales de rebeldía en la juventud de hoy, desde el crimen morboso hasta el inconformismo poetizado que se suele simbolizar en James Dean. Los motociclistas llevan la leyenda Rebeldes Negros en sus casacas, y es inevitable que alguien les pregunte contra qué se rebelan: la respuesta es que se rebelan contra lo que les ofrezcan.

Todo el planteo tiene una fuerza notable, quizás porque la violencia no estalla como espectáculo: es casi siempre una tensión, una expectativa por lo que puede ocurrir. Los muchachos bajan de sus motocicletas, se ocupan de payasadas, bailes, cervezas, desmanes verbales; los pobladores los contemplan con un creciente temor, y algunos de ellos no tienen otro remedio que confraternizar, porque atienden el bar. La falta de carácter del único policía (Robert Keith) genera a su vez el

exceso en esa conducta, pero hasta la pelea de los caudillos de las dos bandas rivales (Marlon Brando, Lee Marvin) está hecha con intervalos de humor y frases cordiales, como otro acto irracional, como otra demostración de que la violencia es una liberación de energías, una conducta que sólo es anti-social por ser irreflexiva, no por ser deliberada. Más allá de ese cuadro colectivo, expuesto con gran riqueza en el movimiento incesante de personajes y de motos, en el frenesí musical que se escucha desde el tocadiscos del bar, surge pausadamente un cuadro psicológico más personal: una incompreensión entre el hurraño Marlon Brando y la muchachita del pueblo (Mary Murphy). Esta otra zona del film está pensada con otra sutileza, desarrollada a arranques de deseo, de odio, de temor, pero es curiosamente inconvincente. Necesitaba quizás un director más atento al pormenor psicológico, más cuidado del detalle físico que la cámara podía expresar. Excepto lo que rinde el rostro de Marlon Brando, que es mucho en todo el film, todo el proceso personal parece un convencionalismo cinematográfico, un interés repentino por el muchacho y la muchacha, cuando el tema debió ser el cuadro colectivo, la patota y su efecto.

Es muy notable la fotografía de Hal Mohr, que trabaja casi siempre en exteriores nocturnos, obtiene curiosos efectos de iluminación (focos de luces contra la cámara) y algún prodigio de movimiento, como la escena en que Mary Murphy es rodeada por motos que giran sin cesar en un estrecho círculo. Hay calidades también en otros órdenes (la interpretación de Brando y Marvin, momentos de música, el accidente en que termina la tensión), pero la importancia del film no está en lo formal. En la primera etapa del productor Stanley Kramer abundó el tema importante, denunciatorio (**Muerte de un viajante**, **El triunfador**) y en **El salvaje** se enjuicia a la patota, por lo menos en el planteo, registrando con fuerza un fenómeno social, que es incluso un fenómeno divertido, como en la alarmante conversación que dos de los sujetos emprenden para desorientar a un anciano. La solución desde luego no está, pero tampoco lo está nunca en el cine social; aquí se arregla débilmente la situación de los protagonistas y todo queda igual que al principio, tras las tensiones, los golpes y el escándalo. El film tuvo sus problemas con la censura, particularmente en Inglaterra; a cinco años de hecho, su sustancia y su actualidad se mantienen idénticas, y censurarlo hoy sería negar la exposición de una parte de la realidad social.

5 de febrero 1958.

Títulos citados

Muerte de un viajante (*Death of a Salesman*, EUA-1951) dir. Laslo Benedek; **Triunfador, El** (*Champion*, EUA-1949) dir. Mark Robson.



STEVENS HACE DE TODO

Tres contra todos*(The Talk of the Town, EUA-1942)* dir. George Stevens.

ANTES DE LLEGAR a las consagraciones recientes de Ambiciones que matan, El desconocido y su reciente Giant, que ha recibido elogios superlativos, George Stevens había hecho prácticamente todo género en el cine americano, durante muchos años, en una carrera abundante que incluye muy curiosos extremos: comedias musicales para Fred Astaire y Ginger Rogers (Ritmo loco) o aventuras marciales y dinámicas como Gunga Din, o comedias sentimentales para Katharine Hepburn (La mujer que supo amar). En toda esa variedad, previa a 1940, no hay ningún título realmente magistral, pero en veinte años de cine Stevens adquirió un dominio apenas comparable de su materia, progresó hasta ser su propio productor y afinó finalmente

sus proyectos con una exigencia artística que no han tenido otros triunfadores de la boletería. La revisión de Tres contra todos, que es de 1942 y pertenece a un período intermedio de su carrera, dibuja en parte la inteligencia cinematográfica de Stevens, su sentido satírico cada vez más afinado, ciertas elipsis de narración que el director formula con colocación de personajes, con intencionados recorridos de cámara. En un momento en que Ronald Colman se afeita su barbilla (un dato importante, porque supone simbólicamente un cambio en la actitud del personaje) otro director se habría contentado con registrar directamente la escena; Stevens en cambio la muestra indirectamente, con un insólito primer plano del valet negro (Rex Ingram) que contempla el hecho. Hay docenas de toques de dirección en todo el film.

Pero el conjunto tiene limitaciones muy superiores a esos aciertos de detalle. Como otras comedias cercanas a 1942, procura combinar la frivolidad del entretenimiento con alguna exigencia de deberes cívicos, a la manera de Frank Capra. No consigue mezclar esos ingredientes. La historia es la de un experto abogado (Ronald Colman), que por fuerza de las circunstancias y por insistencia de una mujer muy cargosa (Jean Arthur), debe albergar, proteger y finalmente defender a un inocente acusado de incendiario (Cary Grant). Los deberes cívicos llegan al final, versan sobre el respeto a la ley y sobre la sinrazón de las multitudes que amenazan linchamientos, pero el tono anterior es el de una comedia de malentendidos, con situaciones jugadas a menudo sobre el chiste físico y escapatorias de personajes entre dos puertas. El libreto es bastante elemental, bastante desordenado, bastante increíble: a ratos se sospecha que Stevens es el primero en descreer del asunto, y que no se molesta en hacer verosímiles a sus villanos ni a los mutuos engaños en que descansa el asunto. Esa impresión es confirmada por algún toque de farsa violenta (el almacenero de Leonid Kinskey, por ejemplo), que se introduce en una comedia que pudo ser naturalista y tranquila. Hay alguna carcajada en todo eso, pero es difícil acordarse de qué.

La interpretación de Cary Grant y Ronald Colman es muy correcta, con personajes que les están ciertamente servidos a su medida. La de Jean Arthur es otra historia, porque esta ronca desaforada hace bien algunas demasías, pero nunca

consiguió ser la heroína romántica y dulce que tantos papeles le han pedido, en todo o en parte. Más que por los intérpretes, el film puede interesar hoy por los toques de dirección, por el clima dramático de las primeras escenas, la multitud rugiente de las últimas, la variable comedia del sentimiento y del humor que Stevens puede reunir a su antojo. En ese desorden hay algún talento.

14 de febrero 1958.

Títulos citados (todos dirigidos por George Stevens)

Ambiciones que matan (*A Place in the Sun*, EUA-1951); **Desconocido, El** (*Shane*, EUA-1953); **Gigante** (*Giant*, EUA-1956); **Gunga Din** (EUA-1939); **Mujer que supo amar, La** (*Alice Adams*, EUA-1935); **Ritmo loco** (*Swing Time*, EUA-1936).



MISTERIOS DE ORIENTE

Escala en Tokio (*Stopover Tokyo*, EUA-1957) dir. Richard L. Breen.**Godzilla, rey de los monstruos** (*Gojira*, Japón-1954) dir. Ishirô Honda.

ESCALA EN TOKIO FUE RODADA por la Fox en Japón, con el pretexto habitual de llevar a exteriores, color y CinemaScope una anécdota de espionaje, y conseguir así que el público salga comentando lo lindo que es Japón como paisaje. La historietita es pueril y trata sobre los esfuerzos de un agente secreto americano (Robert Wagner) para impedir un atentado contra el Alto Comisionado de los Estados Unidos (Larry Keating), frustrando el plan de un perverso que quizás sea también americano y que quizás sea hasta comunista (Edmond O'Brien). Con muy escaso motivo se mezclan en esa intriga una hermosa mujer (Joan Collins), otro agente secreto (Ken Scott) y una niña japonesa (Reiko Oyama), que acometen sin piedad todos los lugares comunes del género. El misterio mayor de la anécdota es que impedir el atentado en cuestión parece cosa muy simple desde el principio, pero el libreto estira inútilmente a su asunto, incorporando otros atentados previos a otros personajes, sin que ninguno de ellos parezca una conmoción. Junto a la falta de suspenso en un género que está obligado a tenerlo, subsiste el misterio menor de que los paisajes de Japón están apenas explotados, sin mayor acción para mostrarlos. Un fragmento demasiado grande del film ocurre en interiores, a fuerza de conversación, y obliga a preguntar para qué la Fox hace viajar tanto a sus técnicos e intérpretes.



Godzilla, rey de los monstruos es una cruz de brontosaurio, Ave Fénix, dinosaurio, King Kong y perro perdiguero, que debió estar muerto hace varios millones de años pero que renace desde el fondo del Pacífico a raíz de las explosiones de la

bomba H, según se declara expresamente. No le tiene ningún cariño a la Humanidad, destruye barcos, una isla y finalmente Tokio, hasta que un científico japonés lo liquida con un arma súper-súper-súper secreta: una bomba que elimina nada menos que el oxígeno del agua y reduce al esqueleto todo ser viviente, incluyendo invertebrados. Todos los trucos de aparición del monstruo, rugidos flamígeros, emanaciones radioactivas, ferrocarriles devorados y *maquettes* destrozadas están en el más puro estilo **King Kong** (Cooper y Schoedsack, 1933), pero tienen a menudo una solvencia técnica muy lógica en un cine tan adelantado como el japonés. Aparte de la truculencia, hay algunos efectos muy hábiles en las escenas que muestran el terror del pueblo: rostros asustados, fugas precipitadas, doble dinamismo de la acción y de la cámara.

La singular adaptación americana da un interés peculiar al film. Este fue rodado en Japón y en 1954, con 97 minutos de duración, pero fue recompuesto en Estados Unidos por un señor Terry Morse, que no es ningún talento brillante pero que tiene treinta años veteranos como encargado de montaje. El adaptador incorporó al film un periodista americano (Raymond Burr), dobló al inglés algunas escenas japonesas, eliminó muchas otras (duración actual: 80 minutos) y agregó explicaciones verbales con toda abundancia. En cierto sentido, el resultado es una co-producción. El aficionado cinematográfico que tenga curiosidad por ese trabajo puede examinar detalladamente las escenas incorporadas. Casi todas ellas muestran a Raymond Burr como testigo asombrado de los desastres y de las alarmas que provoca Godzilla; todas demuestran la magia esencial del cine, que pega escenas distantes y aporta la ilusión de su continuidad. Quien desconozca los antecedentes puede ser fácilmente engañado por la adaptación.

Es presumible que en esos cambios posteriores haya desaparecido una de las intenciones originales del film. Ahora quedan algunas pistas: es la bomba H la que despierta al monstruo, es la ciencia atómica moderna la que indirectamente destruye ciudades y vidas humanas, es una nueva bomba la que destruye a Godzilla, y hay un formidable escrúpulo en el hombre de ciencia (Akihiko Hirata) que ha inventado la nueva arma y destruye los planos y su propia vida para evitar perjuicios ulteriores a la humanidad. Los síntomas son los de una intención pacifista, un alegato por el desarme, una protesta adicional e insinuada por Hiroshima. En apariencia los realizadores japoneses pensaron en algo más serio que en hacer otro film de terror, tipo **King Kong**, pero le entregaron el resultado a Hollywood y al señor Terry Morse, con lo que apenas quedaron rastros de sus alegatos sociológicos y morales. Los japoneses siempre fueron bastante misteriosos.

20 de febrero 1958.



MUY VISTOSA

Y ahora brilla el sol

(*The Sun Also Rises*, EUA-1957) dir. Henry King.

EN 1926, CUANDO ESTA HISTORIA era una novela de Hemingway y no una película de Fox (color, CinemaScope, paisaje, estrellas) se la consideró como adecuado exponente de lo que en la época Gertrude Stein llamó la "Generación Perdida", con referencia particular a los americanos. Venían de la guerra, no tenían ya sus ideales bélicos, ni otros para sustituirlos: vagaron por Francia y por todo el mundo con su desorientación, entre atracciones muy diversas, desde el sexo al vanguardismo, pasando por el alcohol. Era una época para evocar y un clima espiritual para analizar más sutilmente, pero es difícil ver cómo podría hacerlo el cine. Como era previsible, la adaptación se queda en la superficie, no sólo porque los diálogos de Hemingway (cortos, lacónicos, sugestivos) no funcionan bien en otro medio que en el literario, sino porque el libreto se vuelca decididamente en mostrar todo lo exterior. La historia tiene personajes que pudieron ser muy elocuentes: un ex soldado al que una herida de guerra dejó impotente (Tyrone Power), una mujer que lo ama pero que debe inclinarse a otros hombres (Ava Gardner), un escritor impulsivo y amargado (Mel Ferrer), un inglés arruinado y cínico (Errol Flynn), un americano divertido e irresponsable (Eddie Albert). Del conjunto y de algún diálogo ocasional surge una píldora de aquel clima de insatisfacción con que esos personajes vivieron sin saber qué hacer ni hacia dónde ir, pero es apenas una píldora. El libreto se despreocupa de explorar sus personajes y de hacerlos chocar en una sostenida situación dramática. Lo único que parecen sentir es el amor y los celos, en diversas formas, y de eso conversan hasta el cansancio, en un bistró de París, en las calles de Pamplona, en una corrida de toros, en demasiados cuartos de hotel. Estrictamente no ocurre nada en el argumento, lo que quizás sea exagerado para un film que dura más de dos horas.

Todo lo exterior está bien resuelto. Las cámaras están realmente en Francia y en España, son movidas por una mano experta (Leo Tover) e informan a menudo sobre el mundo convulso que rodea a los protagonistas. El fragmento sobre toros, filmado en la plaza y también en las calles cercanas, tiene un color local y un dinamismo muy convincentes, con alguna toma que es un prodigio de iluminación. Algo similar se puede decir sobre casi todo el film, pero su único nivel válido es el exterior. Cuando los personajes conversan sus escasos problemas, la única sensación dramática es el vacío, un hecho atribuible en parte a la deficiencia interpretativa (Ava Gardner, Mel Ferrer, un lamentable Errol Flynn), y en parte a que la adaptación cree que el vacío de sentido y de idea es una virtud cinematográfica, y lo estira a dos horas. La corrección general de Tyrone Power, un breve e incisivo retrato de prostituta parisina por Juliette Greco, la esplendidez de un paisaje parisino, son las virtudes menores de esta larga charla en taxis y mesas de café. No es mucho para rellenar dos horas de vacío, colgadas bajo el nombre de un novelista famoso, y decoradas a base de vestuario y de escenario, sin una auténtica sensación de drama ni de época.



Las crónicas americanas mencionan el éxito popular alcanzado aquí por el nuevo astro Robert Evans, que hace un torero y alcanza el amor de la primera dama. A Hemingway siempre le gustaron los toreros, los toros, el sexo, el coraje, la aventura y todo lo positivo y violento que encontró a mano, pero no es probable que le guste Evans. Es un joven neurasténico, impetuoso, de sexo discutible y talento aun más discutible. Si se convierte ahora en un astro debe haber más de una generación perdida⁵.

21 de febrero 1958.



CONVERSACIÓN SOBRE TV Simón y Laura

(*Simon and Laura*, Gran Bretaña-1955) dir. Muriel Box.



EN INGLATERRA ALEGARON que ésta es una sátira contra la televisión y les pareció sumamente divertido que el cine se pusiera a meter burlas contra los lugares comunes que ese espectáculo, altamente negociable, dispersa cuando debe llegar a todos los públicos. Como el cine también comparte ese destino, puede ocurrir que con el pretexto de hacer una sátira a la televisión haga involuntariamente una sátira contra el cine. Ese es el triste caso de esta comedia. El principio de su asunto es que la pareja titular sea un matrimonio desavenido (Peter Finch, Kay Kendall) que se obliga a posar como ejemplo de matrimonio ideal en una serie de programas de televisión, escritos por una pareja de novios (Ian Carmichael, Muriel Pavlow) que todavía no saben bien lo que es un matrimonio. El paso importante que sigue es el cruce de las parejas, en circunstancias tan inocentes que toda preocupación parece una pérdida de tiempo. Y lo que sigue a eso es el arreglo de ese mínimo problema, mediante un programa muy espontáneo de TV, en el que Finch y Carmichael no saben que su conversación trasciende la órbita de lo privado.

Es probable que la televisión inglesa no haga programas familiares más inteligentes que los que aquí se muestran, así que no está mal que alguien se ría de ella. Pero en cambio el film se toma en serio los malentendidos de su asunto, se pone prolijo para detallarlos y los conversa con una abundancia radiotelefónica. Lo menos que hay que decir del resultado es que carece de todo sentido autocrítico. La estirada comedia, que martilla lo obvio con excesivo entusiasmo, está pasivamente fotografiada con un criterio que cabe llamar teatral o quizás televisivo. Tiene algún chiste por el medio, algún truco de Carmichael para caminar como si hiciera ballet,

⁵ Robert Evans no se convirtió en un astro, sino en uno de los productores más influyentes de Hollywood entre 1965 y 1975. Mientras se desempeñó como jefe de producción de la Paramount fue directa o indirectamente responsable de éxitos como **El bebé de Rosemary**, **Love Story**, **El padrino** y **Barrio Chino**, entre muchos otros films.

un niño travieso e insoportable (Clive Parritt), un mayordomo ceremonioso (Maurice Denham) y una directora que se llama Muriel Box, cuya ejecutoria anterior no excede el nivel de haber escrito el libreto de **El séptimo velo** (*The Seventh Veil*, Compton Bennett-1945) dato que debe apuntarse en su contra. Lo que no tiene es ingenio ni estrictamente gracia. Probablemente el film pueda ser mejor apreciado por los públicos cansados de la televisión, que no es el caso.

22 de febrero 1958.



LIBRETO PENSADO

Ídolo de fango

(*The Great Man*, EUA-1956) dir. José Ferrer.

EL TÍTULO CASTELLANO es demasiado denunciatorio y hace perder el efecto de revelación que debió tener el asunto. En los primeros quince minutos, la muerte de un popular hombre de radio provoca la adhesión sentimental de todo un público al que había conquistado su afecto, y también la otra adhesión de sus compañeros y superiores en la tremenda empresa para la que trabajaba. Puede advertirse cierto aire demagógico, deliberadamente cínico, en las entrelíneas de los homenajes que comienzan a organizar los compañeros, pero ése es el prólogo a la revelación posterior. Cuando otro cronista radial de la empresa (José Ferrer) comienza a buscar datos para una gran audición de recuerdo a la figura desaparecida, lo que surge es el cuadro opuesto a esa veneración. Allí se sabe que el hombre era un arribista y un borracho, que engañó a su mujer y maltrató a su amante, que facilitó el negociado propio y el de sus colaboradores inmediatos y, especialmente, que era falsa y trucada la gran campaña pro-donaciones de sangre, con la que se había destacado durante la guerra como un prohombre. Este retrato surge pausadamente en la averiguación, y una de las habilidades del film es el reconstruir la figura verdadera en el contraluz de la figura aparente, con testigos que empiezan por aportar elogios sobre el muerto y que de a poco conceden los elementos de desilusión. Un cinismo tranquilo parece guiar al libreto: en el entusiasmo con que habla del muerto uno de sus amigos músicos (Russ Morgan) no hay ningún pronunciamiento moral en su contra, pero el espectador lo infiere inevitablemente, porque ese entusiasmo es el de la complicidad en la viveza. Casi todos los elementos del retrato están dichos verbalmente, y la objeción más clara contra el film es la de que se exceda en conversación, pudiendo haber mostrado visualmente algo de lo que describe en el canalla, cuyo rostro nunca aparece. Pero el nivel de ese diálogo es siempre el de la inteligencia, y son figuras convincentes las que vienen a hablar con Ferrer sobre el muerto: la amante amargada (Julie London), un propietario de una radio campesina (Ed Wynn), el agente de publicidad, que no era pagado para gustar del muerto sino para trabajar



con él (Jim Backus), y una galería de figuras menores, entre las que cabe destacar tres pintorescas mujeres que concurren al funeral. La riqueza y precisión de esos retratos, el toque de vacilación con que esos personajes entran en materia, el aire escéptico con que un técnico radial (Robert Foulk) ve manejar ilusiones y desilusiones, son elementos que apuntan una continua inteligencia del libreto de Al Morgan, seguramente vinculado al ambiente radial. La estructura dramática es siempre sustanciosa, y aparece confirmada en el film por la actuación de un excelente elenco, donde Wynn, Morgan y London se destacan particularmente.

En otros sentidos el film es menos convincente. En los últimos minutos introduce una maniobra adicional de contratos, renunciaciones y simulaciones entre dos altos jerarcas de la radio (Dean Jagger, Keenan Wynn) sin que el episodio muestre una conexión lógica con la línea central del tema. Y en todo el transcurso del asunto, José Ferrer no parece haberse preocupado como director, ni aun como actor. Se conforma con manejar intérpretes en diálogos sucesivos, no tiene miedo de llevarlos a un primer plano de CinemaScope (blanco y negro), maneja bien las pausas como le corresponde a un buen director de teatro, pero por todo otro concepto se queda en el verbo, en la pasividad y en la lentitud. Como cine el resultado tiende a ser sedante, y sin embargo el tema pedía para el film la excitación de lo imprevisto, de lo súbitamente revelado. La monotonía es su final peligro.

Hay un modelo evidente para el film y es el de **El ciudadano** de Orson Welles. Tiene su mismo procedimiento periodístico de ir a preguntar para saber mejor, su misma denuncia de la corrupción por debajo del idealismo, su construcción de rompecabezas, como un desafío a la inteligencia del espectador, en la manera que suele ejercer una novela policial. Pero la evidencia de ese modelo disminuye a la imitación. Con toda la inteligencia que pone en describir la figura de cada testigo, el aporte de todos ellos es demasiado simplista en el conjunto, y deja la impresión de que se podía haber sabido desde el principio lo que se demora tanto en contar: nadie ignora que los triunfadores suelen hacer maniobras para poder triunfar. Y con todo su aparato para la pausada revelación, la expresión cinematográfica debió ser más incisiva, quizás más efectista, de lo que José Ferrer sabe hacer. Este era un asunto para el mismo Welles o para Elia Kazan, un hábil que en **A Face in the Crowd** (todavía no estrenada) ha encarado un tema similar. La inteligencia del libreto sólo es una parte del cine.

23 de febrero 1958.



INGENIO PERDIDO

Suave como la seda

(*The Silken Affair*, Gran Bretaña-1956) dir. Roy Kellino.

LA IDEA DABA PARA una sátira a la rutina y comienza brillantemente en ese tren, al fondo de los títulos iniciales: allí David Niven sale de su casa vestido con la indumentaria típica de los hombres ingleses de negocios, toma el ferrocarril a la hora, lee el diario y llega a la oficina, con la puntualidad diaria que al final corrompe el alma. En esos

minutos, puramente visuales, el film instala su tema con agudeza, agregando al fondo de Niven otros hombres de negocios que hacen lo mismo que él. Y más adelante, es la rebelión contra esa rutina la que hace cambiar el argumento. Allí Niven es un genio de la contabilidad, altera cifras en una empresa para llevarla de la bancarrota a la ganancia, y en seguida altera cifras de otra para conducirla inversamente al desastre. Hay cierta fantasía en esa idea cuya inspiración aparente es la poética presencia de una dama joven francesa (Geneviève Page). La farsa descansa en invertir la realidad para saber qué pasa.

Lo que pasa no es muy agudo. Una vez hecho el disparate, que es deliberadamente un juego inverosímil, el argumento pone a Niven a arreglar el entuerto con maniobras en acciones de éstas y otras empresas, una actitud cuyo filo satírico no se ve muy claro. Y junto a ese desarrollo, el film propone también otras impropiedades mayores y menores como un romance entre figuras secundarias, un paseo en bote por las calles de Londres, un disfraz absurdo para burlar a la policía, y un juicio final en el que el protagonista es absuelto de las maniobras contables cometidas. Es muy evidente la intención de broma que guía a todos esos episodios y al dibujo de personajes secundarios, que incluyen un financiero astuto (Wilfrid Hyde-White), un financiero romántico (Ronald Squire), una esposa que sólo vive para las palabras cruzadas (Dorothy Alison), un prestamista de mente criminal (Miles Malleston) y una feminista que vive enfurecida (Beatrice Straight). Pero con la intención de broma no se llega muy lejos: hay chistes buenos y hay chistes tontos, hay ideas agudas y hay de las otras ideas. Aparte del ritmo desmayado con que esta farsa pierde puntos (habría hecho falta un Lubitsch o un Billy Wilder, mientras que Roy Kellino es poco director), lo que cabe censurar al film es el desconcierto con que tira sus posibilidades al río. No sabe para dónde apuntar con la sátira, no tiene unidad de relato, no explota como poesía sus fugas de la realidad. Si no tuviera media docena de detalles y media docena de intérpretes, el olvido sería su destino.

27 de febrero 1958.



DON JUAN EN MOTO

Amoríos en Florencia

(*Le ragazze di San Frediano*, Italia-1955) dir. Valerio Zurlini.

UNA ADVERTENCIA INICIAL asegura que la culpa es de Robert Taylor, desde que se hizo famoso en Florencia, un acontecimiento que probablemente tenga veinte años y que ya debe figurar en los libros de historia italiana. Desde entonces, se alega, los buenos mozos son llamados "Bob", aunque se llamen de otra manera, y son perseguidos por las mujeres. Esa constancia previa hace suponer que todo el film



será la persecución de Antonio Cifariello por un grupo de mujeres cargosas. Pero el film desmiente esa suposición, y coloca al galán en la posición inversa, que es la de perseguir mujeres como un cargoso. En apariencia no quiere mucho de ellas, apenas flirtear, y si en un solo caso la aventura incluye el sexo (con una modista rica, Corinne Calvert), la presentación del episodio deja muy claro que ése es un producto de la mujer y del azar, no del Don Juan en cuestión. Las restantes aventuras son acumulativas, superpuestas, inocentes, desordenadas y confusas, tanto que ya no se puede entenderlas bien. Es un verdadero milagro que Cifariello consiga diferenciar

los rostros de las seis muchachas en cuestión, pero es muy razonable en cambio que no sepa elegir entre ellas y que se complique la vida con promesas matrimoniales plurales y con citas que no puede cumplir. El espectador, que comparte algunos de esos sentimientos, está autorizado a sentir por todas las muchachitas de San Frediano, sin discriminar, una indiferencia homogénea.

La monotonía y la indiferencia son una responsabilidad del libreto, que se conforma con ambientar las diversas aventuras amorosas y el escándalo final, pero que no apunta jamás los verdaderos sentimientos ni el verdadero cruce de planes en el galán y en todo el harén. Tal como está el film, se le pueden quitar diez minutos sin que nadie lo note; quizás fuera ventajoso. La interpretación y la dirección son pobres, excepto en la naturalidad con que retrata casas de inquilinato, calles pobladas y otros ambientes de la prolongada discusión. Es excelente en cambio la fotografía de Gianni Di Venanzo, que obtiene en primeros planos y en recorridos de cámara los únicos momentos de elocuencia en un film que se propone no decir nada sobre el amor, sobre las mujeres ni sobre la muerte.

Con todo lo que corre este galán en su motocicleta, desde los títulos iniciales para adelante, cabía esperar por lo menos que llegara a algún lado. Llega al fracaso, pero llega acompañado por los realizadores y, ampliamente, por un cine italiano que sigue explotando la zona más superficial del anterior movimiento neorrealista. La culpa no es de Robert Taylor, por cierto.

28 de febrero 1958.



TRANQUILOS EN CRETA

Emboscada en la noche

(*Ill Met by Moonlight*, Gran Bretaña-1956) dir. Michael Powell y Emeric Pressburger.

LA EMBOSCADA ES PREPARADA en Creta y en 1944 por un grupo de patriotas griegos y por dos militares ingleses, que se proponen raptar a nadie menos que al comandante alemán de ocupación y enviarlo al Cairo, donde Rommel no consiguió llegar pero donde este otro general llega sin querer. El film se descompone en dos



fragmentos y ambos son estrictamente de aventuras. En el primero se planea esa operación, con infinito cuidado, estudiando los movimientos alemanes y la forma de burlarlos, hasta que el rapto se hace con facilidad excesiva, tanto que ya es inverosímil y de biógrafo. Hay algún suspenso en ese trozo, en el que cámara y micrófonos recogen muchos datos de una larga espera en la noche, identificando marcas de autos por el sonido de su motor. Pero cuando el rapto se produce, el nivel del relato desciende hasta más cerca de lo infantil, mediante una burla demasiado cómoda a los muchos vigilantes alemanes que no saben ver a raptos y raptado. El segundo fragmento de ocultamiento en las montañas, llegada a la costa, y comunicación con el barco inglés que viene a recoger el botín, es mucho más extenso de lo que debiera. Allí se repite con poquísimas variantes una misma anécdota de caminata esforzada por las piedras, las cuestas y los precipicios, con la única decoración dramática de las estratagemas que inventa el general alemán (Marius Goring) para dejar pistas de su paso y los contratiempos que tienen los raptos (Dirk Bogarde, David Oxley y otros) para llevar su presa a lo que se suele llamar buen puerto.

Michael Powell y Emeric Pressburger se fueron con su equipo habitual (cámara VistaVision, fotógrafo Christopher Challis) hasta Grecia a filmar debidamente esta historia real, que ya había sido narrada en libro por uno de los protagonistas (el Capitán Moss, cuyo papel hace Oxley) y que en opinión de algunos lectores tenía más excitación por escrito que en la pantalla. La carencia de un sostenido espíritu de aventura es la deficiencia mayor de un film que debía tener primordialmente eso, y que se estira en narrar pocas cosas, sin poblarlas del detalle elocuente, incisivo, que el género necesitaba. No es raro que a Powell y Pressburger les falten planes. Quien hacer muchas cosas distintas, y han corrido por la fantasía, la comedia musical, el exotismo, la aventura (**Zapatillas rojas, Narciso negro, Escalera al cielo, Batalla del Río de la Plata**) con más inquietud que talento, con más experimentación que inspiración. Debe celebrarse naturalmente esa inquietud, pero con ella no se garantiza un solo film satisfactorio.

En el caso de **Emboscada en la noche**, son muchas las escenas que revelan una dirección hecha por veteranos: momentos de fotografía y de montaje, toques de humor en el diálogo (donde los campesinos cretenses miden distancias por la cantidad de cigarrillos que llevaría recorrerlas a pie y fumando) y sobre todo fondos de paisaje, donde aparece explotado con abundancia, a tal punto que así disimulan hábilmente las escenas de estudio. Pero el relato se queda, se estira, se repite, insiste en un punto y luego saltea otro de igual importancia. Con un tema harto parecido, cuyo ambiente era el Oeste, Anthony Mann hizo en 1953 **El precio de un hombre**, que podía ser un ejemplo de lo que Powell y Pressburger no consiguieron. Pero desde luego Mann es un director de cine de acción, mientras Powell y Pressburger son dos flemáticos europeos, muy cultos, muy amables, muy interesados por esto y por aquello, con el interés por todo y la vocación por nada. Su film es muy oscuro, real y metafóricamente.

El film no tiene mujeres, y su elenco masculino inglés parece muy competente. En el rubro griegos, cretenses e ingleses disfrazados de tales hay demasiado color local,



demasiado pintoresquismo, demasiado grito, demasiada pasión abierta. Es la idea del temperamento mediterráneo que pueden hacerse dos flemáticos. Se olvidaron de poner esa pasión al principio del film, y omiten establecer que el comandante alemán era un sujeto odiado por toda Creta. Sin eso no se entienden bien los alaridos posteriores.

5 de marzo 1958.

Títulos citados (todos dirigidos por Michael Powell y Emeric Pressburger, salvo donde se indica)

Batalla del Río de la Plata, La (*The Battle of the River Plate*, Gran Bretaña-1956); **Escalera al cielo** (*A Matter of Life and Death*, Gran Bretaña-1946); **Narciso negro** (*Black Narcissus*, Gran Bretaña-1947); **Precio de un hombre, El** (*The Naked Spur*, EUA-1953) dir. Anthony Mann; **Zapatillas rojas, Las** (*The Red Shoes*, Gran Bretaña-1948).



CRIMEN SIN ACENTO

Una partida y el desquite

(*Une manche et la belle*, Francia-1957) dir. Henri Verneuil.



LA PARTIDA QUE JUEGA Henri Vidal consiste en casarse por dinero con una viuda rica (Isa Miranda), engañarla rápidamente con una hermosa secretaria (Mylène Demongeot) y asesinar a la primera por instigación de la segunda. El desquite consiste en que calculó mal todo el trámite, a pesar de su mucho cuidado sobre horas, maneras y coartadas. No hay más que eso en el film, donde la ambición es castigada.

Este segundo **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, B. Wilder-1944) pudo ser un convincente film policial, con pasión al frente y crimen al fondo. Si no funciona y si resbala sobre su público es porque el único cálculo hecho es el de armar el asunto. En cambio los personajes no tienen convicción en sus motivaciones, y parecen títeres del argumen-

tista. No parece muy lógico que Isa Miranda se case con un ambicioso al que tiene perfectamente conocido, a menos que una gran pasión la empuje, pero esa pasión no figura en la pantalla. Tampoco parece muy lógica la instigación al crimen, un resorte que hay que suponer en la pérfida y hermosa secretaria, pero que no surge como factor fundamental. En las vueltas y revueltas de ese triángulo, alguna escena parece colocada para provocar el suspenso (el adulterio casi descubierto, el coche a punto de caerse por el precipicio, la llamada telefónica que amenaza arruinar una coartada) pero son escenas fabricadas, hábiles, sin un respaldo dramático. Están apoyadas en la credulidad de personajes que en otros momentos deben parecer unos sagaces.

El asunto fue escrito por James Hadley Chase, un novelista policial al que se debe un monumento al sadismo titulado *No Orchids for Miss Blandish* y vagamente basado en Faulkner; ahora prefiere a James M. Cain como modelo, pero con eso no mejora su inventiva propia. El libreto está escrito por tres hábiles con veteranía,

dirigido por uno de ellos y fotografiado por otro artesano esmerado. Con todos los antecedentes en su sitio, es muy irrazonable que el único talento aparente del film sea el de Mylène Demongeot, una actriz nueva que también se luce en **Las brujas de Salem** (*Les Sorcières de Salem*, R. Rouleau-1957). Tiene la ventaja adicional de su belleza y parece una estrella para el futuro inmediato.

19 de marzo 1958.



UN ERROR ILUSTRE

Margarita de la noche

(*Marguerite de la nuit*, Francia / Italia-1956) dir. Claude Autant-Lara.

EL ANCIANO FAUSTO firma una vez más su célebre pacto con Mefistófeles, que ahora es un caballero casi moderno, cuya actividad es jugar de Louis Jovet en un club nocturno, con vagas sugerencias de negocios prohibidos. Así entrega su alma por la juventud y el viejito Palau desaparece de escena, sustituido por el joven y apuesto Jean-François Calvé, uno de los galanes más rígidos que hayan aparecido en las pantallas de Francia. El objetivo es el amor de Michèle Morgan, que canta en el club nocturno y que da el amor en seguida. Pero no sale todo tan barato. En seguida hay un incidente policial, el joven Fausto es culpable, la muerte se le aproxima, el alma se le escapa, hay que sustituirlo en el pacto célebre, y aunque la nueva Margarita procura suplente, sólo encuentra el fracaso. La moraleja es que Fausto no ha estado a la altura de su ambición, no ha sabido vivir la juventud y el amor que pidió. Pero es una moraleja para deducir, que no se siente mucho.



La intención de Claude Autant-Lara no era ciertamente el mito de Fausto y Mefistófeles, sino su aprovechamiento para otra dramática historia de amor, un género en el que ha obtenido sus mejores obras (**El diablo y la dama**, **El trigo joven**, **Rojo y negro**). Lejos de todo realismo, ha querido hacer un poema dramático y simbólico, al que ubica deliberadamente en la época que le es muy querida (1925: lejos de lo antiguo y de lo moderno), con una marcada estilización de escenarios. El ambiente que coloca ante sus cámaras es un mundo dibujado, artificial, como el de **El gabinete del Dr. Caligari**, con rojos intensos para un cabaret que insinúa ser el infierno, con líneas precisas para las calles, un cementerio, una desierta estación de ferrocarril, un monasterio. Los personajes están también estilizados a lo esencial, lo que puede explicar la escasez de movimiento y la densidad de diálogo que les confiere; con toda precisión, Autant-Lara quiere contar una historia concentrada, apoyada en el mito y en la fantasía, utilizando un estilo que cabe emparentar con el de Marcel Carné en **Los visitantes de la noche**. Aunque el realizador es un técnico depuradísimo, ha restringido aquí sus efectos, casi no utiliza primeros planos ni recorridos de cámara

y sólo en dos oportunidades comenta su acción con los elementos secundarios: unas campanadas del monasterio para una crisis dramática, un charleston en el cabaret para relacionar música y baile con una urgencia de la anécdota.

Con todos los respetos a su refinada intención, debe señalarse empero que el film es un fracaso artístico, una intención poética no expresada, un aparato visual excesivo para un centro dramático endeble. Esto ya le había ocurrido a Autant-Lara en **Le Bon Dieu sans confession** (1953) y deriva seguramente de que su preocupación por la plástica exterior (comenzó como escenógrafo y hoy toma el color como una experimentación) no está equilibrada por similares preocupaciones con el libreto, del que están aquí ausentes los nombres de Aurenche y Bost, autores de los mejores asuntos del director. El film es lento y conversado más allá de lo que importa su sustancia; estira su solemnidad, repite su sentido poético sin tener en cambio un lenguaje poético que lo respalde. En un elenco que quiere evitar la naturalidad, sólo cabe destacar la breve labor de Jean Debucourt en una escena del cabaret, y la composición más amplia y estudiada de Yves Montand en su Mefistófeles, que no resulta sin embargo enteramente satisfactorio. La dureza de Calvé y de Michèle Morgan en la pareja central es en cambio un síntoma de todo el film, de su cerebralismo para decir algo que debió ser emotivo.

Este traspié de Autant-Lara no es un resultado de la inepticia sino del refinamiento, y ese respeto hay que concederle a un director que hizo tantos films ilustres. Pero es sin la menor duda un error, una estilización no apoyada por un sentido inspirado del drama, un producto experimental que está por encima de la comprensión de su público. Su única virtud debe ser el inconformismo, el afán de no repetir lo que hacen otros.

21 de marzo 1958.

Títulos citados (dirigidos por Claude Autant-Lara, salvo donde se indica)

Bon Dieu sans confession, Le (Francia-1953); **Diablo y la dama, El** (*Le Diable au corps*, Francia-1947); **Gabinete del Dr. Caligari, El** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Alemania-1920) dir. Robert Wiene; **Rojo y negro** (*Le Rouge et le noir*, Francia / Italia-1954); **Trigo joven, El** (*Le Blé en herbe*, Francia-1953); **Visitantes de la noche, Los** (*Les Visiteurs du soir*, Francia-1942) dir. Marcel Carné.



CON IMAGINACIÓN Y BUEN GUSTO La cenicienta en París

(*Funny Face*, EUA-1956) dir. Stanley Donen.

TODO EL FILM está bailado y cantado casi exclusivamente por Astaire, Hepburn y Kay Thompson, sin 24 coristas 24, y la mitad del argumento progresa así por los medios de la fantasía. Como en los mejores modelos del cine musical, desde *Un día en Nueva York* (*On the Town*, 1949) para adelante, esa fórmula se acerca más al espíritu del género que la otra rutina de la intercalación. Ese es el principal motivo de que *La cenicienta en París* resulte un espectáculo entretenido y dinámico, apoyado en la música y no en el asunto. El argumento mismo es tan escaso que hay que rotularlo como un verdadero pretexto. *La cenicienta* es Audrey Hepburn, es llevada a París para una

renovación de modas y modelos en una importante revista americana, tiene conflictos moderados con su directora y su fotógrafo (Thompson, Astaire), y finalmente supera al motivo de esos conflictos, un filósofo más conquistador que existencialista (Michel Auclair). Nadie creará que este asunto es importante, y los primeros en no creerlo son por suerte los propios productores. Lo utilizan para dar un nudo de anécdota a las presentaciones de modas, las sesiones de fotografía en interiores y exteriores de París, los bailes en diversos ambientes que sólo una vez son un escenario teatral, la parodia del existencialismo (aquí llamado "enfaticismo", con error de traducción sobre el original inglés) y la burla un poco más sutil a los refinamientos de la moda y de las revistas de moda. Así bailan Astaire, Hepburn y Thompson, a veces solos y a veces en dúos ocasionales, a veces con cierto espíritu sentimental y casi siempre con el brío del humorismo. La coreografía, que se debe repartidamente a tres veteranos (Loring, Astaire, Donen) no es rica en gente ni en escenarios, dos codicias más aptas para superproducciones; en cambio es rica en ideas y tiene los frecuentes brillos de la originalidad. Y los intérpretes están a esa misma altura. El veterano Astaire es el milagro de siempre, Kay Thompson tiene vivacidad y eficacia cómica en un par de números (uno de ellos es marcadamente teatral) y la Hepburn brilla en un baile súper-moderno, estilizado, frenético, que debe ser entendido como sátira a algunas formas de la vanguardia en ballet y en música. Ese brillo de la actriz no es una casualidad ni una adquisición; el baile figuró en su educación antes de que el cine la descubriera.

La riqueza importante del film no está sin embargo en su adecuación a formas modernas del cine musical, un resultado que cabía esperar de Stanley Donen (codirector de **Un día en Nueva York**, colaborador de Gene Kelly) y que sufre aquí mismo algunos altibajos: alguna canción monologada demasiado en serio, algún estiramiento más allá del humor. El film es singular en cambio por la originalidad de su trabajo fotográfico en color, desde los títulos iniciales hasta la última escena, con ligeros descansos. Un pensadísimo proceso de iluminación, escenografía y truco aporta aquí imágenes notables, juegos de color y de fantasía para los interiores de un estudio fotográfico, de una "cave" existencialista parisién, de una exposición de modas y de otros sitios, pero no conforme con esa inventiva, el film juega sobre la pantalla misma, cambia colores, detiene repentinamente objetos móviles, los combina entre sí. Es una plástica para recordar, concebida con el mismo espíritu fantástico, irreal, que la comedia musical debiera tener siempre y tan a menudo no tiene. Aquí los méritos son en parte del fotógrafo Ray June y en parte de Richard Avedon (un experimentado fotógrafo de revistas femeninas), pero hay que ponderar la libertad de concepción y realización con que han sido ejecutados por un film que no tiene el temor de la originalidad. Ha habido films musicales más enteros y fluidos, pero ha habido muy pocos con una imaginación tan cinematográfica.

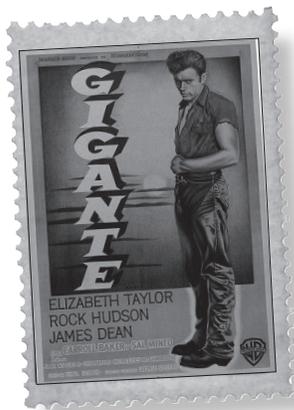


25 de marzo 1958.



OBRA DE UN MAESTRO

Gigante

(Giant, EUA-1956) dir. George Stevens.

LA GRANDEZA DE **Gigante** está por dentro y crece en la reflexión de quien haya visto el film, pero es temible pensar que mucho público no sabrá o querrá verlo así, porque la otra grandeza exterior genera inevitablemente el escepticismo. Más de tres horas de duración, una múltiple anécdota que abarca 25 años de vida, el reparto colosal, el Technicolor, la espectacularidad ocasional con que muestra grandes planicies y miles de cabezas de ganado, el mismo hecho de que George Stevens haya realizado su film durante tres años y sobre la previa grandeza de otra novela de éxito, son factores que conducen a ese escepticismo público, particularmente si fuera de Estados Unidos el espectador no se siente vinculado al gran tema americano que es Texas, su riqueza material y su alegada miseria

moral. Y sin embargo la concepción es la que importa, y alcanza comparar Gigante con otras superproducciones para ver su riqueza esencial, que es de sentimientos y de ideas, no por cierto de espectacularidad y barullo: Cecil B. DeMille produce colosalmente para afirmar nada o muy poco, David O. Selznick lo ha hecho para reafirmar o el mismo vacío o los sentimientos e ideas de una aristocracia que cabe llamar retrógrada. Con un marcado contraste, Stevens hace su superproducción con una actitud crítica, a veces severa, contra una civilización material, su pompa y su hipocresía. A los tejanos mismos no les puede haber gustado el resultado, como no les gustó la novela de Edna Ferber en que Stevens se basa; a los espectadores de todo el mundo, y particularmente a los liberales que enjuician habitualmente los moldes mentales de Hollywood les sorprenderá saber que en una escena imprescindible, durante una fiesta magnífica sobre la que cae una tempestad, Stevens lleva a sus millonarios tejanos de una habitación a la otra y lo hace literalmente como si sus personajes fueran ganado que se arrea. Es una de sus escenas para saltar en el asiento, pero no es la única.

Stevens necesitaba sus tres horas de duración, porque en menos tiempo no habría podido cumplir alguno de sus varios objetivos: que sus muchos personajes fueran figuras humanas y verosímiles, que su posición en la anécdota aportara los diversos símbolos sociales con que están cargados, y que el ritmo de la acción fuera, como señaló alguien, lento, pausado y complejo como la vida misma. En el análisis se sabe que su obra es un producto de la madura reflexión, y aunque se podría cortar aquí o allá algún momento de lentitud o trivialidad, es difícil ver cómo se podría suprimir algo al film sin cortarle una parte esencial. Tres fuerzas sociales se cruzan en la acción. Una es la gran tradición ganadera, un mundo de amplitud, de riqueza y de orgullo, ejemplificado por el protagonista, su esposa (Rock Hudson, Elizabeth Taylor) y un abundante grupo de familiares y vecinos. Otra es el progreso material del petróleo, una fuerza que sobrepasa en riqueza a la primera y que genera extremos peores de orgullo, ejemplificados en la ascensión de un peón (James Dean) hasta un reinado del dólar. La tercera fuerza social está mezclada con las otras y es la más subjetiva y difícil de marcar: es

el prejuicio racial contra indios y mexicanos de Texas, llevado a la segregación en el restaurant, en la asistencia médica y en muchas otras zonas. Las tres líneas de ideas se combinan en el film y cuando se advierte esa composición se advierte también que nada sobra en el argumento, pese a su largueza. Por el contrario, parece muy hábil tal concentración en unos pocos personajes, y adquieren valor simbólico los datos casuales: de los dos hijos mellizos del matrimonio central, que representa a la ganadería, uno se inclina hacia el petróleo y otro más virtuoso se orienta hacia el progreso, estudia medicina, se casa con una mexicana, sufre y lucha por ella. El espectador superficial puede ver **Gigante** como un cuadro de figuras humanas que nacen, se casan, se reproducen y mueren en tres generaciones; más al fondo, ese cuadro es social y su estatura es la épica. La fiesta en que culmina el film, cerca del final, no es la fácil ocasión del espectáculo: es el desarrollo lógico de las ideas conjugadas hasta entonces, y es fácil verlo así en el análisis, aunque no haya literatura explicativa en su diálogo. Para cifrar la actitud crítica con que George Stevens encaró su film, esa fiesta y sus momentos posteriores son un abundante ejemplo. Otras épicas terminan con fanfarrias, pero ésta termina con el silencioso fundido, en una misma imagen, del niño americano y del niño mexicano que son, se quiera o no, el futuro de Texas.

Ver dos veces un film que dura más de tres horas puede ser empresa excesiva para cualquier espectador. No lo sería en cambio para quien quiera analizar su habilidad de realización, sus momentos magistrales. En un plan estético que no adquiere la grandeza gritando por ella sino construyendo minuciosamente sus efectos, con un deliberado susurro para aquietar sus diálogos, zonas enteras de **Gigante** podrán suscitar el tedio, pero es factible que en otros niveles eso le pueda ocurrir al mismo espectador si se sienta a leer Tolstoy o Dostoyevsky. Tres años de elaboración y la madurez de una sólida carrera han dado a George Stevens esa posibilidad de superar el brillo incidental y de dedicarse a una obra mayor con la necesaria visión de conjunto. Es característico que los momentos magistrales sean justamente los del simbolismo visual o sonoro, sin efectismos de cámara, sin las detonaciones que llamarían la atención de un espectador superficial. El romance de Hudson y Taylor está culminado al principio con alternancia de planos mudos, en un ejemplo supremo de expresión por la imagen; una boda aparece expuesta con lentitud y solemnidad; un caballo solitario, recortado contra el horizonte, informa la muerte de Mercedes McCambridge; la boda del hijo mayor está comunicada a sus padres solamente con ademanes, entre el barullo de una fiesta; un cruce de vacas en un sentido y camiones en otro sentido establece la conversión de una hacienda a la explotación del petróleo; el lago al que llegan esas vacas en la primera escena aparece más tarde convertido en un lago de petróleo, con idéntica composición visual. Hay docenas de toques magistrales en el film, que es una obra de director como rara vez se la encuentra en el cine americano. Entre muchos ejemplos, una escena podrá ser de antología: el entierro de Sal Mineo, con la solemnidad de los campesinos presentes, el ataúd que desciende lentamente, el niño que juguetea en las cercanías. Es una réplica a otra escena magistral del mismo Stevens (el entierro de Elisha Cook en **El desconocido**) y es quizás la única concesión que el director hizo a su propio virtuosismo.

Hay formas de discrepar con **Gigante**. La más común es negarse a entender su tema por ser ajeno a un espectador no americano; la más fácil es descreer de que hagan falta tres horas y tanta anécdota para expresar un argumento que resbalará

a mucho espectador. Hay formas más sutiles. En un elenco que debió tener siempre la tranquila naturalidad (nunca estuvo tan bien Rock Hudson, sólo en **Ambiciones que matan** estuvo tan bien Elizabeth Taylor) es harto factible que la gente salga elogiando a James Dean por todas las extravagancias de actuación que se concede, y que incluso llegue a celebrar su discurso ebrio ante las mesas vacías, un efecto dramático que debe más al director que al intérprete. Ahora ya no se podrá saber nunca si James Dean era capaz de representar a otro personaje que al mismo James Dean, un joven a quien el mundo le aburre; todos sus rasgos indudables de talento y de personalidad aparecen orientados hacia el lucimiento del actor y no hacia la construcción del personaje que debió ser. Esa debilidad, más señalada en la segunda parte del film, debe ponerse entre los reparos a una obra mayor, junto a las pomposidades sinfónicas en que incurre demasiado a menudo Dimitri Tiomkin en su partitura, una labor irregular que alberga brillos y opacidades.

El gran problema de **Gigante** es que una superproducción debe imponerse por su solo peso en el público, y si no se impone su consecuencia es la catástrofe económica. Su medida artística no es sin embargo esa valoración inmediata y directa: todo induce a pensar que su grandeza será mejor apreciada por el tiempo y por la incorporación del film a una tradición épica americana que el mismo Stevens ya ha ayudado a construir en el pasado.

28 de marzo 1958.

Títulos citados (ambos dirigidos por George Stevens)

Ambiciones que matan (*A Place in the Sun*, EUA-1951); **Desconocido, El** (*Shane*, EUA-1953).



LUBITSCH DE NUEVO

Amor en la tarde

(*Love in the Afternoon*, EUA-1957) dir. Billy Wilder.

HACE VEINTE AÑOS que Wilder estaba debiendo una comedia estilo Lubitsch, una deuda cuyo origen está en la amistad con el director alemán, en su clara afinidad con su estilo, en los libretos que contribuyó a prepararle (**Octava mujer de Barba Azul**, **Ninotchka**) y en otros asuntos que terminaron por filmar otros directores (**Medianoche** de Mitchell Leisen). De esa inclinación por la comedia de salón, muy fina y muy pensada, a la europea, hay indicaciones parciales en toda la obra de Billy Wilder (en **Sabrina** con mucha nitidez) pero nunca se había sacado el gusto con tantas ganas como en este **Amor en la tarde**. Es una comedia de amor y de ingenio, que no está hecha sobre un triángulo sino solamente sobre la pareja central: un Gary Cooper conquistador, millonario, mujeriego internacional, que resulta atrapado por una Audrey Hepburn pura y buena. La trampa de ese dúo es que ella finge una veteranía amorosa que no tiene, inventa 21 hombres



numerados en su vida y enloquece al galán con celos retrospectivos, esa maldición del amor. Como anécdota no hay mucho más que eso en el film, que camina con incidentes secundarios a propósito del detective que es padre de la dama (Maurice Chevalier), sus investigaciones sobre el amor clandestino en París (mañana, tarde y noche), y el equívoco de un adulterio en un matrimonio lateral (John McGiver, Lise Bourdin), todo lo cual es necesario para juntar, separar y volver a juntar a los dos principales. Hay mucho ingenio en el relato de la situación, y no es sólo el ingenio central con que está concebido el juego amoroso, un mérito que es de la comedia de origen, sino el ingenio de relato: las entradas y salidas en el cuarto del hotel, la decoración de cuatro músicos gitanos con que Cooper lleva adelante sus conquistas, la ida y la vuelta de mesitas rodantes con bebidas, la atención a los detalles para mejor ilustrar caracteres y episodios. Hay mucha inventiva de Wilder en todo el film, y aunque su origen es claramente el estilo Lubitsch, irónico, sobreentendido, ligeramente picaresco, está desarrollado ahora por un director que mueve más la cámara, recurre con mayor frecuencia al primer plano, obtiene una fluidez narrativa impensada por su maestro y hasta se anima a ser un poco más franco que él en la alusión a adulterios, en la broma sobre productos comerciales (Pepsi-Cola, Coca-Cola) y en el chiste soberano de que Gary Cooper, mujeriego importante, sea nombrado Hombre del Año por la revista **Confidential**. El resultado es una diversión casi continua.

Si la comedia no consigue una diversión permanente es porque Wilder debió atender también a la zona sentimental, donde se encuentra menos seguro como autor y como director. No incurre por cierto en ninguna cursilería, porque tiene un ingenio certero para salpicar los diálogos de la pareja, pero comete dos errores de enfoque. Uno es fingir que Gary Cooper, galán veterano, pueda creerse en serio las mentiras de Audrey Hepburn y desesperarse por tales sospechas; ésta es una situación apta para una farsa, pero Wilder la quiere contrabandear como verdad psicológica y no atina a ver que es demasiado gruesa. El otro error es apoyarse en muy poca anécdota, llevando a dos horas un asunto que hubiera estado cumplido con un relato más económico. Hay una zona central del film que no camina como narración y que se estira con dos personajes enfrentados en un cuarto de hotel; hay también una zona final en la que ambos deciden sus vidas en una estación de ferrocarril, mientras el tren parte, con un enfoque dramático que está más cerca de **Anna Karenina** y de **Locura de verano** que de la comedia ligera de Billy Wilder.

El ingenio del resto, la actuación de Audrey Hepburn y en menor grado la de Cooper y Chevalier (dos veteranos de Lubitsch, casualmente, y ambos cansados) son motivos bastantes para que el film sea, en el conjunto, la clase de comedia fina que Hollywood ya no sabía hacer. Por suerte, Wilder todavía sabe.

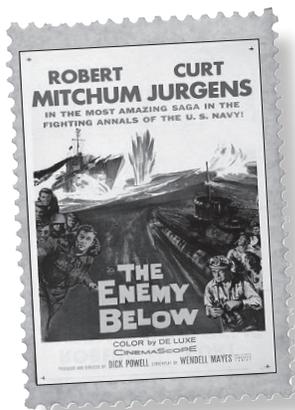
1 de abril 1958.

Títulos citados

Anna Karenina (EUA-1935) dir. Clarence Brown; **Locura de verano** (*Summertime*, Gran Bretaña / EUA-1955) dir. David Lean; **Medianoche** (*Midnight*, EUA-1939) dir. Mitchell Leisen; **Ninotchka** (EUA-1939) dir. Ernst Lubitsch; **Octava mujer de Barba Azul**, **La** (*Bluebeard's Eighth Wife*, EUA-1938) dir. E. Lubitsch; **Sabrina** (EUA-1954) dir. B. Wilder.



AJEDREZ ENTRE CAMPEONES

El zorro del mar*(The Enemy Below, EUA-1957)* dir. Dick Powell.

POCOS FILMS DE GUERRA tuvieron un tema tan concentrado como éste. Todo consiste en describir la lucha de un destroyer americano y de un submarino alemán, durante la última guerra. Pero la batalla naval no se desarrolla como un estruendo de fuego y humo, sino como un sutil ajedrez, como un juego de estrategia en el que los movimientos propios están indicados por los movimientos del adversario y especialmente por los movimientos presumibles de ese adversario. Así todo se desarrolla sobre los cálculos de los respectivos capitanes (Robert Mitchum, Curt Jurgens), a los que el film recurre en forma alternada. El destroyer se ofrece de blanco fácil para que el submarino tenga la tentación de largarle dos torpedos, pero una vez que lo consigue, el destroyer cambia de posición y los proyectiles pasan a su costado; entonces ataca al submarino, sin darle tiempo a recargar, pero a su vez el submarino toma profundidad y elude los explosivos. Este juego prosigue indefinidamente, con maniobras a la izquierda y a la derecha, con el simulacro de retirarse del combate y con el descubrimiento de esa simulación. En un momento magistral, el destroyer localiza al submarino por medio de un detector de sonido, pero el submarino se aposenta en el mismo fondo del mar y confunde así al detector; esta maniobra es en seguida adivinada por el destroyer, que espera tranquilamente el plazo breve en que se puede mantener esa situación. Después ataca.

Todo el film es esa lucha y no hay nada más que ella en el asunto. Con gran habilidad de narración, los cálculos de ambos comandantes están expuestos en el diálogo conciso que ellos intercambian con sus lugartenientes, y hacen participar al espectador en el suspenso siempre renovado de cada maniobra y de cada esquivo. Y con gran habilidad de realización, esos pasos son transmitidos a la cámara en los distintos sectores de máquinas del destroyer y del submarino. En un tercer enfoque están las tomas submarinas que describen ataques y defensas; casi nunca parece haber truco en esas imágenes, que son espectaculares a fuerza de habilidad fotográfica, color, CinemaScope y una continua atención a los movimientos de ambos bandos. El resultado se llama suspenso, y crece con el film. Cuando culmina con la destrucción simultánea de submarino y destroyer, el empate parece justo, pero aquí el relato adquiere una espectacularidad de otro orden, con llamas y explosiones.

Esto es lo mejor que ha hecho Dick Powell como director, tras comienzos tímidos en el cine de acción y en una comedia. Es la primera vez que su tiempo cinematográfico funciona paralelamente a la percepción del espectador y la primera vez que atrapa a éste en el suspenso de una aventura. Hasta donde ese imprevisible éxito sea suyo (y Powell figura también como productor) hay que celebrar el progreso con que el cantor melódico de hace 25 años se convierte ahora en un creador o por lo menos en un hábil narrador. Algunos ajustes quedan pendientes, sin embargo. Los diálogos

de la tripulación son artificiales y descriptivos, especialmente en la media hora inicial; los diálogos de ambos comandantes están viciados por la urgencia de dar interés humano, vocación anti-nazi y otros materiales subjetivos que Powell trasmite sin mayor convicción, hasta el encuentro final de los dos comandantes, que juegan de caballeros y se ofrecen mutua ayuda para salvar sus vidas. Fuera de su idea central, el film agrega material dramático muy vulgar y establece nazis que no eran nazis.

Es excelente la actuación de Jurgens, es curiosamente correcta la de Mitchum, que solía dormirse en el cine, y es muy pobre la partitura de Leigh Harline, que repite sin cesar las dos únicas frases que inventó. Pero el film debe su fuerza a los otros efectos sonoros, a los efectos visuales, al fotógrafo Harold Rosson que se ocupó de ellos y al director que los juntó. Debiera ser un éxito para públicos generales.

2 de abril 1958.



SOLO PARA ACTRIZ

Tres caras tiene Eva*(The Three Faces of Eve, EUA-1957)* dir. Nunnally Johnson.

ESTE CASO DE MÚLTIPLE PERSONALIDAD es histórico y singularísimo en los anales de la psiquiatría, como se preocupa de aclararlo el film en una advertencia inicial por el escritor Alistair Cooke. Surgió repentinamente en el consultorio de los Dres. Thigpen y Cleckley en 1951, fue desarrollado de dos personalidades a tres, y terminó en la curación cuando la paciente recordó con precisión un incidente truculento de su infancia; esa buena memoria la liberó de complejos y así la tercera serena personalidad borró a las dos primeras y convulsas que habían llegado hasta el consultorio. Con el caso los médicos publicaron un libro en 1956 y en su texto se basa el film, aparentemente preocupado de no agregar materia novelesca a un incidente que ya tenía un interés propio. Con una sobriedad infrecuente en Nunnally Johnson (un ingenio que ha escrito de todo para el cine y que a esta altura ya se financia a sí mismo como productor y director) el libreto se atiene al caso clínico, sin agregarle nada. Es probable en cambio que le haya quitado algo.

El interés particular del caso es la mutua relación entre las personalidades que habitan el mismo cuerpo. La inicial es Mrs. White, una buena señora torturada por dolores de cabeza y por olvidos de lo que hizo en algunas horas. La segunda es Eve Black, una coqueta sensual que evidentemente ocupa el tiempo que roba a la primera, le compra vestidos que Mrs. White no puede pagar, maltrata a la hija y no tiene la menor idea de lo que puede ser moral o conducta. Es muy peculiar que la segunda personalidad conozca a la primera (y se burle de ella) sin que se produzca la recíproca. Cuando surge en hipnosis la tercera mujer, llamada Jane y quizás recién nacida también ella conoce a las otras dos y es ignorada por ellas, una situación que se hace más elaborada y tejida con los interrogatorios y con los



cambios provocados de una personalidad a otra (“¿Puedo hablar con Mrs. White, por favor?”, solicita el médico a Eve Black, como si hubiera llamado por teléfono. “Sí, cómo no, en seguida”).

Pero con todas las garantías de autenticidad sobre estos cambios y sobre los conflictos subyacentes, el film no parece un documento sobre las complejidades de la mente humana, sino quizás una simplificación para consumo de grandes públicos, a los que hay que dar servidas las diferencias. Sobre el funcionamiento del cerebro se sabe muy poco, pero quien haya reflexionado sobre sus propias pesadillas (o sobre las de Dostoyevsky) sabe que memoria, imaginación e idea mezclan con demasiada abundancia sus muchos elementos, sin aparente contralor racional. Un defecto claro del film es jugar a la mezcla de identidades y no mezclarlas bastante, no introducirse en la sombría tortura mental de la protagonista. El tema era apto para el libro, pero no ciertamente para el drama o para el cine, que necesitan expresar lo exteriormente inexpresable. En la empresa de aumentar el truculento precedente del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde, el film tiene limitaciones similares a las que mostrara **Extraña obsesión** (*Lizzie*, dir. Hugo Haas), primera versión por Eleanor Parker de esta reunión de tres mujeres en una⁶. Con más sutileza y más verdad puede escribirse *Madame Bovary*, que es otro documento sobre la multiplicidad del alma femenina. Hay otras limitaciones: la verbosidad, la lentitud.

Joanne Woodward rinde una interpretación excelente en el papel principal. No es el menor de sus méritos el diferenciar las tres identidades con toda precisión, como si construyera tres personajes distintos (el mejor: la Eve Black provocativa y erótica) pero hay momentos notables de transición, jugados frente a la cámara con toda audacia, que acreditan a una innegable gran actriz, ya evidente como tal en **La mujer del prójimo** (*No Down Payment*, dir. Martin Ritt), vista hace muy poco. El film es demasiado simple para el tema que afronta, pero la actriz tiene un cerebro complejo y privilegiado. Sería interesante conocer su verdadera personalidad.

22 de abril 1958.



DIRECTOR PARA ATENDER

El jardinero español

(*The Spanish Gardener*, Gran Bretaña-1956) dir. Philip Leacock.

EL BUEN TRAZO PSICOLÓGICO no es un rasgo habitual del novelista Cronin, un cómodo que alterna el lugar común con el artificio, por lo que es más razonable atribuir a adaptadores y director los méritos que ofrece el planteo de esta historia. El protagonista es un funcionario consular inglés (Michael Hordern), relegado a un puerto de tercera categoría en España, amargado por la postergación funcional, abandonado por su esposa y consagrado a cuidar a su hijo de diez años. Pero éste (Jon Whiteley) no se siente cómodo en las estiradas disciplinas que impone

su padre, y ansía una vida física más libre, el contacto con muchachos de su edad. Pronto transfiere su cariño al nuevo jardinero español (Dirk Bogarde), en quien ve un amigo o quizás un padre, y con quien va a hacer pesca o deporte. Todo el film es el apunte de esa oposición entre padre y jardinero, provocada por el celo del primero, la prohibición, la injusticia. Con excepción de la última media hora, en que la anécdota culmina novelescamente, el libreto sólo se ocupa de ubicar personajes y motivaciones, pero lo hace con verdadera sutileza, llevando a un mínimo las palabras del diálogo y apoyándose en la elocuencia de pequeños incidentes casuales. Dos de ellos (un juego de pelota al que concurren padre e hijo, un regalo del jardinero que el padre rechaza para no bajarse de su pedestal) son pequeños modelos del lenguaje sobrio y sagaz que utiliza el director: una alternancia de los hechos con el estudio de expresiones de los tres personajes, con lo que se consigue sugerir mucho más de lo que se dice. Este es, en general, el método inglés para el cine dramático, y aquí aparece aplicado con buen gusto y moderación. Debe señalarse toda esa primera parte del film como un crédito para el director Philip Leacock, un joven veterano que surgió de la escuela documental y tiene en su haber varios títulos elogiados (**The Brave Don't Cry**, que no fue estrenado aquí; **Cita en Londres**, que estaba muy bien narrado). Pero hay otros méritos. La actuación de Hordern, Whiteley y Bogarde es muy adecuada, con un evidente talento en el primero, y la música de John Veale tiene momentos de inspiración, con un fondo de tenues guitarras para una pausa. Uno de los datos peculiares del film es el voluntario olvido del color local. Aunque explota muy bien los exteriores españoles auténticos (nada de paisaje: sólo el ambiente necesario) el film no pretende dar acento español ni énfasis folklórico a un asunto que se juega legítimamente entre sus personajes, con entera independencia del escenario.

La última media hora debilita al asunto y a su forma narrativa. Con un apuro típico de Cronin, la anécdota se precipita en un robo simulado, la villanía de un sirviente, la acusación, la cárcel, la fuga, la tormenta y la final aclaración. En esa velocidad se pierde no sólo el ritmo del principio sino también la precisión del apunte dramático, que se hace simplificado y vulgar. Sigue habiendo director, intérpretes, fotógrafo y músico para esos acontecimientos, pero el resultado no es importante. El planteo es mucho mejor, y obliga a atender los otros títulos de Philip Leacock con un poco más de celo.

26 de abril 1958.

Títulos citados (ambos dirigidos por Philip Leacock)

Brave Don't Cry, The (Gran Bretaña-1952); **Cita en Londres** (*Appointment in London*, Gran Bretaña-1952).



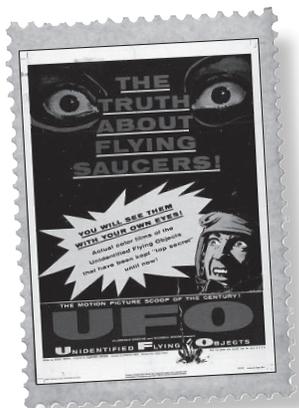
⁶Ver pág. 381.



PLATOS VOLADORES

El enigma del aire*(Unidentified Flying Objects: The True Story of Flying Saucers, EUA-1956)*

dir. Winston Jones.



EL FILM QUIERE una actitud objetiva, semi-documental, casi científica, sobre una de las cuestiones más apasionantes de la época. Es una de las pocas obras cinematográficas modernas que pretenden la seriedad con ese tema, generalmente manoseado para la ficción, e invoca en su favor el contacto con quienes estudiaron las observaciones sobre los presuntos platos, incluyendo la propia Fuerza Aérea americana. La actitud de esta entidad oficial es un ejemplo para mucho escéptico; consiste en registrar y comparar todo lo que se ha sabido sobre platos voladores, sin precipitarse a conclusiones. Como material para el análisis científico, debe señalarse que una gran parte de las observaciones visuales han sido descartadas como explicables por otras causas (efectos

luminosos de la atmósfera, meteoritos, aviones, planetas, estrellas), pero que queda aún así una inmensa cantidad de observaciones efectuadas por gente difícil de engañar, como aviadores militares, y que hay registros complementarios de radar, de fotografía y aun de filmación, con los que puede asegurarse la existencia real de objetos volantes no identificados, que pueden proceder o no de otro planeta. Y en un plano de especulación lógica, no hay todavía una sólida objeción sobre la posible existencia real de objetos volantes no identificados, que pueden proceder o no de otro planeta (quizás en otra nebulosa), de una especie de vida adelantada en miles o millones de años a la Tierra, con todo lo que eso puede significar. Así que la actitud frente a las observaciones sobre platos voladores no tiene por qué ser la credulidad pero debiera ser la del respeto a lo desconocido y la seriedad en el registro y en el análisis. Es la posición de algunos especialistas (uno principal: el Com. Donald Keyhoe, autor de varios libros al respecto), es la posición de la Fuerza Aérea americana y es la posición del film⁷.

La realidad cinematográfica está por debajo de un tema riquísimo. Lo que algunos aficionados han llegado a filmar sobre platos voladores es poco y naturalmente muy precario (aquí aparece transcrito en colores y repetido a cámara lenta), con lo que el principal material del film ya está viciado de deficiencia como espectáculo. El relato complementario, dicho en castellano desde la banda sonora, es más preciso e informativo, pero está muy lejos del cine. Debe celebrarse la actitud de no inventar anécdota, limitándose a presentar el progreso de un periodista (es auténtico, se llama Tom Towers) desde el escepticismo inicial hasta la colaboración con el gobierno, pero las sucesivas conversaciones de este personaje con militares y con otras personas dejan al descubierto la pobreza de la mera transcripción: no hay agilidad de montaje, no hay efectos sonoros, no hay un progreso que intrigue al espectador, no hay convicción en los individuos que salen ante la cámara a contar

⁷ El curioso interés de H.A.T. en este tema se mantuvo constante durante el resto de su vida. Ver Los expedientes secretos de H.A.T. en el Tomo 3.

por centésima vez lo que vieron ni tampoco en los poquísimos intérpretes profesionales que reconstruyen algunas conversaciones con las que se da cierta ilación al relato. El film es lerdo como espectáculo. También el cine documental puede ser arte cinematográfico y no simple reconstrucción de la realidad, pero eso exige algo más que un tema interesante: hay que contarlo con sus propias reglas y reproducir su interés natural. El film ha sido producido por Clarence Greene y Russell Rouse, que han hecho antes alguna originalidad como **El ladrón** (*The Thief*, 1952), pero como casi siempre se quedan aquí a mitad del camino que emprenden.

30 de abril 1958.



SUPERPRODUCCIÓN

Adiós a las armas*(A Farewell to Arms, EUA-1957)* dir. Charles Vidor.

CUANDO SELZNICK DECLARÓ que "nunca un film fue tan fiel a una novela", quiso decir seguramente que otros films son muy infieles y que éste que él producía habría de conservar íntegro el argumento de Hemingway, contaría el romance entre un oficial americano y una enfermera inglesa durante la primera guerra mundial, y terminaría con un final trágico, sin inventar soluciones felices, como el cine americano lo ha hecho tan a menudo. Hasta allí la fidelidad es una virtud, como lo es también el conservar para el libreto la franqueza de origen con que el diálogo se expide respecto a curas y prostitución, amor físico y madres solteras. Algunos cambios menores son misteriosos, como matar ante un pelotón de fusilamiento al comandante italiano (Vittorio De Sica) que en la novela se sobreentiende como muerto de sífilis, pero cabe entender que se quiso una acción más concreta y clara para eliminar a ese personaje.

La fidelidad que Selznick no podía emprender era la de respetar estilo y poesía de una obra maestra. En su mismo centro, la novela de Hemingway postula una actitud romántica, relatando en primera persona su asunto y marcando lo que él llama la gran trampa biológica: el amor conduce al embarazo, al parto y a la muerte. Pero esa actitud está teñida por un admirable laconismo, ya clásico en los diálogos del autor, y más valioso aún en sus descripciones laterales, que nunca hacen la literatura de las emociones. Aquí no podía llegar Selznick ni hubiera podido llegar fácilmente otro realizador cinematográfico; es característico que toda adaptación de Hemingway haya derivado en mal cine, un fenómeno del cual se ríe el mismo novelista. Así que todo lo que se diga sobre fidelidad es un malentendido artístico: al film no le competía reproducir el romanticismo sobreentendido, casi británico, de Hemingway, sino crearlo en términos cinematográficos. Hay pocos directores capaces de hacer tal cosa, y ninguno de ellos se llama Charles Vidor: uno era Frank Borzage, que hizo la



primera versión (1932, con Helen Hayes, Gary Cooper, Adolphe Menjou) y otros eran David Lean y Claude Autant-Lara. Cuando esta segunda versión procura ser fiel a Hemingway trasladando giros de sus diálogos y haciendo decir a Jennifer Jones "Tengo miedo de la lluvia porque a veces me veo muerta en ella", lo único que consigue es encerrar en una píldora literaria a una conversación más poética y fluida del original. Es obvio que la finalidad del libretista es enlazar la frase con un efecto posterior ("Está lloviendo", vuelve a decir la actriz durante su agonía), pero el sentido poético se diluye sin golpear. En esos y otros momentos el film carece de toda creación cinematográfica, en un estricto sentido: por eso se ve obligado a introducir el monólogo final de Rock Hudson, para decir protestas y pesimismo que no surgieron en dos horas y media de proyección. Y aún en terrenos más aptos para el cine, como la retirada italiana en el desastre de Caporetto, el film no se manifiesta con la densidad dramática que pudo alcanzar: Hemingway sabía lo que hacía cuando describió con largueza ese episodio, abreviado aquí hasta la inoperancia, sin la solemnidad debida. En todo lo que sea drama, el film reproduce fríamente sin crear el clima necesario. Carece de empuje y de inspiración. Una actriz más sensible habría conseguido momentos culminantes con el parto y la agonía que aquí se atreve a hacer Jennifer Jones frente a la cámara; esta actriz se atreve a esas escenas porque está casada con el productor. Si faltara una medida para valorar lo que el film crea por su cuenta, puede revisarse la intercalación de un episodio cómico, donde se narra la llegada de Rock Hudson al Hospital de Milán: allí todo el efecto está en el porrazo y en el grito, sin la menor sutileza. El episodio no es fiel a Hemingway, incidentalmente.

Otras zonas del film son más respetables, porque Selznick se propuso en ellas lo que mejor sabe hacer: el espectáculo colosal. Los caminos nevados entre las montañas, los miles de extras que los recorren, el paso lento de la infantería y los vehículos, la confusión, la sangre y el humo que la cámara recoge, son a veces impresionantes y revelan un cuidado plástico en Selznick y sus colaboradores. Varias de esas escenas, o un lago suizo iluminado en la noche por el foco de una lancha patrullera, constituyen el orden de aciertos del film. Como poesía y como drama, en cambio, lo mejor es leer a Hemingway directamente, que es la forma ideal de serle fiel.

6 de mayo 1958.



NUEVO ESTILO PARA VISCONTI

Puente entre dos vidas

(*Le notti bianche*, Italia-1957) dir. Luchino Visconti.

VISCONTI TENÍA VARIOS MOTIVOS para hacer este experimento. Uno quizás trivial fue su simpatía por Maria Schell (desde Venecia, 1956) y su deseo de colaborar en la carrera ascendente de la actriz. Otro más importante fue el de filmar una película modesta, en blanco y negro, que no necesitara más de dos nombres famosos, y que le relevara de las preocupaciones económicas causadas por Livia (*Senso*, 1954). El motivo más profundo es de orden estético. Según surge de sus declaracio-

nes y de las de sus allegados, Visconti cree, como muchos, que está cerrado ya el período neorrealista en el cine italiano, y aquí intenta hacer lo que se ha llamado un "neo-romanticismo", un contraste de ilusiones, esperanzas y amores individuales contra una sociedad que si no es hostil por lo menos es ajena. Que haya elegido *Las noches blancas* de Dostoyevsky, lejana en el tiempo y espacio a la Italia de hoy, es quizás el síntoma más claro de que Visconti quería escapar a la temática realista en que ubicó sus films anteriores. Y que modernice su ambiente, ubicando el asunto en una anónima ciudad italiana actual, no debe ser entendido como un paso hacia el realismo, sino simplemente hacia la economía de vestuario y escenografía que así procuraba. Toda la evidencia lleva a razonar que Visconti quería hacer un film romántico en tiempo presente, y que le atrajo la misma simplicidad de la historia. Esta es sencilla hasta la austeridad. Es el encuentro de un joven (Marcello Mastroianni) con una muchacha que espera quizás inútilmente el regreso de otro hombre que fue su amor (Jean Marais); de ese encuentro nace la amistad, el reproche, la colaboración, el amor y la ilusión, hasta un quiebre final. Todo ocurre en tres largas escenas dialogadas (Dostoyevsky las contaba en cuatro capítulos que eran cuatro noches), sin que intervenga casi ningún otro desarrollo de anécdota y sin que hagan falta otros personajes.

El procedimiento con el que Visconti obtiene un estilo romántico es también muy simple de concepción pero muy difícil de realizar. Crea, desde los títulos iniciales y durante largos fragmentos, un mundo sombrío de callejuelas y puentes, lluvia y barro, en el que el actor y luego la actriz son indicados por un foco luminoso, por una claridad que les hace resaltar. Ese contraste prosigue después con otros datos de ambiente, y mientras la pareja central elucida sus problemas de soledad y de ilusión, Visconti coloca datos sórdidos a su alrededor; una pensión ruidosa, una prostituta (Clara Calamai), una pelea callejera. Este contraste está marcado con detalles de iluminación, de movimiento, de datos accesorios (un perro vagabundo, la nieve, los charcos en la calle) hasta dar a los personajes un aire general de desorientación en el mundo que habitan. Llevados a operar sobre sus sentimientos, y ajenos al resto de sus vidas, los dos personajes aportan un documento íntimo sobre sí mismos. Tras la niebla y los vidrios empañados, el espectador se asoma a un doble drama personal, cercano en manera al que Marcel Carné obtenía hace veinte años en el cine francés. Gran parte de la eficacia dramática descansa así sobre sus intérpretes, con una fina labor de Mastroianni (probablemente la mejor en su carrera) y con una adecuación natural de Maria Schell a esta figura dulce y sensible que el film propone; el personaje está servido para ella, para la repetición de sus sonrisas y mohines, y no es todavía la prueba mayor y distinta que cabe esperar de su talento. Pero aunque Visconti descansa grandemente sobre sus intérpretes, no se conforma con transcribir sus diálogos. Es suyo, en primer término, el cuidado certero de escenografía y decoración, que siempre han preocupado al director como datos esenciales. Es suya también la intercalación de una moderna danza americana, como episodio que acerca a los personajes al momento en que creen amarse con alegría. Y está también en la línea de Visconti, que es un técnico soberano y un desconforme con la rutina, el experimentar con el cruce de presente y



pasado: por dos veces formula un *racconto* con el movimiento de cámara, sin cortar la escena, como Sjöberg lo hizo en **Señorita Julia** (*Fröken Julie*, 1950).

Puente entre dos vidas es un film pensado, inteligente, que sólo pudo ser hecho por una personalidad del cine: en la carrera de Visconti será inevitablemente otro punto de controversia, justamente porque el director quiere explorar nuevos caminos de su inquietud. No es en cambio el film cálido y pasional que el público quisiera ver con este tema romántico. Tiene la emoción demasiado sobrellevada y sostenida por el pudor de sus silencios, de sus sentimientos más insinuados que dichos. Quizás por esa misma imperfección es un film singular, una curiosa mezcla de amor y lucidez.

16 de mayo 1958.



KAFKA DE VERAS

El hombre equivocado

(*The Wrong Man*, EUA-1956) dir. Alfred Hitchcock.



PARECE INVEROSÍMIL, pero la historia ocurrió de veras. En las primeras escenas Henry Fonda es detenido por un asalto que no cometió, y a partir de allí tres testigos lo identifican erróneamente, todo el procedimiento policial y judicial opera en su contra, otros testigos que podrían probar su inocencia (por haber estado con él en la fecha alegada) han muerto o desaparecido. Cuando comienza el juicio, el protagonista es un hombre derrotado, su esposa (Vera Miles) ha enloquecido, ambos deben favores y dinero por su especial situación, y el trámite judicial debe recomenzar por un tecnicismo menor, ampliando así la desesperación. El azar determina que sea apresado el verdadero culpable y que finalice la crisis, hasta que dos años después los protagonistas llegan a olvidar lo que les ocurrió ("Pero les ocurrió...", señala el film en su último minuto).

Tras haberse preocupado durante tantos años por hacer más emocionante la ficción, Hitchcock toma ahora un episodio real y sale en la primera escena a puntualizar la exactitud histórica de todo lo que habrá de narrar. No es por esa autenticidad que la anécdota se hace más emocionante sino por el hábil planteo que el director formula. Desde la primera escena la cámara sigue a Fonda en su trabajo (es músico en un club nocturno) y después en la vuelta a su hogar, en la entrevista con su esposa, en la fatal visita del día siguiente a la compañía de seguros donde despertará sin quererlo la sospecha inicial. Ese acercamiento del film es útil en todo el proceso inmediato; la detención, el interrogatorio, los testigos, el procedimiento carcelario. La acumulación se hace obsesiva, y Fonda la aguanta estoicamente; como el protagonista de *El proceso* de Kafka, está envuelto en un mundo que no entiende bien, y sigue adelante con la esperanza de que en algún lado se verá el error. El espectador

sufre con él, gracias a que la cámara transporta reiteradamente las sensaciones del protagonista, el perfil indiferente de los policías, los pies de los otros acusados que viajan con él hacia la cárcel, el sonido de las puertas que se cierran. El enfoque del film es tan personal y cercano como el que Bresson mostró hace poco para el protagonista de **Un condenado a muerte se escapa** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) y también en buena parte el resultado es similar, aunque Hitchcock saca ventaja de recursos cinematográficos más efectistas, de la sombra intencionada de su fotografía, de la cadencia solemne con que unos pocos instrumentos van pausando en la banda sonora el desarrollo del drama. Es característico que el director no quiera perder un solo efecto sobre su público, y sugiera más de una vez la comparación entre su protagonista y Jesús, una metáfora que es un exceso.

En la segunda mitad el film afloja su tensión. Del clima que había creado con su concentración, pasa a conjugar ideas, coartadas, trámites, opiniones y pequeños discursos de abogado y fiscal en el juicio. Todo ese desarrollo es más rutinario y se acerca peligrosamente al material más recorrido en el género, aunque también aquí el director sabe interpolar detalles y pequeñas sorpresas. El resultado, como casi siempre ante Hitchcock, es que los planteos son mejores que las soluciones, pero el film tiene sobre muchos otros del realizador la gran ventaja de su limpieza. No hay truco ni falsas apariencias en las imágenes, no hay prodigios de técnica desarrollados por el solo placer de lucirse. La fortuita solución de la pesadilla parece un lugar común de los temas cinematográficos, pero así ocurrió en la realidad, en New York y en 1953.

Henry Fonda muestra la sensibilidad y el asombro justos para todo el sufrimiento que sobre él se convoca. Está bien apoyado por Vera Miles, pero mérito y responsabilidad del film son suyos, del director, del fotógrafo Robert Burks, que ilumina con impecable elocuencia, y del músico Bernard Herrmann, uno de los pocos compositores que saben comentar la acción cinematográfica.

20 de mayo 1958.



TEATRO CON IDEAS

Las brujas de Salem

(*Les Sorcières de Salem*, Francia / Alemania Oriental-1957) dir. Raymond Rouleau.

CUANDO ARTHUR MILLER escribió *The Crucible*, se desarrollaba en Estados Unidos una cacería de brujas mucho más actual, la de las investigaciones sobre el comunismo. Fue uno de los fenómenos de la inmediata post-guerra y afectó no sólo a los comunistas reales sino también a muchos otros individuos que habían tenido un contacto parcial, o anterior, o superficial, con las ideas comunistas; mucha injusticia derivó de esas investigaciones, y el sentido de la obra de Miller es la defensa de la libertad de pensamiento contra la presión y la sanción de las autoridades. Su tema aparente es una anterior e histórica cacería de brujas en Salem, Massachusetts, 1692, ubicada en un ambiente de puritanismo, superstición, represión violenta del pecado; el tema real está detrás de esa metáfora, y equipara a

jueces y acusados de entonces con jueces y acusados de hoy, marcando la misma facilidad con que un cargo promulgado por un individuo contra otro, quizás por motivos personales, se convierte en un delito del que la acusación no pide prueba.



El sentido ideológico de la obra era muy preciso en Estados Unidos hace pocos años, y constituía por parte de Arthur Miller una actitud crítica hacia moldes mentales americanos, de la misma manera que su anterior *Muerte de un viajante* constituía una crítica a la filosofía materialista de su mundo burgués. Cuando la obra se difunde al extranjero (Montevideo la conoció en 1955, en versión por El Galpón), el sentido se diluye, porque sin una clara alusión a la realidad americana del siglo XX nadie podrá verla en esta historia del siglo XVII. La producción del film se explica por el éxito que en Francia obtuvo la pieza original (dirección de Rouleau, actuación del mismo, de Montand, de Signoret), pero fuera de Francia y de un sector de público el film sólo dejará entender a casi todos nada más que la superficie

del drama: la acusación de adulterio contra el campesino Proctor, la acusación de brujería o maleficio contra otros campesinos, las nociones de pecado, tentación y maldad que se reúnen en la sirvienta Abigail. Todo ello culmina ciertamente en el proceso, el interrogatorio, la confesión, la delación, la crisis moral y otros pasos que deben entenderse como metáforas de la actualidad. Pero los procedimientos están envueltos en demasiada conversación con demasiado personaje y operan con motores melodramáticos; la mujer de Proctor se niega al contacto sexual y lo fuerza así al adulterio, Abigail participa de truculentas ceremonias en las que se bebe sangre. Atrás de ese melodrama, las ideas no se ven.

La adaptación cinematográfica, en la que ha colaborado nadie menos que Jean-Paul Sartre, procura disminuir la manera teatral que era el gran riesgo del film. En varios aspectos lo ha conseguido. Los datos iniciales que colocan el tema ya no dependen de diálogos e interrogatorios sino del desarrollo ante la cámara; el pueblo de Salem está reconstruido con mucha convicción y recogido hábilmente por la cámara de Claude Renoir; la música de Hanns Eisler tiene momentos de gran elocuencia y originalidad; casi todos los diálogos están fragmentados y apoyados con primeros planos, con rostros mudos, con detalles visuales; algunas escenas adquieren cierta solemnidad de expresión cinematográfica. Pero todo ello es adjetivo, nunca esencial, y la pieza sigue apoyada en el teatro, donde los diálogos hacen caminar el tema. En un caso se intercala un título explicativo, señalando que se extendieron desde cierto momento las acusaciones de brujería, y se omite presentar así un fenómeno que era más accesible a la cámara que al escenario; en otro caso (el coro de las muchachas alucinadas durante el juicio) se adivina que Raymond Rouleau transcribió sin cambios un efectismo puramente teatral. El resultado inevitable es la espesura y la monotonía del relato, la necesidad de entender más lo que se oye que lo que se ve. Y el resultado es la lentitud, también.

Es excelente la actuación de todo el elenco, particularmente la de Simone Signoret (en un papel alejado de su molde habitual), la de Montand, la de la nueva actriz

Mylène Demongeot en su tentadora y diabólica Abigail y la del mismo director Raymond Rouleau en su juez Danforth, aunque este último deja ver que su composición está, como casi todo el film, en el molde teatral de origen.

23 de mayo 1958.



DELIRIOS CON TESTIGOS

El embajador del jazz (*Satchmo the Great*, EUA-1957) Sin director acreditado. Producida por Edward R. Murrow y Fred W. Friendly.

Jazz Dance (EUA-1954) dir. Roger Tilton. Cortometraje.

EL EMBAJADOR DEL JAZZ NO ES un film de ficción sino un testimonio documental sobre las giras de Louis Armstrong y su conjunto a través de Europa y en la Costa de Oro africana, durante 1955 y 1956. El personal y el repertorio son los mismos que con escasas variantes conoció Montevideo a fines de 1957; la atracción para el aficionado podría ser idéntica, si no fuera porque la presencia personal del ídolo es en la práctica un atractivo mayor que toda figuración a través de intermediarios. A los efectos del film, rodado sin mayor apuro en cada uno de los conciertos, y complementado por unas pocas tomas de un estudio neoyorquino, la coherencia ha sido dada por el productor Edward R. Murrow, un personaje de la televisión, cuya especialidad es explicar al mundo las cosas más diversas, sin pretender especialidad en nada. Como responsable del film y narrador en la banda sonora, Murrow se dedica a explicar el jazz al mundo. Con dibujos de Ben Shahn (muy estilizados, con temas negros) y un poco de conversación, Murrow sostiene que Armstrong y el jazz nacieron en 1900, que Joe "King" Oliver fue el gran maestro, que la Costa de Oro fue la cuna de los bisabuelos de Armstrong y que el jazz ha invadido el mundo, un concepto que la cámara hace más claro cuando muestra el delirio colectivo de muchos públicos sucesivos. "Si tienen que explicarte el jazz nunca sabrás qué es", dice Armstrong por algún lado, repitiendo sus frases famosas. Se lo deja explicar a Murrow, sin embargo, y hasta lo ayuda.



Hay mucho jazz bueno en la banda sonora y no siempre se debe a Louis Armstrong: algunos solos de Edmund Hall y un minuto de Claude Luter son parte importante del inventario. La primera limitación de esa música es la que Armstrong mostró ya en Montevideo: el conjunto repite temas y arreglos, hasta vender por inspiración lo que ha preparado con mucho tiempo. La segunda limitación es un error de perspectiva: el público está dispuesto a creer, porque se lo repiten con insistencia, que Armstrong es el mismo de antes y que éste es el jazz original. La verdad es que él mantiene su ímpetu (también llamado "fuego sagrado" en algunos círculos), pero como pureza jazzística

hay que elegir entre lo mucho que presenta. Los fragmentos del film que lo muestran en la Costa de Oro tienen raptos de inspiración musical: otros fragmentos pueden descender hasta el ruido habitual. El mayor elemento de confusión suele ser Armstrong mismo, que es un músico singular pero un teórico muy barato. Cuando asegura que es buen jazz todo lo que obliga a marcar el compás con los pies, o cuando dice que la música sólo se divide en buena y mala (nunca explica la mala), o cuando aspira como culminación de su carrera a tocar *St. Louis Blues* con una orquesta sinfónica de 85 miembros, o cuando presenta *La vie en rose* y *C'est si bon* como temas jazzísticos auténticos, todo lo que consigue es confundir al principiante no enterado. La mejor posición mental frente al film es escuchar la banda sonora hasta donde a cada uno le guste; quien además quiera comprender mejor al jazz, a su historia y a Armstrong mismo, debiera empezar por los discos de hace 35 años, y seguir para adelante.

JAZZ DANCE ES también un testimonio, más simple, más directo, más breve, en cierto sentido más intenso. Fue rodado en un salón de baile neoyorquino, al compás de un conjunto de músicos mayormente blancos, mayormente célebres. Como film tiene la habilidad estupenda de recoger rostros, ademanes y pies de bailarines, con un aire de cosa natural, tomada en vivo; tiene también el progreso emocional, desde el tema inicial de *Blues* a *Ballin' the Jack*, después a *Royal Garden Blues* (con un poderoso contrabajo por Pops Foster) y finalmente a la explosión de *When the Saints Go Marching In*, donde Jimmy McPartland y su trompeta encabezan una fila de bailarines excitados. Los últimos acordes coinciden con una serie de tomas brevísimas, a un ritmo fulgurante, y hacen participar al espectador de esa culminación emocional. Film aparte, el aficionado al jazz podrá gustar algunos solos de McPartland y particularmente de Pee Wee Russell, un clarinetista con estilo propio. Nadie hace teorías en este cortometraje, y la música es casi siempre de primera calidad.

27 de mayo 1958.

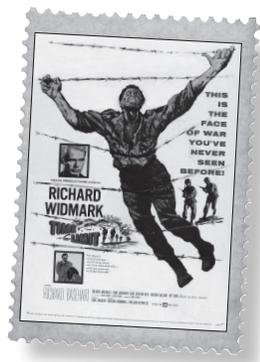


LA TRASTIENDA DE LA GUERRA

El secreto sellado

(*Time Limit*, EUA-1957) dir. Karl Malden.

ESTA ES UNA TENAZ investigación militar sobre la traición cometida dos años antes en Corea por un militar americano (Richard Basehart), tras haber sido tomado prisionero. La apariencia inicial es decisiva contra él, con catorce testimonios de ex-compañeros de prisión que lo acusan de haber hecho discursos comunistas, haberles exhortado a abandonar la causa americana, haber firmado volantes en los que aseguraba que Estados Unidos hacía guerra bacteriológica. No sólo la prueba contra Basehart es impresionante, sino que él mismo se niega a intentar siquiera su defensa, admitiendo



llanamente toda la acusación que se le formula en un cuartel de Washington, 1954. Queda a cargo del coronel investigador (Richard Widmark) el penetrar más profundamente en el asunto. Le intrigan varias cosas: la perfecta conducta anterior del acusado, la coincidencia de su traición con la muerte de otros dos prisioneros en Corea, la curiosa fórmula verbal con la que todos los testimonios se expiden contra Basehart, como si se tratara de una lección recitada por todos esos testigos. Tras un interrogatorio poderoso, Widmark obtiene la verdad. Ahora sabe que la traición de Basehart fue cometida por buenos motivos, en una de las alternativas más difíciles que debe afrontar un militar (su propia desgracia o la de todos sus subordinados), pero sabe también que la corte marcial es el único procedimiento abierto a la justicia. El film se cierra en esa expectativa, sin decidir todavía la culpabilidad: de hecho su dilema desborda el orden militar y toca zonas de la ética. Igual que la obra teatral en que se basa, su sentido es hacer reflexionar al espectador sobre un problema formidable que planteó Corea, donde la lucha de ideologías desbordó en magnitud y repercusión a la acción física.

No es casual que radio, teatro, televisión, periodismo y cine de América se hayan ocupado de ese problema (un antecedente cinematográfico: **Dios es mi juez**, con Paul Newman, sobre obra de televisión). Cuando terminó la guerra en Corea, 21 soldados americanos se negaron a regresar a su patria, uno de cada tres prisioneros había sido culpable de colaboración en algún grado con el enemigo, y ninguno de esos prisioneros había conseguido escapar del cautiverio. Esta resistencia americana a la presión enemiga (particularmente la china) fue ínfima, y no se debió a la crueldad física ejercida tanto como a la organización y habilidad de los carceleros, que poseían una división de instructores especializados. Tras dos años de exhaustiva investigación sobre el tema, el Ejército americano concluyó que sus hombres estaban prontos para la lucha pero no para el cautiverio, y que una preparación complementaria sería imprescindible en el futuro. En otros términos, Corea fue una voz de alerta y un catálogo de los más variados laberintos de la mente humana ante una crisis. Ni la obra teatral ni el film exploran debidamente ese catálogo, una empresa que en realidad es más adecuada para un libro. Se limitan a presentar, en términos dramáticos, una sola de sus posibilidades: la traición cometida por un militar para evitar la muerte de otros, apuntando de paso la curiosa deformación que el cautiverio introduce sobre conceptos tales como valor, cobardía, compañerismo, honor. El tema es actual, serio y dramático: su solución es más legítima que la de **Dios es mi juez**, donde un complejo de amor paternal explicaba una traición.

Es una limitación del film el mantenerse en el plano teatral de origen, con sólo tres apartes para relatar incidentes en el campo de prisioneros. Los tres pequeños relatos son dinámicos y violentos, pero todo el resto tiene una violencia sobreentendida, una expectativa de tipo teatral por la entrada de un personaje, por la frase que llegará o no a decir, por la convicción que sobre él tengan las palabras de otro. La interpretación excelente de Basehart y Widmark es la mejor defensa para este teatro trasladado, con un elenco en el que también se lucen June Lockhart como una esposa comprensiva, Dolores Michaels como una secretaria sagaz, Martin Balsam como un ordenanza con ideas propias, Rip Torn como un teniente que sabe más de lo que dice, y Carl Benton Reid como un general que cree supervisar la investigación y termina siendo su víctima. El film es el debut como director de Karl Malden,

hasta ayer excelente intérprete (**Tranvía llamado Deseo, Nido de ratas**) y sería una adivinanza acreditarle méritos por este teatro filmado, pero algunos momentos de pausa, de carga dramática, de aparte hacia datos laterales, permiten asegurar que Malden no está descaminado en su nueva carrera.

3 de junio 1958.

Títulos citados (dirigidos por Elia Kazan, salvo donde se indica)

Dios es mi juez (*The Rack*, EUA-1956) dir. Arnold Laven; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954);

Un tranvía llamado Deseo (*A Streetcar Named Desire*, EUA-1951).



LA CARIDAD MAL ENTENDIDA

La doncella de oro

(*The Story of Esther Costello*, Gran Bretaña-1957) dir. David Miller.



LA HISTORIA DE Esther Costello, una adolescente que queda ciega, sorda y muda a raíz de una explosión, tenía alguna posibilidad de exploración psicológica y otra posibilidad de apunte social.

El accidente no trae lesión física, con lo que el film deja sentado que otro shock posterior puede aparejar la recuperación, y el material principal de su asunto es así la reeducación de los sentidos en una joven inteligente. Es la zona mejor aprovechada por el film, que detalla la paciente enseñanza con que el tacto pasa a sustituir a los otros sentidos, recuperando a la paciente para una vida normal. El estudio de rostros (con una máscara sensible y finísima en la debutante Heather Sears), el efecto de música, de sonido y de luz, informan adecuadamente ese proceso. Más tarde, cuando la joven es violada por un hombre y un nuevo shock le devuelve el habla, la vista y el oído, el film aguza también sus recursos y con un tic-tac de reloj y una bruma en la imagen informa esa nueva

crisis. En esos fragmentos el film está a la altura de **Murallas de silencio** (*Mandy*, 1952), un caso similar que Alexander Mackendrick dirigió hace algunos años.

Entre shock y shock, que son en definitiva ocasiones para la sutileza, el film se hace más vulgar. Ello se debe en primer término a que está concebido como otro vehículo para Joan Crawford, que hace aquí la millonaria protectora de la protagonista: una mujer piadosa, una sacrificada, casi una madre, que quiere hacer el bien y provoca su propia desgracia. Se debe en segundo lugar al desperdicio de otro gran tema encerrado en el film: la organización de caridad que se transforma en un negocio para cazar incautos. Tal como lo cuenta la anécdota, la protección por la millonaria se transforma rápidamente en un fondo de beneficencia con grandes actos de propaganda y la contribución de miles de personas. Era el momento de marcar con ironía cómo la gente contribuye a causas que ignora, con una mezcla de bondad y superstición, pero el film se cuida de toda protesta de las sociedades de beneficencia, se abstiene de todo apunte sobre la ingenuidad colectiva y busca dos villanos que se quedan con el dinero.

Uno es un audaz suelto (Ron Randell), pero el otro es el marido de la millonaria, se llama Rossano Brazzi y tiene a su cargo la violación de la menor, una tentación que lo lleva a la muerte. La descripción de estos dos sujetos, y los diálogos de su maldad, son puro melodrama. Por atenerse a ellos, el director y productor David Miller pierde para su film la fineza que muestra en otros fragmentos.

Aparte del fotógrafo Robert Krasker, de la actriz Heather Sears y del músico Georges Auric, que son las personas sensibles de la empresa, debe ponderarse la sobriedad con que Joan Crawford se maneja a sí misma. Es co-productora, usa vestuario diseñado especialmente por Jean Louis, no se le agita un cabello en las crisis dramáticas y jamás pierde la compostura de gran dama con la que pasea veteranamente por la pantalla. Pero está en su papel, cede brillos principales a una jovencita debutante y parece convincente en algunas de sus emociones, lo que no es frecuente en su carrera. La perduración de Rossano Brazzi como galán y primer actor es uno de los misterios del cine moderno.

6 de junio 1958.



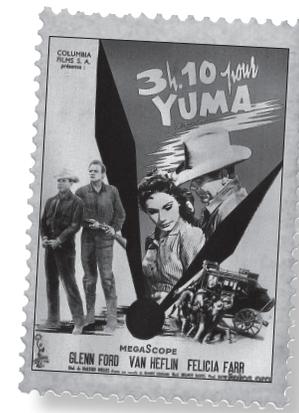
WESTERN DE PRIMERA

El tren de las 3.10 a Yuma

(*3:10 to Yuma*, EUA-1957) dir. Delmer Daves.

EL ASUNTO CRECE a medida que transcurre. Es la conducción de un ladrón (Glenn Ford), desde un pueblo al otro, para tomar el tren de las 3.10 y entregarlo a la justicia. De su transporte y vigilancia se ocupa un grupito de pacíficos habitantes del Oeste, ninguno de cuales representa a la autoridad, y cuyo principal responsable (Van Heflin) no está muy seguro de que deba correr ese riesgo; el peligro constante, del principio al final, es la pandilla de Ford, un grupo de matones que vigila todas las actuaciones desde varias emboscadas y que procura rescatar a su jefe. En varios momentos de este asunto la lógica no es la virtud más importante: Ford se deja apresar con una pasividad inverosímil, algunas fricciones intermedias son maniobras del libretista para restar número a los buenos y hacer más gravosa la presión de los malos. Pero la lógica no es la medida mejor para un *western*, que debe alimentarse de pequeñas tensiones e ir creciendo hasta una culminación.

Con una maestría en un género que es la zona superior de su carrera (**La flecha rota, La última carreta, El hombre pacífico**), el director Delmer Daves ha procurado que la lucha contra el tiempo, hasta las 3.10 que son el momento límite, vaya creciendo en intensidad; mientras ocurren operaciones menores, el film marca el paso de la hora y compromete al espectador en esa tensión. Pero lo realmente importante y original para el género es que esas operaciones menores tienen no sólo la acción imprescindible sino la cuidada motivación de conducta, la descripción



psicológica correcta: Heflin hace una tarea por dinero, superando su cobardía natural, y debe luchar contra la tentación del mayor soborno que le ofrece el prisionero; por otro lado, Glenn Ford compone un delincuente tranquilo e irónico, que confía en sus subordinados y que se complace en tentar a su guardián. A esta situación central, que adquiere cierta validez dramática, el film agrega aún el complemento de otros personajes que refuerzan tensiones: el lugarteniente jactancioso de Ford que espera y pregunta (Richard Jaeckel), la esposa de Heflin que aguarda mudamente su manifestación de cobardía o de valor (Leora Dana), una muchacha que atiende en un bar y cuya belleza demora a Ford (Felicia Farr) y varias otras figuras menores. Es siempre evidente el artificio con que director y libretista han colocado esas anécdotas secundarias para reforzar tiempo y estructura de su asunto, pero también es evidente su preocupación por el laconismo de diálogos, por la intimidad de susurro y de primer plano (en CinemaScope) con que el film se acerca a esos personajes, por el planteo de acción y reacción con que la aventura aparece comentada a través de sus testigos: los dos pequeños hijos de Heflin, o una niña que mira el despliegue final de corridas y tiroteos en el pueblo donde culmina el asunto. El director sabe muy bien que un *western* no es un asunto para ser contado y creído, sino un pretexto para un espectáculo. Lo ha armado cuidadosamente, sin preocuparse tanto de rellenar con gente la pantalla como de marcar un tiempo cinematográfico, un sentido de pausa y de expectativa que está presente en todo el film: una calle sin gente, un hombre que camina, otro que mira, dos acordes de guitarra, pueden sumergir al espectador en una tensión.

Son notables la fotografía de Charles Lawton, la actuación de Ford, Heflin y Leora Dana, el uso sensual de la belleza de Felicia Farr. La única molestia es una melodía que Frankie Laine canta desde los títulos iniciales y que marca otro innecesario contacto del film con sus dos más notorios precedentes (**Pasión de los fuertes** de Ford, **A la hora señalada** de Zinnemann), pero esa música está bien desarrollada y aplicada en el resto. Sobre sus colaboradores, es Delmer Daves quien da un estilo al resultado. En un género naturalmente olvidable, éste es un film para recordar.

11 de junio 1958.

Títulos citados (dirigidos por Delmer Daves, salvo donde se indica)

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) de Fred Zinnemann; **Flecha rota, La** (*Broken Arrow*, EUA-1950); **Hombre pacífico, El** (*Jubal*, EUA-1956); **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, EUA-1946) dir. John Ford; **Última carreta, La** (*The Last Wagon*, EUA-1956).



MODELO REVISADO

También somos seres humanos

(*The Story of G.I. Joe*, EUA-1945) dir. William A. Wellman.

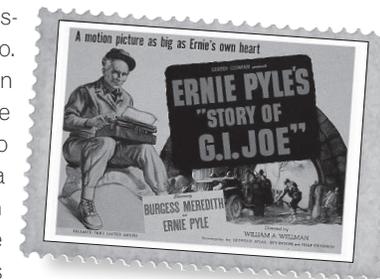
ESTE FUE EN SU MOMENTO un film bélico de particular importancia, una reacción contra la receta de fácil heroísmo, anécdota romántica lateral y final feliz que utilizó casi todo el resto del género. Está basado en artículos periodísticos del co-

responsal Ernie Pyle, quien se introdujo en los frentes de batalla y escribió una serie de notas íntimas, pintorescas, nutridas, sobre los soldados cuya vida y muerte compartió; sus personajes principales no son así los generales ni los apuestos oficiales sino el soldado sucio, hambriento, des-conforme, el G.I. Joe en que fuera simbolizado. El libreto coloca al mismo Pyle en el frente, con Burgess Meredith como su intérprete, y le hace conservar una actitud de testigo comprensivo durante las varias anécdotas narradas. Hacia el final, esta presentación de Pyle deriva en un pequeño discurso muy típico del cine bélico de entonces, que es una de las pocas concesiones del film a la fórmula consagrada, pero en general ese enfoque sirve para mantener un clima de cercanía a los humores, locuras, chistes y muertes de los soldados de infantería que son los verdaderos protagonistas del film. Casi no hay mujeres en la narración, ni tampoco estrictamente un argumento; una de las limitaciones de la anécdota es que no progresa sino que simplemente acumula.

A más de diez años del estreno, con mucho cine bélico intermedio, **También somos seres humanos** puede impresionar como demasiado parecido a otros films posteriores, de los que en cierto grado fue modelo; el mismo director Wellman realizó después por ejemplo su **Sangre en la nieve** (*Battleground*, 1949), que debe algo a este antecedente. Pero algunas de sus escenas conservan el dramatismo sobreentendido, apenas aludido de un cine bélico ejemplar: el primer muerto en un ataque aéreo al pelotón (no se muestra el cadáver, sino solamente la mirada de sus compañeros); la muerte final de Robert Mitchum; la quietud impaciente con que los soldados esperan la decisión superior y crítica de bombardear al monasterio de Montecassino. En los intervalos hay apuntes humorísticos o sentimentales, señalados con un ojo periodístico para el detalle, pero también hay acción, con un tiroteo pausado y expectante en una iglesia entre dos americanos y un grupo de soldados alemanes emboscados, y una culminación de ese incidente con la campana que repica.

En 1945 Hollywood todavía rodaba en estudios sus films de exteriores, casi no utilizaba el color, y desde luego no había descubierto aún las grandezas de la pantalla ancha. Con esas limitaciones para el espectáculo, el film mantiene otras virtudes: una esencial honestidad para presentar a sus soldados de infantería, un tono melancólico y gris con el que insinúa que la guerra es un deber para aguantar. Si algo le falta es la pasión de la protesta, la actitud moral con que muchos años antes **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, dir. L. Milestone-1930) había sido un documento contemporáneo. Pero al Hollywood de 1945 no se le podía pedir tal cosa, desde luego.

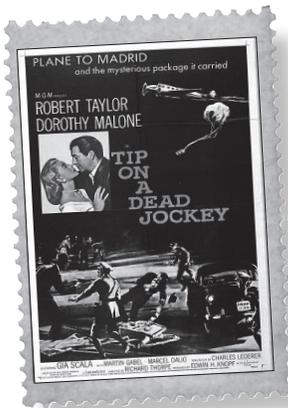
Son muy correctas las labores del fotógrafo Metty, de un elenco que encabezan Mitchum y Meredith, del director Wellman, un irregular que tiene a este film entre sus puntos altos. Entre las sorpresas de la revisión debe figurar el encuentro de Robert Aldrich como subdirector, en una etapa de aprendizaje.



13 de junio 1958.



POCO VUELO

Desafío a la muerte*(Tip on a Dead Jockey, EUA-1957)* dir. Richard Thorpe.

EL CENTRO DEL ASUNTO está al final y consiste en que Robert Taylor pilotee un avión desde Egipto a España, llevando un cargamento de billetes y narcóticos, en actitud declaradamente delictuosa. Una parte de los inconvenientes está también al final, donde el vuelo en cuestión se hace con varios accidentes, fugas precipitadas de aeródromos y otros sucesos que habrá que entender como aventuras, aunque su dosis de suspenso está lejos de ser considerable. La mayor cantidad de inconvenientes está en todo el proceso dramático que antecede al vuelo. Allí Taylor es un experto piloto que ha aguantado ya dos guerras, ha visto morir a demasiados compañeros y ahora es un cobarde que no se anima a volar. Esta situación psicológica pudo tener su interés en el relato de origen en que se basa el film. No lo tiene en el film mismo. Para demostrar la situación de Taylor se describe su conato de divorcio por la esposa (Dorothy Malone), la turbia relación amistosa con un amigo y la mujer de éste (Jack Lord, Gia Scala), la resistencia ante el villano que propone el contrabando (Martin Gabel) y la compañía y consejo de otro amigo del protagonista (Marcel Dalio). Todo ese material casi nunca funciona como mejor ilustración del punto central sino como una mera distracción: el libreto parece pensado de apuro, los diálogos son descriptivos y simplones, la dirección de Thorpe es la tranquila pasividad de dejar hablar y de dejar equivocarse, como lo hace Dalio con su exagerada comedia y Dorothy Malone con sus miraditas furtivas.

Parte del film fue rodado en España pero es evidente que sólo se trata de exteriores luego refundidos en Hollywood con otras imágenes. Cuando aparecen algunos personajes menores a hablar en español, se sabe que libretista y director estaban deseando librarse cuanto antes de su trabajo. En otras zonas del film se sabe asimismo que el fotógrafo George Folsey está desperdiciado y que el músico Miklós Rózsa no es el genio sombrío que los ingenuos creyeron hace unos años.

20 de junio 1958.



PECADORES SUECOS

Pájaros salvajes*(Vildfåglar, Suecia-1955)* dir. Alf Sjöberg.

EN EL CINE AMERICANO habría resultado más fácil, y no hubiera sido la primera vez que una pareja saca adelante su amor, aunque él esté complicado con una banda de delincuentes y ella esté comprometida con otro hombre. Pero en el cine sueco

eso puede ser una tragedia irrenunciable, un tope para la angustia de la época. Eso se debe en primer lugar a que la pareja de novios se transforma en una pareja de amantes (Per Oscarsson, Maj-Britt Nilsson); en segundo lugar a que eso suscita la indignación de familiares de ella; en tercer lugar a que el mundo perverso en que él está metido incluye a prostitutas y un proxeneta que también es un ladrón y un sádico (Ulf Palme) y en cuarto lugar a que nadie hace el menor esfuerzo para coordinar la vida propia con la ajena. La incompreensión recíproca es materia decretada para el film, que en algunas zonas parece una parodia de su propio tema: en algunos diálogos retóricos, en miradas perdidas al horizonte, en violencias gratuitas. Todo el asunto carga con los vicios del libreto, y es paradójico que éste aparezca firmado por Alf Sjöberg, uno de los nombres más prestigiosos en el cine sueco. Más que armar un proceso dramático, el director se ha conformado con apuntes incidentales sobre la soledad del hombre en la ciudad moderna, con grandes dosis de alcohol, sexo, baile, y con la insistencia en que la vida es dramática. Como lo dice el protagonista: "Podemos mirarnos, tocarnos, amarnos, pero esa maldita soledad nos lo impide". Si esas ideas o sensaciones surgieran de personajes y trama podrían ser contempladas con interés. Pegadas como están a una receta que ha invadido al cine sueco (por obra de Sjöberg, de Bergman, de Mattsson) suscitarán más de un sarcasmo.

El director no es un virtuoso de su libreto, pero lo es con la fotografía y la ambientación. En el uso de calles, mar, muelles, barcos, en el retrato de un salón de baile y en cierto juego entusiasta con los reflejos en los vidrios y con los recorridos de cámara en sus interiores, se advierte no sólo que Martin Bodin es un maestro en la fotografía sino que Sjöberg mantiene su estilo visual; aquí hay tomas marcadamente similares a algunas de **Señorita Julia** (*Fröken Julie*-1950), una misma simbología de pájaros para insinuar ideas de libertad o felicidad, un derroche de énfasis musical (por el mismo Dag Wirén) para subrayar sentimientos. Una escena en particular, que transcribe una orgía y un baile con jazz, señala al director virtuoso que hay en Sjöberg. Pero es temible pensar que tanto lucimiento formal esté al servicio de algo en que el artista no cree; en circunstancias muy similares, Bergman ha preferido hacer comedias, quizás porque tiene sentido del humor, un rasgo que Sjöberg no ha lucido hasta ahora. La interpretación no excede a lo correcto y a veces baja de ese nivel, un hecho lamentable en Maj-Britt Nilsson, que en otros films ha mostrado ser una actriz sensible y honda.

Lejos de una genuina inspiración, el film lleva a pensar que el drama sueco es también una receta.



24 de junio 1958.



PROPAGANDA SOVIÉTICA Rivales del rayo

(*Jet Pilot*, EUA-1950-57) dir. Josef von Sternberg.



EL DUDOSO ARGUMENTO de esta aventura aérea coloca a Janet Leigh como una aviadora soviética que llega a refugiarse en Estados Unidos, es objeto de toda clase de facilidades, le dan aviones americanos a chorro para que los pilotee y le dan al aviador John Wayne para que la enamore, mientras el confort americano (balnearios, grandes habitaciones en hoteles, hermoso vestuario) hace su propaganda. Desde luego que ella es una espía soviética, se casa con Wayne y ambos se van a Rusia, donde la segunda mitad del film establece, a la inversa, que él tiene aviones a chorro a su disposición, comprueba la miseria rusa (pestillos que se caen de las puertas, heroínas de guerra que ahora hacen humildes trabajos) y cuando es descubierto como espía americano vuelve a América con

su mujer, aparentemente a comerse un bife succulento que no puede encontrarse en otro lado. En términos de romance, todo ese asunto es primitivo y sólo tiene cierta picardía orientada a lo sexual: desvestir a la mujer para revisarla, dejar una pierna femenina al aire, probarse durante demasiado rato un traje de baño. En términos de acción el asunto está un poco mejor, con demasiadas tomas de aviones a chorro, que surcan el cielo en todo sentido. En términos de aventura política todo es pueril hasta el grado de primera infancia. Ni revisando todo el cine americano anti-nazi de 1941-45 se podría encontrar tanto lugar común, tanta presentación de los rivales como idiotas, tanto diálogo dirigido a la sátira más fácil, sin un gramo de humor para aliviarla. El material es solamente adecuado para una revista de historietas y da vergüenza en otro lado. La Fuerza Aérea americana es una entidad respetable que no debiera dejarse manosear por esta inepticia de asunto y diálogos.

De los dos barullentos que fingen ser responsables del film, el más famoso es Josef von Sternberg, un extravagante que dirigió exotismo para Marlene Dietrich. Hace por lo menos quince años que el hombre está prostituido para hacer cualquier cosa o ninguna; su nombre hoy es nada, y lo mejor que se le ha sacado de la cabeza últimamente son artículos teóricos⁸. Aún más extravagante es el productor Howard Hughes, un millonario que maneja damas jóvenes (Jean Harlow, Jane Russell, Faith Domergue), compra y vende acciones de RKO, fabrica aviones y vive de noche. Cada uno de sus films es un lío prolongado (varios años para distribuir **El proscrito**, otros tantos para **Vendetta**) y no tiene nada de particular que este estreno de ahora haya sido producido en 1950, retocado durante siete años por Hughes y por un grupo de directores hoy anónimos, y lanzado finalmente a circulación. No había apuro, no se hubiera molestado.

2 de julio 1958.

Títulos citados

Proscrito, El (*The Outlaw*, EUA-1943) dir. Howard Hughes y (sin figurar) Howard Hawks; **Vendetta** (EUA-1946 / 50) dir. Mel Ferrer y (sin figurar) Max Ophüls, Stuart Heisler, Preston Sturges, Paul Weatherwax.



DIABÓLICAS (CONT.)

Las lobas

(*Les Louves*, Francia-1956) dir. Luis Saslavsky.

FRANÇOIS PÉRIER SE METE en un lío muy serio cuando se presenta ante estas lobas. Usurpa la identidad de un amigo muerto (Pierre Mondy) y así se consigue una novia, una cuñada, una hermana (Micheline Presle, Jeanne Moreau, Madeleine Robinson), que creen en su flamante identidad, aunque nunca se sabe. Son circunstancias muy especiales las que contribuyen al tremendo disimulo, con todas las facilidades de pago para que la mentira progrese. Después empieza la revelación: un poco de sexo, un poco de veneno, un poco de chantaje. El pobre Périer afronta varias situaciones distintas y simultáneas; si hay algo que lo desorienta es no ser delatado de inmediato por quien tiene los mejores motivos del mundo para saber que su identidad es una parodia. Todo el asunto ha sido cocinado a fuego lento por la mano tortuosa de los autores de **Las diabólicas**, esos especialistas en la vuelta de tuerca.

No debe revelarse el final, pero pocas veces en un film murió tan alto porcentaje de primeras figuras. Si Clouzot o Hitchcock o Fritz Lang hubieran tomado este asunto en sus mejores épocas, habrían hecho saltar al espectador tras el suspenso de que se sepa o no el verdadero nombre de un personaje, un misterio que el argumento permite multiplicar por tres y que deriva en una competencia realmente mortal entre cuatro personajes, pese a las apariencias de amor y casamiento. En manos de los propios novelistas y del director Luis Saslavsky el tema no rinde todo el suspenso deseado: el film saltea anécdota (un suicidio), da motivaciones externas a algunos actos, inventa farmacéuticos suspicaces, policías lerdos, médicos crédulos. En todo lo que debió ser estructura dramática el film pierde su obligación de ser creíble; a fuerza de diálogos inverosímiles y de retorcimientos de conducta deriva en el Grand Guignol pero eso no es muy emocionante.

Saslavsky nunca supo armar un film entero, y así ha padecido altibajos durante veinte años, primero en el cine argentino (**La fuga**, **Ceniza al viento**) y después en el francés (**La nieve estaba sucia**). Le gustan los rebuscamientos, se concede brumas y monólogos, altera la conducta humana tras el efectismo. Seguramente que anda muy parejo con Clouzot en cuanto a intenciones y a extravagancia, pero no tiene su artesanía para contar una historieta policial con la concentración macabra y obsesiva del francés. Más allá de la elección de tema y de fotógrafo, Saslavsky se queda a mitad de camino. La interpretación es en general una gran lástima, con gesticulaciones de víctima por François Périer, debilidad por una desconocida



⁸ Poco después H.A.T. revisó esta idea lapidaria sobre Sternberg. Ver Tomo 3, págs. 38, 134 y 156.

Micheline Presle e intensidades extremas por Jeanne Moreau. Solamente Madeleine Robinson está en papel, como casi siempre en su carrera.

2 de julio 1958.

Títulos citados (dirigidos por Luis Saslavsky, salvo donde se indica)

Diabólicas, Las (*Les Diaboliques*, Francia-1955) dir. Henri-Georges Clouzot; **Ceniza al viento** (Argentina-1942); **Fuga, La** (Argentina-1937); **Nieve estaba sucia, La** (*La Neige était sale*, Francia-1952).



INDOCHINA COMO CAUSA Arroz sangriento

(*Mort en fraude*, Francia-1956) dir. Marcel Camus.



EL ASUNTO EMPIEZA POR SER mínimo pero crece hasta una altura política insospechada. Los primeros pasos de Daniel Gélin en Indochina son del orden policial y lo colocan como un perseguido por una banda de delincuentes, sin que las circunstancias le permitan presentarse tampoco a la policía. Entre dos fuegos, huye hasta un pueblito miserable, pero aquí comprueba que la guerra es una maldición y que la causa francesa no es justa. Ayuda a los pobladores, a pesar de que sus propios recursos son precarios, y realiza varias tareas de alimentación, educación, higiene y sanidad; a cierta altura se anima a solicitar medicamentos a las propias fuerzas militares francesas. En toda esa

actitud del protagonista, que novela y film respaldan como conducta sensata y heroica, la gran paradoja es que aparezcan realizadores franceses a impugnar la causa de su patria en Indochina. Tal como aquí están presentados, los soldados franceses y los residentes son intolerantes poseídos de un prejuicio racial; en una escena en particular, el film presenta con entusiasmo a los nativos que han reanudado su plantación de arroz, y sobre ellos cae el bombardeo de los aviadores franceses. El film parece de izquierda; y no presenta el otro punto de vista; tampoco hace discurso alguno para defender a la población indochina, cuya miseria y sufrimiento le parecen bastante explícitos.

Una vez que sus intenciones están claras, el resto del film queda en la plena oscuridad. La penumbra principal es la fotográfica, con un empeño caprichoso en que la mitad de las escenas sean nocturnas y en que muchas otras transcurran en interiores privados de adecuada iluminación; es una consecuencia natural de rodar un film en chozas y ambientes primitivos. Hay también bastante penumbra en el desarrollo dramático, que acumula incidentes separados con pérdida frecuente de la ilusión, dispersando en aventura física un tema que debió concentrar en pocos incidentes. Pero falta sobre todo una actitud artística, emocional, que subraye detalles y golpee en el espectador. Esta era una obligación del director Marcel Camus, pero es evidente que el hombre no ha dominado a su tema, ha acumulado tomas azarosamente rodadas en

Indochina, y se le ha escapado el montaje de las manos. Lo mejor que se puede decir de Camus es que se empeña como artesano para mover la cámara entre escenarios difíciles, provocar efectos de sorpresa y cargar la banda sonora con ruidos locales. A todo eso le falta pulimento, precisión y especialmente luz, sin la cual no se ve nada.

En un elenco que abunda en intérpretes reclutados en Indochina, había oportunidad para que Daniel Gélin contrastara como un buen actor. Pero es el somnoliento de casi siempre.

3 de julio 1958.



LARGA ACUMULACIÓN

Los dioses vencidos

(*The Young Lions*, EUA-1958) dir. Edward Dmytryk.

HAY TRES ARGUMENTOS en esta extensa crónica de la última guerra. Uno tiene como protagonista a un frívolo (Dean Martin) que deja de preocuparse de revistas musicales para ser un soldado. Otro está centrado en un intelectual judío y tímido (Montgomery Clift) que despierta a la violencia de la guerra, tiene un romance, triunfa en esa empresa. El tercer argumento parece el más importante y describe cómo un alemán (Marlon Brando), incorporado al ejército, va descubriendo la violencia y la esencial injusticia del nazismo que defiende. La intención de este múltiple asunto debe ser la de componer un mosaico sobre hombres en guerra y aun sobre las mujeres respectivas; en el conjunto de personajes secundarios se adivina esa ambición de un enfoque amplio, con figuras femeninas para los tres protagonistas (respectivamente: Barbara Rush, Hope Lange, Liliame Monteverchi) y media docena de oficiales aliados y alemanes que se combinan en las anécdotas respectivas.

Dos fracasos esenciales tiene ese plan: ni los argumentos progresan hasta culminar, ni su recíproca relación dice algo sobre la guerra. Con una pereza y debilidad de ideas, el primer asunto no tiene desarrollo alguno, y el segundo oscurece su centro: nunca se ve claro el complejo de semitismo de Clift, y el único progreso del personaje es el sentimental, con su romance culminado en un casamiento y una hija. Es aun más torpe el proceso del alemán, que entre 1938 y 1945 parece mostrar siempre la misma vacilación por las ideas militares y nazis; si estuviera más clara una ilusión al principio, habría tenido otra fuerza la desilusión final. La relación entre los tres temas es prácticamente nula. Sólo hay cierta coincidencia de espacio físico entre los dos personajes americanos, pero ambos no se reúnen con el alemán hasta la última escena. El procedimiento del libreto es saltar de un escenario a otro para seguir sus varias líneas de argumento, pero aun en esto sólo hay acumulación, nunca contra-



punto. Tal como el film lo muestra, el libreto está hecho a tropezones. Es increíble la cantidad de escenas secundarias que podrían borrarse sin mayor pérdida en las dos horas y 47 minutos del metraje original. Donde todo está lavado de relieve psicológico y de integración anecdótica, agregar y cortar es una operación trivial.

Montgomery Clift hace una creación de su intelectual, lleno de tics, de gestos vacilantes, de pausas para hablar; desde el maquillaje (está distinto) para adelante, el actor es una fuerza. También está bien Marlon Brando, que compone su primer oficial alemán con la autoridad y la reserva debidas, aunque más de una vez se nota detrás al Brando habitual. Hay también una buena composición en otro oficial alemán por Maximilian Schell, y algunas violentas escenas de acción bélica que eran muy innecesarias a los fines del tema pero que el director Edward Dmytryk ha resuelto con pericia.

Es mucho más triste la dirección de Dmytryk en otros rubros más esenciales: marcar procesos psicológicos que son el nudo del plan, conectar zonas distintas de su variado argumento. Hace ya varios años que la promesa inicial de este director se dispersó en melodramas pobremente armados (**Motín del Caine, El fin de la aventura**), pero aquí no se conforma con el desorden e incurre en la torpeza explícita. Una escena en que Brando promete a Maximilian Schell una bayoneta (con mucha conversación lateral) debería insinuar que Schell quiere suicidarse, pero el director no ha sabido decirlo. Todo el conjunto de acentos franceses y alemanes en personajes que hablan inglés es un dato impropio: o los oficiales alemanes hablan alemán entre sí (lo que era imposible para el film) o hablan todos en correcto inglés; partir la diferencia al medio es un error clarísimo. Entre monólogos, cartas sentimentales, diálogos demasiado explícitos y otras facilidades por las que resbala el film, sin saber bien lo que quiere decir, el resultado es la vacía largueza.

Las limitaciones de Dmytryk han sido aumentadas por la traducción de los títulos. Donde alguien alude a Clift como "es un judío", las leyendas castellanas se alejan con "Él es de otra fe" y eufemismos similares. No es probable que **Los dioses vencidos** aporte ideas o emociones a su público, aparte sus consagrados intérpretes.

8 de julio 1958.

Títulos citados (ambos dirigidos por Edward Dmytryk)

Fin de la aventura, El (*The End of the Affair*, Gran Bretaña-1954); **Motín del Caine, El** (*The Caine Mutiny*, EUA-1954).



LAUREL Y HARDY COMO MODELOS

Tres hombres en un bote

(*Three Men in a Boat*, Gran Bretaña-1956) dir. Ken Annakin.

LA NOVELA DE JEROME es tremendamente divertida, pero por motivos escasamente accesibles al cine. En un relato de cómo tres amigos remontan el Támesis durante unos días de picnic, Jerome acumuló una veintena de aventuras distintas, casi todas

ellas suscitadas por la torpeza de éstos y otros veraneantes y por un mundo físico que se hace difícil de manejar. Pero el humor no es directo. Está en las palabras del narrador (que es uno de los tres personajes), en los comentarios de las situaciones, en las digresiones históricas y geográficas intercaladas, en la ironía con que la desgracia de uno es presentada como la risa de otro. Todo eso es muy difícil de poner en la pantalla. Frente al texto impreso es imposible no reírse con la descripción de cómo una cuerda se enrolla o desenrolla por sí misma, de cómo hacen las muchachas para remolcar un bote mientras caminan conversando por la orilla, o del mejor sistema para conseguir que hierva pronto el agua del té. En el cine no funciona nada de eso. Lo único que funciona es la caída, el tropezón, la lluvia que arruina el picnic, la torta de crema en la cual se sienta alguien y todo el otro repertorio que Laurel y Hardy consagraron como diversión a través de los años. A ratos es inevitable reírse de esas torpezas, pero en cambio es muy difícil sonreír.

Hay dos zonas un poco más inteligentes en esta adaptación. Una traslada la parte de material de Jerome que podía seguir siendo cómica en la expresión visual; es el caso de la lucha frenética para poder abrir una lata de ananá en almíbar, o la desorientación con que dos docenas de veraneantes caminan en un laberinto sin encontrar la salida, o, mejor aún, la incompreensión con que Jimmy Edwards y dos pianistas no se ponen de acuerdo para poder atacar una canción de opereta. La otra zona es la pintura de una plácida burguesía inglesa, que pasea por el Támesis ignorando en qué mundo vive: hay una hermosa tía anciana que sigue tejiendo sin saber que su bote está a la deriva, o una dulce pareja de novios tan embelesados que arrastran un bote ajeno, o un fotógrafo empeñado en documentarlo todo, o una multitud que se aprieta en la orilla para ver una regata. Toda esta pintura colectiva está notoriamente intentada por el film, cuyos productores se molestaron en poblarlo de gente y en vestirlo con un estilo cercano a 1910. Pero la sátira allí se queda a medias, con el único recurso de acumular pequeños cuadros aislados, sin un espíritu burlón que guíe a libretistas y director.

La fotografía es chata y ocasionalmente poco nítida, pese a los gastos de color y CinemaScope. La actuación de Tomlinson y Jimmy Edwards está en la línea Laurel y Hardy que pedía la concepción misma del film, mientras que el tercer hombre (Laurence Harvey) juega de galán joven: hace unos años hizo el Romeo para Castellani pero eso no es una justificación. El film tiene además algunas muchachas bonitas y un perro, lo cual debe ayudar a que permita pasar el rato: el entretenimiento más superficial es su única razón de ser. También el libro de Jerome servía para eso, pero ha tenido y tendrá fama más larga que la de esta precaria adaptación.

9 de julio 1958.



PREHISTÓRICA

Los diez mandamientos

(*The Ten Commandments*, EUA-1956) dir. Cecil B. DeMille.

UNO. La intención era contar la gran hazaña. Antes no había ley y de pronto la hubo, cuando Dios la reveló a Moisés sobre el Monte Sinaí. Hace más de dos años que Cecil B. DeMille está diciendo o mandando decir que esto es importante y vital, y que contarlos justifica cualquier esfuerzo.

DOS. Los esfuerzos fueron tremendos. Sin mucho detalle, abarcan dos años de filmación, doce millones de costo, tremendas escenografías, cualquier cantidad de multitudes, vestuarios infinitos, filmación en Egipto y Hollywood, apoyo en textos bíblicos y estudios históricos, 219 minutos de duración, una docena de actores famosos, publicidad y aprontes para la exhibición en todo el mundo.

TRES. El resultado es decepcionante. La enseñanza de la ley ocupa diez minutos truculentos, cerca del final. Los 209 minutos restantes incluyen toda la vida de Moisés y sus contemporáneos. Líneas principales: a) si la princesa Nefretiri se casará con Ramsés o con Moisés; b) si el puesto de

Faraón será heredado por Ramsés o por Moisés; c) si la verdadera madre de Moisés es Yochabel que lo echó al río o Bithiah que lo recogió y educó; d) si la nodriza Memnet dirá o no treinta años después ese tremendo secreto sobre el origen hebreo de Moisés; e) si la esclava Lilia dará su corazón a Josué o al malvado Dathan; f) si Moisés perderá su vida en el desierto, con pan y agua para un día, o si será recogido por buenos pastores. Todo esto, más los entrelazamientos recíprocos, más las traiciones, las crueldades y las amenazas en que se vuelca todo el elenco cada dos minutos, compone el argumento de Los diez mandamientos. Antes de que Dios hable en letra gótica para dar órdenes a Moisés, miles de personas se han pasado hablando en bastardilla sin concederse descanso. Nadie debe creer que es un film único e incomparable; es, mejor, el equivalente a seis nutridas películas mexicanas, de las espesas.

CUATRO. Cualquier argumento, incluso *Hamlet* y la Biblia, puede ser contado como un folletín y desestimado como tal. No es el argumento lo que importa. Es la convicción dramática con que se lo cuenta, la verdad o la emoción que se le extraiga, la profundidad con que una anécdota alude a algo más rico, importante e intemporal de lo que se vea en la superficie. De todo ello Cecil B. DeMille no se ha enterado en 45 años de cine. Cree que está haciendo gran cine cuando hace gran escenografía, gran vestuario, gran elenco, gran barullo, gran metraje. En términos dramáticos todo su asunto está desviado de finalidad, conversado con una simplonería radioteatral, enfatizado por mayúsculas. En términos de cine de acción está en la prehistoria del arte cinematográfico. Si quiere incomodarse consigo mismo, puede echarle un vistazo a lo que hace David Lean en *El puente sobre el río Kwai*. Verá la diferencia entre un director y un empresario de multitudes.

CINCO. En 219 minutos no hay más de seis movimientos de cámara, como que el criterio es rellenar lo que se pone por delante, sin dar al espectador una de las medidas de la acción cinematográfica, que es relacionar una imagen con otra. No

hay un solo efecto de montaje, por el mismo motivo. Hay algunos trucos empeñosos, en los que DeMille gasta dinero: un complicado proceso fotográfico para separar las aguas del Mar Rojo, una nube pestilente que avanza a ras de tierra. Paradojalmente, hay media docena de trucos lamentables, que deben haber hecho sonreír a técnicos de Hollywood si eran ajenos al film: transformación de bastones en culebras, imágenes amplias repetidas en "projecting" tras figuras principales y otras simplezas que estaban superadas a la altura de *King Kong* (1933). Cuando se examina la lista de técnicos y artesanos se sabe que la culpa es de Cecil B. DeMille: hay que ver lo que sabe hacer Loyal Griggs cuando fotografía *El desconocido* con dirección de George Stevens.

SEIS. Una medida de lo que DeMille no consigue es lo mucho que rellena a palabras. En un film que se precia de tener cualquier cantidad de acción y de reconstrucción, es el diálogo el que cuenta cosas: las hazañas de Moisés en Etiopía, la venta de lana de los agricultores que lo recogen. En manos de otro director, la manzana inicial de niños o el peregrinaje de Moisés en el desierto, serían incidentes violentos e incisivos, pero DeMille no lo sabe hacer, y se limita a una lavada narración. El mismo director da explicaciones; desde la banda sonora, para cosas que debió narrar con la cámara.

SIETE. Se ha discutido mucho sobre si Chaplin es un terco que no quiere modernizarse o si es un toque magistral su deliberada simplicidad formal (en *Candilejas*, particularmente). La misma discusión se hace más fácil con DeMille. Que quiere ser moderno parece cosa muy clara cuando se examina toda la técnica que hace relucir. Que no sabe ser moderno es una experiencia del film. La pasiva escena de la muerte del Faraón, con monólogo pronto, o la furtiva villanía con que Dathan escucha tras la puerta, pertenecen al cine dramático de 1920. Esto y mucho más es la obra de un anciano anticuado. Probablemente no va al cine.

OCHO. Hay peores actrices que Anne Baxter en el cine, pero no habrá peor interpretación que la de Anne Baxter en este año fiscal. La responsabilidad no es enteramente la de una actriz que ha mostrado talento (en *La malvada*, por ejemplo). Es de la situación que le hacen sufrir, del diálogo que debe pronunciar, del director que debiera diferenciar lo que es tragedia y lo que es melodrama mexicano. Consideraciones similares caben para Edward G. Robinson, Nina Foch, Sir Cedric Hardwicke o Vincent Price. Hay que reconocer una autoridad y una sobriedad en Charlton Heston y en parte de la actuación de Yul Brynner (que a ratos es el gran "poseur", el gran admirador de sí mismo), pero tampoco la interpretación es una virtud del film.

NUEVE. Cecil B. DeMille se ha quejado de que le hagan bromas y ha pedido que los críticos digan objetivamente lo que está bien y lo que está mal. Finge ignorar la gran tentación de hilaridad que es todo el film. Hay que decirle por escrito, tan en serio como se pueda, que ni en intención, ni en realización, ni en drama, ni en dinamismo, ni en fotografía, ni en montaje, ni en interpretación, Los diez mandamientos vale doce millones ni doce dólares. Le queda la grandiosidad de algunas escenas como consuelo.

DIEZ. El otro consuelo del director (y de la empresa productora) es que el público no sigue a los críticos, y que el film tiene éxito a pesar de ellos. No hay nada que objetarle. Es un hecho cierto, y demuestra que los críticos tienen mucho trabajo por delante. Si el público quiere Los diez mandamientos, allí mismo tiene su penitencia.



Con excepción de Cecil B. DeMille, que es un octogenario, nadie en el mundo escribió que esto es arte cinematográfico.

16 de julio 1958.

Títulos citados

Candilejas (*Limelight*, EUA-1952) dir. Charles Chaplin; **Desconocido, El** (*Shane*, EUA-1953) dir. George Stevens; **King Kong** (EUA-1933) dir. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack; **Puente sobre el río Kwai, El** (*The Bridge on the River Kwai*, Gran Bretaña / EUA-1957) dir. David Lean.



DEBUT DE BRANDO Vivirás tu vida

(*The Men*, EUA-1950) dir. Fred Zinnemann.



ESTE FUE EL PRIMER FILM de Marlon Brando, que terminaba de alcanzar su gran éxito en teatro con *Un tranvía llamado Deseo*, pero que no habría de filmarlo hasta el año siguiente. Visto en perspectiva, cuando se ha conocido ya la obra posterior, el debut tiene en esa actuación un claro vínculo con el personaje de Stanley Kowalski, y casi todo el mal humor que aquí destila Brando a propósito de su inferioridad física, sus arranques de insultos contra su novia o sus ataques para romper vidrios, tienen la misma violencia retenida y despectiva, la misma actitud de jactancia o superioridad. No son sin embargo todo su papel, que en una abundante zona presenta a un Brando sereno, estilo galán joven; allí la interpretación es más convencional y menos satisfactoria, menos transparente de una vida interior. Al mismo actor le disgusta la comparación con Kowalski, del que ha procurado fugarse en su carrera posterior, pero en su debut no podía pedir tanto.

Como otros films del primer período del productor Stanley Kramer, **Vivirás tu vida** se distingue por su audacia temática, no ya por la intención de controversia o denuncia, sino por apartarse de moldes más comunes. Su mundo es el de cierta clase de parálíticos, inmovilizados desde la cintura para abajo, a raíz de una lesión en la médula espinal. Hubo tantos entre los veteranos de guerra que un hospital especial hubo de serles instalado, con técnicas especiales de recuperación física y psicológica, gimnasia para rehabilitar músculos, y asistencia para desarrollar un sentido de convivencia con personas normales. El film deja muy claro, desde los primeros minutos, que esa tarea de recuperación no puede ser completa, que no hay forma de restablecer los tejidos nerviosos destruidos y que la silla de ruedas será obligatoria en casi todos los casos. El tema es pesimista y sólo puede progresar moderadamente hacia una solución, porque el parapléjico puede regularizar algunas funciones corporales, pero sólo en contados casos puede reanudar una vida sexual, y eso condiciona irrevocablemente su existencia posterior: noviazgos y matrimonios son puntos críticos, y ante

una asamblea de mujeres es que el médico Everett Sloane (excelente actor) explica al principio las limitaciones inevitables que es mejor aceptar de antemano. En la pareja de Brando y Teresa Wright se centraliza luego el asunto, con la resistencia de él a ese casamiento, su aceptación posterior, la crisis muy sobreentendida de la noche de bodas y la nueva transacción final. En esas vueltas se adivina que el drama real debe ser un poco más sórdido y agudo que el presentado, una diferencia que cabe atribuir en parte a la colaboración de productores y realizadores con el mismo hospital y sus pacientes, entre quienes convivieron tres intérpretes principales (Brando, Jack Webb, Richard Erdman) antes de empezar la filmación.

Pero aun con esos límites, el film está muy decorosamente planeado, con aciertos de dirección y libreto (la crisis de la noche de bodas, donde los silencios importan) y con una dinámica demostración de los ejercicios físicos para los pacientes, que empiezan por incorporarse trabajosamente en la cama y terminan por jugar su propia clase de basketball y de water-polo. Una de sus constancias más hábiles es la de que la reeducación debe comprender también a la gente sana, para que aprenda a tratar enfermos sin la evidencia de compasión con la que se sienten distintos e inferiores; en dos momentos del film, el hospital pasa a ser el refugio de quienes se sienten hostilizados por el mundo exterior.

4 de septiembre 1958.

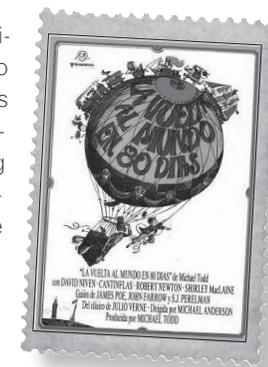


EL GRAN JUGUETE

La vuelta al mundo en ochenta días

(*Around the World in Eighty Days*, EUA-1956) dir. Michael Anderson.

COMO ENTRETENIMIENTO está muy bien. Todos los públicos quieren viajar y ver cosas, así que salen aquí en globo sobre Francia, en barco por el Atlántico, en tren por Estados Unidos, y ven paisajes, desde luego, pero también ven corridas de toros, ceremonias religiosas, un paseo por Hong Kong arriba de un avestruz, un Buda monumental en el Japón, una lucha con los indios y más cosas de las que puede ver un viajero común, así tenga ochenta días para ir adonde quiera. El inventario se acerca a lo imposible. Hubo que hacer un libro para ponerlo todo y aunque tres horas de film debieran ser inventario suficiente, queda por contar todo lo que la cámara no retrata a sus costados, todo el dinero y el esfuerzo con que Michael Todd y su gente se divirtieron filmando realmente en todo el mundo, acondicionando escenarios para que parecieran realmente de 1872, y exagerando la farrá hasta desmantelar en alta mar un vapor, cuyas calderas son alimentadas con todo material combustible, incluso aquel del que se compone el vapor mismo. El espíritu del asunto es tirar la casa por la ventana, con una ligera sonrisa lateral y una firme intención de asombrar. El comienzo se pasa de sobrio



cuando retrata en pantalla chica al comentarista Edward Murrow, que sale a explicar los progresos en materia de ciencia y de viajes, y cuando prosigue con la copia de **El viaje a la Luna** (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès-1902), cuyo cohete fantástico y rudimentario es sustituido de pronto por el otro cohete fantástico y aterrador de esta época que quiere viajar a la Luna de veras. Con el tiempo se sabe que todo ese prólogo está puesto para asombrar y que tiene poco que ver con el viaje de ochenta días que en 1872 emprenden David Niven y Cantinflas alrededor del mundo. Ese prólogo, los dibujos animados del final, y la audacia misma de todo el proyecto, están en la línea del juguete de lujo donde lo que sobra no molesta, y donde 42 estrellas de primera y segunda categorías han sido colocadas de incógnito, para que las adivine el sagaz, pagando con regalos a Martine Carol para una sola bofetada a Cantinflas, y otros regalos a Frank Sinatra para que sonría desde un piano. Es todo muy lindo, quizás un poco largo. Y tiene humor, también, especialmente contra los ingleses que se empeñan en tomar té a las cuatro de la tarde, llueva o truene.

Como cine es otra cosa, y después que **La vuelta al mundo...** juntó Oscars en 1956, hay que decir que el film no incorpora nada a la historia del así llamado séptimo arte. En el plano más elemental, el asunto es una aventura jugada contra el tiempo, una crisis de inconvenientes antes de llegar a buen fin, como Griffith lo estableció en **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*-1915) y como lo han sabido explotar desde entonces tantos films del Oeste. En lo que el film tiene de narración, toda su riqueza aparece desarticulada, meramente acumulada a través de las tres horas. Perder un tren o un barco, demorar con esto o con aquello, confrontar esa demora con el regocijo de quienes en Londres apostaron que David Niven no cumpliría con su viaje en el tiempo fijado, debió ser una emoción y un sobresalto para el espectador, al que había que comprometer en el asunto. Eso es una ciencia antigua: se hace con pequeñas escenas, invención de incidentes, tomas breves, una habilidad que se llama montaje y un resultado que se llama suspenso. Eso es lo que el film no hace. Las dificultades del viaje se plantean porque sí y las soluciones aparecen desde la nada, con una arbitrariedad y una facilidad que corresponden también al más infantil género de aventuras, y que pueden marcarse por igual en una docena de episodios. Cabe adivinar que, estrictamente, el arte de la narración no era muy importante para los realizadores, pero también cabe suponer que el productor Todd, el director Anderson y el libretista Perelman estaban tan ocupados con el inventario de incidentes que no pudieron ocuparse de la argamasa que los une. Con toda su riqueza éste es un film frío y distante, donde es imposible creer en lo que sienten los personajes, así sea el amor de David Niven - Shirley MacLaine, el sofocón de Cantinflas por escaparse del fuego indio o las sospechas de Robert Newton sobre que Niven sea un ladrón y no un excéntrico. Como parte de todo eso es deliberadamente superficial y humorístico, en el plan de una broma millonaria, no habrá que sacar a relucir la estética del cine, en varios tomos, para decir que el film pudo ser mucho mejor y que no llega a la cumbre que se propone. Los muchos premios de la Academia inducen a pensar que ese máximo ha sido conseguido, pero es de esperar que la historia demuestre la diferencia entre esta broma y la concepción realmente grande del **Gigante** (*Giant*-1956) de George Stevens, un creador auténticamente cinematográfico que en la misma distribución de premios debió conformarse con un Oscar a la dirección.

Con su volumen, su duración, sus estrellas, sus trece países, su sistema fotográfico especial y su redoblada banda sonora, el film se propone y consigue asombrar. Lo hace muy lejos de una auténtica grandeza; es, con todo rigor, un entretenimiento colosal, que no sirve al cine pero que se sirve de él.

8 de septiembre 1958.



COMEDIA EXCEPCIONAL

Pasaporte a Pimlico

(*Passport to Pimlico*, Gran Bretaña-1949) dir. Henry Cornelius.



CASITODO EL FILM está en el libreto, y la idea del libreto es genial. Una bomba descubre en un barrio de Londres viejos documentos y un tesoro enterrado; allí se prueba que de acuerdo a un antiguo decreto real, el barrio no pertenece ya a Inglaterra sino al Duque de Borgoña y a sus herederos. Tras la primera conmoción, las 19 familias del barrio ven allí la oportunidad de liberarse de las restricciones del gobierno. Se acaba la tiranía de cupones de racionamiento y de horas para cerrar bares, el banco local resuelve abrir en domingo y todos participan de las ventajas del libérrimo comercio, con lo que Pimlico se convierte en la gran atracción. Atrás viene la reacción inglesa. Si el barrio es un país aparte, no cuenta ya con el agua y la luz y el teléfono de Londres; además hay revisión de pasaportes, problemas de contrabando y una serie de gestiones telefónicas ante la oficina inglesa respectiva que, todo considerado, debe ser el Ministerio de Relaciones Exteriores. Cuando Pimlico está aislado del mundo exterior, tiene ya su gobierno propio (porque encontró a un heredero de los Borgoña, y éste nombró un gabinete); trata de igual a igual con el gobierno inglés y lucha por su supervivencia. Los niños han sido evacuados, pero los adultos pelean por su pequeña patria, y hasta sitiados por el hambre y la sed reciben la ayuda espontánea de los londinenses, que tiran paquetes con alimentos sobre la singular frontera, y despachan helicópteros con víveres, en un paralelo con el famoso bloqueo de Berlín.

No debe revelarse cómo termina esta farsa violenta, aunque tienen su gracia los acuerdos políticos y económicos entre Pimlico e Inglaterra, obtenidos tras una ardua negociación, diariamente informada por la prensa con los titulares que suelen dispensarse a una reunión de grandes potencias. Pero debe recalcarse en cambio el ingenio sumo con que la comedia ha sido pensada desde su concepción hasta su detalle. Pudo ser nada más que un ingenio verbal, pero es en verdad una inventiva cinematográfica la que domina al film, una facultad de decir con imágenes, desde el accidente que lleva a la explosión imprevista de la bomba hasta la parodia del noticiario Gaumont British en el que se reseñan sus peculiares consecuencias, con

paseos preocupados por Churchill, Attlee y otros líderes políticos. En un film que tiene asunto para insistir y desarrollar hasta grandes proporciones, la moderación es empero la norma seguida; apenas si se insinúa un romance, apenas si se conversa sobre las derivaciones de que Pimlico sea de repente un país extranjero. Todo el resultado tiene el sello de los estudios Ealing, donde un equipo de gente pensaba ideas en un plan de mutua colaboración, y sacaba comedias originales como **El hombre del traje blanco** y **Su primer millón**: un reconocimiento expreso debe hacerse al productor Michael Balcon, que reunió a ese equipo, al director Henry Cornelius (que a esta altura no había obtenido aún su gran éxito de **Nube de verano**) y particularmente al libretista T.E.B. Clarke, uno de los creadores menos reconocidos y más importantes de toda una escuela del cine inglés.

Hace nueve años que se produjo este **Pasaporte a Pimlico** y hace seis que desde diversas fuentes, incluyendo las periodísticas, se ha insistido en su estreno. Las razones de la demora fueron la duda de que el público aceptara originales comedias inglesas (una sospecha que a esta altura es ya infundada) y la otra duda de que el público se sintiera atraído por un film en el que no hay estrellas famosas, aunque hay en cambio un elenco muy competente.

Inútil es señalar la importancia de que los buenos films tengan éxito para que se puedan exhibir otros buenos films; con o sin estrellas, y a nueve años de producida, ésta puede ser desde ya una de las mejores comedias del año.

16 de septiembre 1958.

Títulos citados

Hombre del traje blanco, El (*Man in the White Suit*, Gran Bretaña-1951) dir. Alexander Mackendrick; **Nube de verano** (*Genevieve*, Gran Bretaña-1953) dir. Henry Cornelius; **Su primer millón** (*The Lavender Hill Mob*, Gran Bretaña-1951) dir. Charles Crichton.



OBRA DE DIRECTOR

Venganza mortal

(*The Tin Star*, EUA-1957) dir. Anthony Mann.

ESTE ES UN **WESTERN** y no debe ser valorado por su sustancia, que además es muy discutible. Pero es un **western** de categoría, con dos primeros actores, un primer director y un libretista como Dudley Nichols, renacido de cosas viejas (algunas muy buenas: **El delator**, **Largo viaje de regreso**) y vuelto a los títulos iniciales tras varios años de ausencia. La sustancia es el aprendizaje que el joven sheriff (Anthony Perkins) recibe del viejo y retirado (Henry Fonda). Consiste en que no vale la pena ser sheriff, en que la población que se defiende puede consistir de una multitud apasionada por la que no es sensato tener cariño; consiste, también, en que es más práctico matar a un delincuente que apresarlo vivo, porque tanto cuidado por la ley y por la vida ajena puede



ocasionar la pérdida de la vida propia. Son conceptos un poco crueles, y aunque el film no los subraya demasiado, prefiriendo mantener la anécdota en la superficie, cabe adivinar que en el argumento había más filosofía de la que se transcribe, incluyendo algo sobre resistencia colectiva a los indios y a los mestizos del pueblito en que ocurre la acción. En un plano más personal, la relación de ambos hombres está muy bien observada, con un mínimo de conversación y un máximo de estudio de expresiones de los protagonistas ante las diversas crisis que plantea el cumplimiento del deber. Parte de ese mérito corresponde como intérpretes a Fonda y Perkins, que logran dos esmeradas composiciones. El talento principal es sin embargo el director Anthony Mann, un especialista del **western** y del film bélico (**Winchester 73**, **El precio de un hombre**, **Brindis de sangre**), que plantea y resuelve tensiones físicas con una pericia ejemplar. Una mayor unidad del argumento, diversificado aquí a demasiadas líneas, le hubiera ayudado a obtener progreso dramático y concentración, pero cualquier fragmento del film tiene el sello de su pericia. En una persecución tras dos fugitivos, hay cuatro grupos separados que corren por cuatro caminos: uno es una pandilla encabezada por Neville Brand, los otros son, a distancia, Michel Ray, Fonda, Perkins; los cuatro momentos están alternados y progresan con total claridad ante el espectador, como sólo puede hacerse con abundancia de escenas y precisión de montaje. Cuando los dos fugitivos (Peter Baldwin, Lee Van Cleef) son arrinconados en una cueva, la intercalación de tomas desde dentro y desde fuera es también un pequeño prodigio que hace subir la tensión de lo narrado. Otros directores se habrían conformado con tomas lejanas y diálogo explícito, pero Anthony Mann construye con arquitectura cinematográfica.

Aun con sus moldes temáticos convencionales (dos romances, el triunfo de la justicia, una culminación final insuficientemente motivada) algo se puede aprender con el film.

Todavía el cine es un arte de imagen, de movimiento, de tiempo, y todavía hay directores que lo saben.

19 de septiembre 1958.

Títulos citados

Brindis de sangre (*Men in War*, EUA-1957) dir. Anthony Mann; **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935) dir. John Ford; **Largo viaje de regreso, El** (*The Long Voyage Home*, EUA-1940) dir. J. Ford; **Precio de un hombre, El** (*The Naked Spur*, EUA-1953) dir. A. Mann; **Winchester 73** (EUA-1950) dir. A. Mann.



SEGUNDAS PARTES

Mamá soltera

(*Bundle of Joy*, EUA-1956) dir. Norman Taurog.

HACE VEINTE AÑOS **Mamá soltera** fue una de las mejores comedias de una época cinematográfica especializada en comedias: esa aprobación y esa fama no se debieron solamente a sus festejados intérpretes (Ginger Rogers, David Niven, Charles Coburn) sino al ingenio y a la imaginación del director Garson Kanin, que

en aquel entonces surgía a la atención pública y después prefirió retirarse a escribir comedias por cuenta de otros. Una parte esencial de aquel éxito, memorizado hasta hoy por todo aficionado veterano, es que en 1938 la comedia importaba como un género a explorar, con una libertad casi anárquica de ideas, sentimientos y extravagancias, cuyos exponentes más típicos, aunque vinieran del teatro, pueden ser en perspectiva los de **Vive como quieras** y **Pecadora equivocada**. Había poca sustancia en el asunto de **Mamá soltera**, y no es necesario engañarse con la pretensión de verle bordes satíricos a la confusión de esta pobre empleada de tienda que carga con un niño ajeno y no puede convencer a nadie de que no es la madre de la criatura. No era por la sustancia que importaba la primera versión, sino por la inventiva de situaciones y por el ritmo alocado que en aquel momento desparramaba la comedia americana.

Lo único que transcribe la segunda versión es el asunto, tan trivial y sentimental que nadie podrá creer en él por más de dos minutos, con sus equívocos pegados con saliva. Con un criterio de ampliación y mejora que ya ha interferido en el recuerdo de otras viejas comedias (**Lo que sucedió aquella noche**, por ejemplo), la empresa ha agregado color y canciones a aquella anécdota, narrando con un lustre exterior el cuentito de la empleada de tienda, el romance con su patrón joven y los errores que eso provoca en el patrón viejo (Debbie Reynolds, Eddie Fisher, Adolphe Menjou). El color es común y no pasara a la historia. Las canciones y la

coreografía integran los estilos más anticuados del género, con cámara pasiva frente a los intérpretes. La dirección de Norman Taurog es todo lo pobre que se podía esperar de él, un veterano anticuado que ha dirigido comedias infantiles desde principios del cine sonoro y que nunca ha sido mejor que sus argumentos. Lo que falta a la nueva versión es justamente lo que en el recuerdo tenía la primera: un poco de vivacidad, de imaginación, de dinamismo.

Cómo hicieron en RKO para no darse cuenta de la diferencia, pese a toda oportunidad posible de comparar lo viejo y lo nuevo, es una distracción significativa del Hollywood de hoy. Aparte de las mamás candorosas que creen hermosísimo cualquier film en que haya un nene rubio, el único público posible para esta trivialidad

es el que admira a Eddie Fisher y Debbie Reynolds como artistas musicales. Parece gente difícil, pero hay de todo en este mundo.

20 de septiembre 1958.

Títulos citados

Lo que sucedió aquella noche (*It Happened One Night*, EUA-1934) dir. Frank Capra; **Mamá soltera** (*Bachelor Mother*, EUA-1939) dir. Garson Kanin; **Pecadora equivocada** (*The Philadelphia Story*, EUA-1940) dir. George Cukor; **Vive como quieras** (*You Can't Take It with You*, EUA-1938) dir. F. Capra.

CHARLA SOBRE PERIODISMO

Enséñame a querer

(*Teacher's Pet*, EUA-1957) dir. George Seaton.

LA DISCUSIÓN DE LA PAREJA CENTRAL empieza por tratar de periodismo, pero no sube después. En una prolongación de papeles ya hechos un cuarto de siglo atrás, Clark Gable juega de periodista veterano, que hace el diario a gruñidos y no necesita que le indiquen nada. Así que su ánimo se altera cuando debe tratar con una profesora de periodismo (Doris Day), a la que desprecia de antemano como teórica, que no conoce el olor a plomo y a tinta. Se enamoran, desde luego. Hace falta para eso una simulación de identidad, donde Gable pasa por un simple alumno de ella, pero es todo tan previsible a los quince minutos del comienzo que parece un exceso estirado el asunto a dos horas. Entre los estiramientos figura principalmente otro galán (Gig Young), que primero parece un rival temible, capaz de lucirse más que Gable en cualquier terreno, y después termina por ser consejero de ambos tórtolos, solucionando un malentendido que nunca pareció muy importante. Ese galán está puesto para ser sacado a tiempo, de la misma manera que la discusión entre los periodistas veteranos y los teóricos del periodismo está puesta para ser disuelta en un armisticio: dicen que no está mal aprender cosas en pizarrones, pero dicen también que hay que vivirlas. Era muy sabido.

El vicio mayor del film no está en promulgar ideas de segunda categoría, sino en tener una vaga idea de cómo formularlas. Todo el asunto está expuesto a base de diálogos largos y repetidos entre Gable y Doris Day, entre Gable y Young, entre Gable y un aprendiz de la redacción (Nick Adams). Nadie parece tener una idea cinematográfica en todo el equipo de realizadores, y las pocas escenas mudas están dedicadas a la gesticulación solitaria con que Clark Gable recibe las sucesivas malas noticias sobre periodismo y amor. Como actor está igual que hace veinte años, dispuesto a defender el único papel que ha sabido hacer, pero ese papel no tiene aquí la fuerza de otros films, y Clark Gable hace el pequeño papelón de sus sesenta años con trances románticos de adolescencia. Está mucho mejor Doris Day, que antes era una cantante y ahora parece una actriz.

Cuando George Seaton era libretista tenía ideas y sabía escribir diálogos. Ahora se cree que es director y hace films largos, lentos, conversados. Los produce además, con lo cual no puede alegar inocencia.

23 de septiembre 1958.



MUERTE DE UN MILLONARIO

La mansión de las víboras*(Ten North Frederick, EUA-1958)* dir. Philip Dunne.

GARY COOPER ESTÁ MUERTO cuando comienza esta historia de su vida, pero debe estar más feliz en la tumba que antes de ella. Toda su familia es directa o indirectamente una desgracia y una demostración de que el dinero no lo es todo, como dijo un sabio u otro. La esposa (Geraldine Fitzgerald) es una señora burguesa, orgullosa de su posición social, que explota al marido para mantener su presunta alcurnia y no le perdona ser un fracasado en política; en algún diálogo incidental se sabe que además le fue infiel quince años atrás. El hijo (Ray Stricklyn) quiere ser músico, pero la presión social de la familia lo obliga a dejar esa actividad por una carrera, cosa que realmente le disgusta y lo convierte en un rebelde. La hija (Diane Varsi) quiso tener

un romance con otro músico y hasta llegó a casarse con él, pero una similar presión familiar la obliga a anular ese matrimonio y comenzar una vida independiente. La idea que respalda a estas relaciones familiares es que Cooper no tiene carácter y es empujado por su dinero, por su mujer y por el ambiente a procurar las apariencias de la felicidad y nunca la felicidad misma. A cierta altura, tras disgustos familiares y tras sufrir el engaño de varios amigos políticos, que le sacan dinero pero no llevan adelante su candidatura, Cooper tiene un romance con una amiga de su hija (Suzy Parker) y cuando esto también fracasa, sigue el consuelo de otros sabios: "No se preocupe, hay otras mujeres; dedíquese al alcohol". Y muere de algo vagamente alcohólico, rodeado de la presencia pero no de la veneración de sus contemporáneos.

Cabe sospechar que la novela original de John O'Hara tenía ironía y más fuerza de la que el film muestra. El novelista es un observador agudo de la sociedad que le rodea, y una novela es además un vehículo más fácil para la descripción cáustica de una mentalidad materialista e hipócrita como la que el tema dibuja entre líneas. A falta de esa riqueza descriptiva, que puede formularse en cientos de páginas, la alternativa era el extremo y concentrado simbolismo de la construcción teatral, y varios puntos de contacto pueden establecerse entre este asunto y *La muerte de un viajante* de Miller. Pero el film no tiene ni la posibilidad abundosa de ponerlo todo en el libreto, ni la sagacidad necesaria para concentrarlo. Aunque el adaptador y director Philip Dunne es literato oficial de la 20th. Century Fox, con una carrera dedicada a trasladar teatro y novela, todavía no es un cinematografista. Su adaptación no sufre solamente del exceso de diálogo sino también de un vicio común en el cine americano, que es suavizar las puntas para no lastimar a la sociedad. Aquí se habla de abortos y de adulterios con una facilidad que hace pocos años era imprevisible, pero no se acusa a una mentalidad burguesa, materialista y pomposa; eso queda para las entrelíneas. Con todo lo que se extiende en lo sentimental, el asunto pierde fuerza.

Tampoco es muy firme la actuación, en la que sólo se destaca Suzy Parker, con un encanto nuevo, y la veterana Geraldine Fitzgerald en una escena final. El film requería más sufrimiento en Gary Cooper, pero ni el libreto ni el actor se dieron cuenta.

25 de septiembre 1958.



CÓMICO MOVIDO

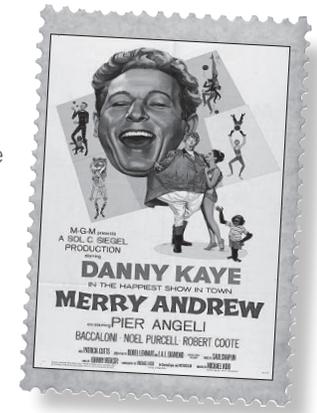
El rey de los payasos*(Merry Andrew, EUA-1958)* dir. Michael Kidd.

ESTE ES EL PRIMER FILM dirigido por Michael Kidd, que hasta hace poco fuera coreógrafo y bailarín (en **Ellos y ellas, Siete novias para siete hermanos, Siempre hay un día feliz**). No cabía esperar que en su debut hiciera algo muy sensacional, como adelantar algo más en la renovación de la comedia musical; contrariamente, cabía suponer un poco menos, y ésta pudo ser otra comedia de Danny Kaye con los bailes mejor puestos. El resultado es superior a esa expectativa. Entre libretistas y director se han preocupado de mover acción y cámara para obtener dinamismo a lo largo de todo el metraje, con lo que el conjunto del film es satisfactorio.

La historia de Danny Kaye es aquí la de un profesor liceal empeñado en buscar estatuas con excavaciones personales. Eso le lleva a hacer pozos cerca del circo, y al poco rato debuta desde bajo tierra entre varios leones, se enamora de Pier Angeli, es variablemente perseguido por los familiares de ésta (a ratos para alejarlo, a ratos para hacerlo casar) y tiene un problema de fidelidades con su prometida (Patricia Cutts), una situación cuyo arreglo no se debe revelar. Este asunto no tiene mayor entidad y los libretistas lo saben, pero lejos de tirar la lógica por la ventana se han preocupado con exceso de fundamentar la situación. Ocasionalmente se exceden a lo sentimental.

El punto fuerte de Michael Kidd es mover la acción como si fuera una coreografía. Las persecuciones de Danny Kaye por los hermanos (entre las ropas colgadas en un vestuario o en las alturas del trapecio), las canciones y bailes del protagonista con media docena de alumnos infantiles y otras corridas similares le dan bastante motivo para la agitación. En alguna escena se advierte además la deliberada intención de cruzar el circo con la anécdota sentimental, haciendo interrumpir diálogos por payasos que pasan y provocando diversos "gags" adicionales. Se deben haber divertido en la filmación.

Aún con habilidades ocasionales, el film carece de otra pretensión que la de ser un ensayo para el director y un nuevo vehículo para Danny Kaye, ese cómico que sabe ser genial y que raramente lo es. Tiene momentos brillantes de ademán despilfarrado y confusión momentánea, pero lo que sabe hacer mejor, que es hablar a velocidad diciendo más cosas de las que puede apuntar un taquígrafo, son las me-



nos explotadas por el film. Hace más de diez años que le deben mejores pretextos de lucimiento.

26 de septiembre 1958.

Títulos citados

Ellos y ellas (*Guys and Dolls*, EUA.-1955) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Siempre hay un día feliz** (*It's Always Fair Weather*, EUA.-1955) dir. Gene Kelly, Stanley Donen; **Siete novias para siete hermanos** (*Seven Brides for Seven Brothers*, EUA.-1954) dir. S. Donen.



ERROR FAMOSO

Y Dios creó la mujer

(*Et Dieu... créa la femme*, Francia-1956) dir. Roger Vadim.



BRIGITTE ESTABA CASADA con el director y libretista Roger Vadim cuando éste consiguió el gran éxito comercial con la famosa creación de la mujer, un acto atribuido a Dios o al Diablo, según diversas versiones. Con tal motivo Vadim y su productor Raoul Lévy juntaron algunos dólares, hicieron un ruido frenético en New York, tuvieron algún rozamiento con la censura y llegaron a la continuación de un rubro que ren-

día tanto. En un film posterior, **Sucedió en Venecia** (*Sait-on jamais...*, 1957), Vadim repitió la receta con un poco más de habilidad formal y sin mayor modificación o aumento de ingredientes. Y ante el éxito consumado, es muy incómodo señalar al director que quizás hace mal en lucir tan procazmente a su esposa ni mucho menos objetarle la nadería de asunto, diálogo y estilo que es el film. Siempre podrá contestar que principio quieren las cosas, que el fin justifica los medios y que el éxito comercial es razón bastante para que se callen los cronistas. Hay que tener la precaución de no confundir hechos artísticos con operaciones bancarias.

Brigitte debuta desnuda en este film: cuerpo entero, boca abajo, pies a la izquierda, una sábana colgada a dos metros, Curd Jürgens que mira por arriba. Desde allí para adelante, Brigitte tiene arrumacos, paseos, bailes y diálogos insinuantes con el mismo Jürgens y con dos hermanos (Christian Marquand, Jean-Louis Trintignant), con uno de los cuales se casa. Ese error debe titularse **Y Dios creó el matrimonio**; deriva en sospechas de adulterio, una paliza, el adulterio mismo, otra cachetada, y una creciente sospecha de que el sexo tiene en esta vida una importancia que asombraría a Freud. El desarrollo de la anécdota, ubicada en la costa francesa mediterránea, sufre una arbitrariedad muy explicable, porque a Vadim no le importa el asunto sino que le importa lucir a su mujer. Así que nadie tiene necesidad de creer en nada de lo que ocurre. El único dato verosímil de la conducta de Brigitte es que las palizas propias y ajenas aumentan su erotismo, pero sobre la eficacia de la violencia hay muchas teorías.

Todo este despliegue de sensualidad animal, desde miradas invitantes a los contoneos del cha-cha-cha, ha sido presentado por Vadim con ciertas cautelas, para poder insinuar forma y conducta de BB sin caer en la abierta pornografía. Su única habilidad es esa prudencia; como director y especialmente como marido es mucho más discutible. Si le quitan a BB deja de ser las dos cosas con gran rapidez.

3 de octubre 1958.



DRAMA DISPERSO

La chacrita de Dios

(*God's Little Acre*, EUA.-1958) dir. Anthony Mann.

EL MISMO EQUIPO REALIZADOR de este film (empresa, productor, director, libretista, fotógrafo, músico, tres intérpretes) había sido responsable un año antes de **Brindis de sangre** (*Men at War*) que fue de lo mejor que Hollywood ha logrado en el género bélico y que en más de un sentido era gran cine. A primera vista es difícil establecer cómo todos ellos pudieron dedicar entusiasmo y capital a un proyecto tan distante de aquél, porque aunque la novela de Erskine Caldwell era de antemano un "best seller" y un éxito presumible en cualquier traslación cinematográfica, suponía riesgos formales, dificultades de adaptación y censura, que el resultado no podía compensar. Con **La chacrita de Dios** no se podía hacer un film de unidad en sentido y forma, porque es un drama disperso en varias anécdotas individuales; no es sorprendente que el film no alcance el impacto único que había tenido **Brindis de sangre**. Y no se podía trasladar tampoco el contenido erótico de la novela, que ha batallado tantos años con la censura; hubiera sido un gran golpe el poner sexo en la pantalla, pero Hollywood tiene sus dificultades.

La historia de esta chacrita es la de una familia de campesinos, desorientada por la locura del padre (Robert Ryan), un maniático que durante quince años ha hecho pozos en todo el terreno, a la búsqueda de un tesoro remoto de sus abuelos. Ha apartado una zona intocable, un terreno reservado a Dios, pero lo va reduciendo a medida que él y sus hijos extienden las excavaciones. En su insanía colaboran directa o indirectamente unas diez personas, que incluyen hijos, hija, nuera, pretendientes de unos y otros, sirvientes y vecinos; todos ellos despliegan sensualidad y celos, pelean mortalmente, se acercan a la tragedia tanto como a la comicidad. En sus mejores momentos hay un apunte lírico o un trazo dramático en esa compleja relación de tanta gente, pero es difícil ver su sentido global, como es difícil pretender que el realismo sea justificación de esos pintorescos retratos; igual que en **El camino del tabaco**, Caldwell está eligiendo sus personajes entre parias morales. A la larga se entiende el símbolo, sin embargo, y no es aventu-



rado pensar que todo el asunto es una metáfora de la condición humana: un conglomerado de ambición, sexo, religión, lucha, fracaso, muertes y nueva esperanza.

La falla más seria del film es que no está respaldado por una consistente actitud filosófica o poética que haga entender ese u otro sentido. Simplemente acumula sus episodios, y aunque en algunos de ellos obtiene cierta nobleza de lenguaje cinematográfico o de actuación dramática, el conjunto parece indeciso o desorientado. Los fragmentos de erotismo insinuados, con persecuciones de hombres y mujeres por los campos y con miradas tórridas entre reuniones de demasiada gente recuerdan a la sensualidad abierta de la que se suele jactar el cine francés, pero no funcionan como grandes pasiones. Los fragmentos de comicidad son elementales y ocasionalmente ridículos. Hay momentos de un acento idealista y exaltado, como el afán del yerno (Aldo Ray) en reabrir una fábrica, la aventura inmediata, su muerte y su funeral; allí el film parece trascender su materia y apuntar más arriba del nivel terrestre en que todo el drama está concebido, una superación que quizás se deba a la elocuencia y a la economía con que libretista y director concibieron esas imágenes, buscando un contraste continuo entre el personaje y sus testigos. De hecho, son las virtudes parciales las que defienden al film: esa escena y alguna otra, casi toda la actuación de Robert Ryan en un papel de anciano (ocasionalmente se excede al grito), la inteligente concepción de la fotografía, el ritmo y el acento de la partitura musical, en la que Elmer Bernstein se ha animado a toques de originalidad.

Pero con todas las constancias a la gente talentosa que aquí dejó su rastro, desde el propio Caldwell que colaboró en la adaptación de una novela difícil (nunca la había querido vender para el cine y ahora transó en ser co-propietario del film), el resultado no es una obra lograda. El director Anthony Mann ha hecho films notables por su acción, y aun aquí es evidente que domina el montaje y el tiempo; la novela requería, sin embargo, una capacidad dramática más profunda y sutil que la suya, un ingreso a las emociones y las reflexiones de su espectador.

8 de octubre 1958.



UN DRAMA COMÚN

Eran cinco hermanos

(*The Sullivans* o *The Fighting Sullivans*, EUA-1944) dir. Lloyd Bacon.

COMO OTROS FILMS AMERICANOS de 1943 y alrededores, éste iba destinado a probar que la causa aliada era importante y que se podía creer en ella. Pero de los varios enfoques posibles para esa idea central, con la que Hollywood adelgazó a sus libretistas durante cuatro años, uno de los más convincentes fue el de ingresar a la guerra con el examen de lo que se solía llamar "frente doméstico", muy lejos de la batalla. Allí importaban las repercusiones de la guerra en la familia, donde ausentes y muertos aportaban el elemento dramático. La habilidad central de esta historia de los hermanos Sullivan es que cuando los cinco mueren al final (y un navío es bautizado con su nombre), el espectador ha simpatizado largamente con los muchachos, y su muerte

es así una desgracia colectiva. La anécdota es presentada como auténtica, y debe concedérsele por lo menos la certeza de que es común y hasta vulgar. Es la historia de los cinco desde que nacen hasta el momento en que salen de la adolescencia, con una extensa primera mitad dedicada a su infancia, algunos triviales conflictos familiares, un casamiento, un nacimiento. No hay otra anécdota que esa escasa, sin villanos ocasionales ni imaginaciones novelescas que prolonguen la normalidad de esas biografías. Hay cierta sabiduría en esa simplicidad, que conecta algún fragmento de la vida de los Sullivan con otros fragmentos biográficos del espectador: es inevitable ese contacto cuando se detallan diabluras infantiles, comidas familiares, el primer cigarrillo, el novio de la hermana y el restante repertorio de cualquier hogar. En un nivel natural toda esa descripción es muy aceptable, sin literatura en los diálogos.

Es mucho más objetable la pretensión de grandeza con que algunos observadores (algunos cronistas locales de hace 14 años, por ejemplo) embellecieron esta crónica menor de una familia. Toda su sustancia es artísticamente menor; toda su manera es la mera superficialidad, sin un arranque dramático sentido, sin un destello de interpretación notable (los cinco galanes no progresaron en el cine), sin una sola escena en la que el director Lloyd Bacon exceda su nivel habitual. Están bien Thomas Mitchell como padre, y también Selena Royle como madre, pero no hay otro arte a la vista que el habitual en Hollywood, 1943, cuando los americanos eran buenos y odiaban a los japoneses que eran malos.

10 de octubre 1958.



DE AQUÍ A NINGÚN LADO

Rencor implacable

(*Kings Go Forth*, EUA-1958) dir. Delmer Daves.

SINATRA Y CURTIS SE ENAMORAN de la pseudo-francesa Natalie Wood en este film de guerra que se ubica en 1944, cuando las tropas americanas han invadido el sur de Francia. La competencia entre ambos galanes no es muy importante, porque Sinatra abandona en seguida la carrera y deja campo libre al rival. Lo que no puede aguantar es que Curtis se porte como un canalla y viole su promesa de matrimonio con la muchacha, cuando descubre que ésta es hija de padre negro. Así que jura matarlo, y ése es el rencor implacable del cual se habla: está colocado al final del film, y de hecho parece muy poco importante.

Las ideas previas y posteriores también padecen de más pretensión que de real importancia. A primera vista cabe suponer que el film trata el espinoso problema



de las relaciones sexuales entre blancos y negros, pero éste es nada más que un envoltorio afanoso del melodrama. En el nudo del asunto, Natalie Wood no parece muy negra sino totalmente blanca, su padre no aparece en el film y se le da por muerto previo, la discusión sobre el casamiento y la raza ocupa dos minutos; en otras palabras, el problema no existe en la pantalla sino en la conversación adicional. La solución de ese mismo problema es un lavado de manos en un estilo americano típico; consiste en dar por cancelados ambos romances, con lo que nadie podrá decir que Hollywood propone en un film la mezcla de razas. Y en cuanto a la guerra, que debió ser el clima obsesivo de estos conflictos individuales, parece aquí un fácil deporte, en el que Sinatra y Curtis se introducen cuando tienen un poco de tiempo libre entre paseos, restaurantes y visitas a la casa de Natalie Wood. Todo el libreto es inconvincente y parece un fruto de la concesión: en la novela de origen la muchacha se suicidaba y uno de los galanes mataba al otro, pero eso es demasiado fuerte para un film americano. Aquí se llega a la vaciedad de ideas, sentimientos y pasiones.

Del director Delmer Daves se podía esperar por lo menos un buen tratamiento de las escenas de acción, que han sido su especialidad en géneros afines, como el *western*. Pero aunque hay algunas explosiones y ataques en los que la realización parece convincente, lo normal es que la guerra no funcione aquí como espectáculo. Uno de los motivos debe estar en el proceso de trucado con el que varias tomas de la Riviera francesa aparecen proyectadas tras los principales personajes; ese acomodo de imágenes dio demasiado trabajo y no se podía esperar además un montaje incisivo para que algo se moviera en la pantalla. Cabe sospechar que Delmer Daves necesitaba más libertad de acción de la que tuvo aquí, sometido a filmación en dos países, a una acción bélica que es ajena al drama central, y a un libreto que se las arregla para no decir nada después de mucha conversación, incluyendo monólogos iniciales. Si Tony Curtis no diera una nueva demostración de lo bien que retrata a galanes cínicos, el film podría relegarse sensatamente a un total olvido.

15 de octubre 1958.



FANTASMA DE LON CHANEY

El hombre de las mil caras

(*Man of a Thousands Faces*, EUA-1957) dir. Joseph Pevney.

JAMES CAGNEY HACE TODO LO QUE PUEDE para revivir a Lon Chaney en este nuevo ejemplar de cómo no se deben hacer biografías. Tiene al productor, al director y a los libretistas en contra. Si hubiera que creer la versión que da el film, Lon Chaney era un buen marido y un buen padre, que sufrió por eso durante toda su vida. Se llevaba mal con su primera esposa (a quien Dorothy Malone interpreta aquí como neurótica), se divorció de ella por razones ajenas a su voluntad, tuvo la custodia de su hijo y fue ayudado en esa tarea por su segunda esposa (Jane Greer), una mujer tierna y buena que durante todo el tiempo comprende a todo el mundo.

Las ideas y vueltas de ambas damas y del hijo en cuestión ocupan íntegramente la primera mitad del film. A esa altura comienza recién la carrera cinematográfica de Chaney, que era lo que importaba presentar.

Pero no hay forma de librarse de los dramas familiares. Cuando parecían arreglados, Dorothy Malone vuelve de la oscuridad, mira con ternura al hijo que no supo querer antes y provoca otros tironeos entre el muchacho y el padre. Todo lo cual, aun intercalado con la biografía verdadera, está en el film por mero capricho. Todo el melodrama familiar no figura como capítulo importante en la carrera de Chaney, según las mejores revistas y libros del género; mucho de lo que aquí se cuenta tiene perfume de cosa apócrifa pero tiene además el grave defecto de ser improcedente.

Lon Chaney fue de verdad uno de los actores más importantes del cine mudo con un centenar de papeles pequeños hasta 1919 y 47 primeros papeles desde allí hasta 1930. Sus padres fueron sordomudos y desde niño Chaney supo expresarse con mímica y ademanes; después fue cantor y bailarín. Cuando llegó al cine poseía todo el equipo de virtudes que podía necesitar un versátil intérprete de la época, pero además era maestro de maquillaje (tema sobre el que escribió un artículo para la Enciclopedia Británica) y realizó por su iniciativa algunas de las caracterizaciones más famosas del período, con cierta tendencia a lo truculento. El film deja ver una parte muy pequeña de esa carrera. Disminuye docenas de films a tres momentos de rodaje y acumula el resto en afiches pegados por las paredes. Omite mencionar que Chaney fue director cinematográfico durante un breve período (1915) y simplifica a un solo trazo ascendente una carrera irregular. No toma en consideración los cambios de estudio (particularmente de Universal a Metro) ni mucho menos los cambios de papel, porque Chaney hacía cuestión de ser distinto, y actuaba ocasionalmente a cara limpia: su capacidad no se terminaba en la caja de maquillaje. Entre cortes y modificaciones (hay datos correctos, también), esta biografía no cumple su misión elemental, que era la de informar al público de hoy sobre una figura importante que falleció en 1930 y que ha ingresado a la leyenda desde entonces.

En el exceso de conversación y sentimentalina hay algunos momentos dramáticos por Cagney, una fotografía casi siempre atinada por Russell Metty y una apagada actuación por las dos damas y por el joven Robert Evans, que aquí interpreta al famoso productor Irving Thalberg a raíz de que se le parece físicamente (lo propuso Norma Shearer, ex-Mrs. Thalberg) pero que carece de la mezcla de inquietud y equilibrio que esa otra figura importante necesitaba. Cabe preguntarse para qué Universal-International se propone este plan biográfico, con anuncio adicional de estar cumpliendo medio siglo de actividad, si no quería hacer realmente una evocación. Más allá de algunos trajes y algunos autos de entonces, de este film no surge la época del cine mudo; más allá de algunas caracterizaciones (**Jorobado de Notre Dame**, **Fantasma de la Ópera**) de aquí no surge el Lon Chaney auténtico. La empresa se perdió la oportunidad de hacer algo valioso.



17 de octubre 1958.

Títulos citados

Fantasma de la Ópera, El (*The Phantom of the Opera*, EUA-1925) dir. Rupert Julian; **Jorobado de Notre Dame, El** (*The Hunchback of Notre Dame*, EUA-1923) dir. Wallace Worsley.



CÓMICO PARA ESTIMAR

El General

(*The General*, EUA-1926) dir. Buster Keaton y Clyde Bruckman.



LA PRESENTACIÓN DE **The General** en Montevideo viene ahora a llenar una zona bastante ignorada por el aficionado cinematográfico local. Sobre comedias del cine mudo se conocen aquí algunas líneas generales: la farsa disparatada de Mack Sennett, buena parte de Chaplin, algo de Harold Lloyd. Pero en cambio Buster Keaton ha sido un nombre poco tocado y poco apreciado. Su perduración en el cine de hoy (con un breve papel en **La vuelta al mundo en 80 días**, por ejemplo) es apenas una sombra de su mejor época, mientras el recuerdo de sus comedias sonoras con Jimmy Durante, hace un cuarto de siglo, constituye apenas otra sombra vaga de la memoria. Más cerca de su estilo está en cambio la breve escena que desempeñó

con Chaplin en **Candilejas**; un empeño sistemático e imperturbable en corregir las deficiencias de un piano, como una voluntad canalizada y mecanizada en hacer algo sin ver el mundo a su alrededor. Pero era sólo una breve escena, un botón de muestra. Para una inventiva cómica formidable, con esa misma línea, hay que ver **The General**, que Keaton también dirigió y escribió, en el precario sentido en que las comedias del cine mudo podían ser escritas y no improvisadas sobre el terreno. Es uno de los pocos films que Keaton realizó fuera de Metro Goldwyn, y si hay que creer a sus recientes declaraciones (en *Film Quarterly*, California, Otoño 1958, un largo reportaje por Christopher Bishop) era fuera de Metro que se sentía más cómodo. "El mayor error que he cometido en mi carrera fue dejar mi estudio e ir a MGM", manifiesta ahora, agregando que lo cometió a pesar del consejo en contra (de Chaplin, de Harold Lloyd), que en la empresa había más libretistas de los necesarios ("demasiados cocineros") y que casi todos ellos se empeñaban en hacer humorismo verbal, un malestar que siempre quiso combatir. Un largo aprendizaje de circo, pantomima y acrobacia, desde la niñez, había facultado a Keaton para construir por sí solo su línea humorística. En esa independencia se pareció a Chaplin, pero prefirió construir un personaje diferente, caracterizado siempre por una máscara facial imperturbable ante todo acontecimiento, por una agilidad física espectacular, y por un empeño maniático en sacar adelante las aventuras más difíciles. Entre los éxitos que ahora cuenta la historia, uno importante es la peripecia marítima de **The Navigator** (1924) y otro quizás más atractivo puede ser el de **Sherlock Jr.** (también de ese año), donde trucos

de cámara y de escenografía le ayudaron a satirizar la magia del cine mismo. El diálogo intercalado parece haber sido parte muy secundaria de esos films, cuya inventiva visual continua era un empeño del creador: no es extraño que la llegada del sonido haya disminuido esa carrera.

The General es la historia de un sureño que no puede enrolarse como soldado en la guerra de secesión y a quien las circunstancias llevan a combatir por su sola cuenta. Lo hace con una locomotora, penetrando en líneas del Norte como protagonista de una formidable persecución; después regresa en forma similar, aunque ahora lleva consigo a la muchacha y debe combatir tanto contra las torpezas de ésta como contra los perseguidores. El asunto está basado en un episodio real, y es curioso comprobar que fue después filmado muy en serio por Walt Disney (en **Los valientes también huyen**) con la única pretensión de explotar una aventura al aire libre. En manos de Buster Keaton todo el asunto es una fuente de ideas cómicas, de contratiempos creados entre los dos bandos a propósito de obstáculos colocados sobre las vías, rieles torcidos deliberadamente, incendios sobre puentes frágiles, desvíos impensados, locomotoras que arrancan o se detienen cuando urge que hagan lo contrario, mangueras de agua que mojan lo que no deben y otro material apropiado a una aventura ferroviaria. Gran parte de todo esto funciona con los contrastes simples entre perseguidores y perseguidos, a la manera clásica, y es muy entretenido para grandes y chicos.

Pero hay un sello Keaton además. Con una sobriedad que encanta encontrar en un cómico, Keaton construye sus escenas y no las acentúa para extraer un efecto: con toda seriedad carga leña para su tren sin advertir que las maderas se le están cayendo desde el otro lado, con toda seriedad inventa formas de colocar obstáculos para sus rivales y de evitar los que han puesto para él. Vive muy gravemente su tarea, sin ser nunca su propio espectador y sin advertir los detalles y las torpezas que encontrará cuando se dé vuelta y contra las que comenzará en seguida un combate cada vez más enredado. El público se ríe de ese largo empeño porque Keaton director encuentra "gags" siempre distintos y los acumula con una imaginación singular; en cambio el personaje Keaton es un empeñoso y un simple, que viaja de una sorpresa a otra y tiene el azar a su favor. Camina con la muchacha por el bosque, la pierde de vista, la busca y cuando la encuentra se pega un susto; apunta desde su tren con un cañón hacia el tren enemigo y recién cuando ha prendido la mecha advierte que ese balazo destruirá su propia locomotora, pero allí una curva de la vía lo salva providencialmente. Es una víctima del mundo mecanizado.

El dato más importante de **The General** no es ese papel de individuo frente al mundo, que ha sido con variantes el de mucho actor cómico, desde Chaplin para abajo. Es en cambio el dinamismo de la acción, cumplida casi enteramente al aire libre, fotografiada y montada con muchas tomas breves y variadas. En un asunto en el que había que considerar varios protagonistas (casi siempre dos trenes, los accidentes del camino, Keaton mismo) la cámara suele ser un factor más, que no se limita a recoger un registro pasivo de la acción, como Chaplin solía hacerlo, sino que busca y selecciona. Es algo para ver y estimar; también es algo para ubicar en la zona más lograda, y en rigor más cinematográfica, de la era cómica muda.

Títulos citados

Candilejas (*Limelight*, EUA-1952) dir. Charles Chaplin; **Navegante, El** (*The Navigator*, EUA-1924) dir. Buster Keaton y Donald Crisp; **Sherlock, Jr.**⁹ (EUA-1924) dir. B. Keaton; **Valientes también huyen, Los** (*The Great Locomotive Chase*, EUA-1956) dir. Francis D. Lyon; **Vuelta al mundo en 80 días, La** (*Around the World in Eighty Days*, EUA-1956) dir. Michael Anderson.



WESTERN CON ALGO Colinas de fuego

(*The Burning Hills*, EUA-1956) dir. Stuart Heisler.



EL ASUNTO NO TIENE la menor importancia y se parece a demasiado otro argumento. Cuenta cómo el muchacho (Tab Hunter) sale a buscar a los asesinos de su hermano, encuentra que integran toda una familia, tiene un incidente, es perseguido, se refugia en la granja de una mestiza que desde luego es adorable y soltera (Natalie Wood) y tras otras refriegas termina por imponerse sobre los rivales. No hay que apurarse a creer que es todo cierto; ni siquiera lo creen el director y el libretista, que manejan odios y amores con reconocible simpleza y que incurren en un personaje tan abiertamente falso como el de la dama joven.

La realización es otra cosa. Empieza por un plan en el que más de la mitad del libreto debe ser rodado al aire libre; sigue por la invención de un mecanismo de persecución (con un rastreador indio que examina huellas de cascos) que obliga a ambas parte a ser tan inteligentes como veloces. No es cosa del otro mundo, pero funciona con fluidez. Y en una vuelta crítica, con los protagonistas sitiados, el libreto inventa un ingenioso encuentro con una tribu india, desviando así el combate. El director Stuart Heisler se ha preocupado de que esos incidentes parezcan verdaderos, y obtiene una prolongada fuerza en una pelea de Tab Hunter y Earl Holliman (con golpes de puño y varias percusiones complementarias), en la batalla frente a los indios (donde los extras se caen realmente de caballos y de otras alturas) y en el boxeo final entre Hunter y Skip Homeier (que prosigue mientras ambos son arrastrados por el río). Son momentos en que puede creerse en lo que se ve.

El personaje de Natalie Wood no está pegado con alfileres, como suele ocurrir en los films del Oeste. Por el contrario, es parte importante del refugio, de una simulación y de la huida, pero justamente porque ella juega algo es que debió recibir mejor atención. Como la describen director y actriz, es una imposible mestiza campesina, con rouge y esmalte de uñas, que intercala frases en español cuando está enojada (ascendencia mexicana, se alega) pero que notoriamente aprendió el idioma poco antes de empezar

⁹ Los títulos de estos dos films de Buster Keaton son aquí los de uso corriente y no los de estreno en el Río de la Plata, que fueron más bien grotescos. **Sherlock, Jr.** se estrenó como **Un Sherlock Holmes de cartón** y **El navegante** como **20.000 leguas de chistes submarinos**.

a filmar. Allí no se puede creer en lo que se ve. Como intérpretes están mejor Skip Homeier en su villano joven (modelo Dan Duryea) y Eduard Franz en su rastreador indio, pero los méritos parciales más importantes son los del director y los del fotógrafo. Evidentemente no hacen lo que quieren, pero en cambio saben lo que hacen.

21 de octubre 1958.



WESTERN BIEN DIRIGIDO

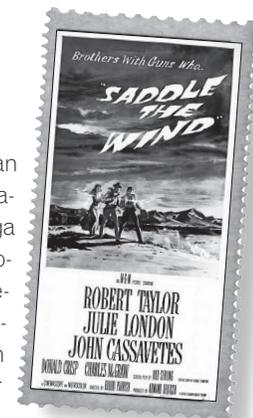
Furia maldita

(*Saddle the Wind*, EUA-1958) dir. Robert Parrish.

VARIOS ELEMENTOS AUTÉNTICOS de ambiente se conjugan en este *western* y producen su convicción. El principal es el matón joven, marcadamente neurótico (John Cassavetes) que juega con el revólver, mata a dos hombres, hiere a un tercero y compromete la situación de su propia familia y de la propiedad. El segundo es una tradición de violencia y de venganza, que el hermano de aquel matón (Robert Taylor) ha superado ya cuando el film lo enfoca, pero que no le alivia de ser buscado por el familiar (Charles McGraw) de una anterior víctima. El tercero es la contrapartida del anterior: un deseo pacífico para vivir en el Oeste sin agitaciones. El cuadro moral es cercano al de **El desconocido** (*Shane*-1953) de Stevens, aunque la anécdota sea otra, y la conjugación de los distintos factores lleva una lógica interna del género: los motores de la acción son correctos y no azarosos. En un fragmento que tiene además cierta inspiración dramática, es un campesino extraño (Royal Dano) el que se rebela contra ese mundo de ganaderos prepotentes y quiere instalarse con su familia en terrenos que cree propios; es humillado, rechazado y muerto, como una víctima de una tradición sanguinaria que el film calladamente impugna.

Hay también algunos elementos novelescos en el asunto, y no puede tomarse muy en serio la presencia artificial de una dama joven (Julie London) ni la solución final para la oposición de personalidades que se relata en el asunto. Pero aparte de las pequeñas concesiones, en las que cabe ver una mano de Hollywood y del Código de Producción, es importante señalar que el libreto está sólidamente pensado y concentrado, quizás como una consecuencia de que sea Rod Serling (llegado de la televisión) quien adaptó el asunto original. Desde el episodio inicial, en el que un lacónico villano llega al pueblo y anuncia sus propósitos, todo se desarrolla como una creciente tensión, explotada sucesivamente en varios encuentros y balazos, pero se desarrolla también como un apunte de relaciones entre personas: la de subordinación de autoridad fraternal entre Taylor y Cassavetes, la de respeto de ambos hacia el ganadero bajo el que han progresado (Donald Crisp), la diversa hostilidad con que reciben al villano inicial y luego al campesino intruso. No sobra diálogo en esa exposición, que está pensada para el cine.

Hace cuatro años que Robert Parrish fue elogiado por **La llanura purpúrea** (*The Purple Plain*, 1954), pero toda su obra inmediata estuvo por debajo de aquel nivel.



Ahora se sabe que aquella valoración no era un error, y que son otros factores (de libertad para el trabajo, de índole de argumentos) los que explican la irregularidad. En media docena de momentos es aquí también un sabio director. El episodio inicial en que llega Charles McGraw, el tiroteo en que muere, las dos escenas en que Royal Dano enfrenta a Taylor y luego a Cassavetes, el desafío posterior en que es envuelto, son escenas pensadas con cámara y montaje, para una expectativa que va creciendo. El director tiene una excelente colaboración de los intérpretes, entre quienes Cassavetes y Royal Dano se destacan con mérito, y otra buena colaboración del fotógrafo Folsey, que sabe lo que hace con el CinemaScope. En un conjunto muy lustroso desentona feamente algún truco de estudio (actores en primer plano, con "projecting" en pantalla al fondo, lo que en colores es más nítido) pero a cambio de los pequeños defectos están los aciertos para recordar a fin de año: acordes musicales para instantes dramáticos, la muerte de Royal Dano arrastrándose por el barro, o los recorridos de cámara con que se muestra a los pies de Taylor y Cassavetes durante una persecución. Esto es cine y acá hay un director.

24 de octubre 1958.



RASHOMON DE BOLSILLO

Historia de un crimen

(*Valerie*, EUA-1957) dir. Gerd Oswald.

EL CRIMEN ESTREMENDO y ocurre en los primeros minutos, con balazos que se escuchan desde fuera de la casa. Como lo detalla en seguida la cámara, en una de las tomas más tetricas del cine moderno, es un crimen en forma, con cadáveres tirados en suelo y sillones de una habitación. Nadie duda ni allí ni después que Sterling Hayden ha querido matar a su esposa Anita Ekberg, en un episodio que deriva además en otras muertes. Lo que se discute es si se trata de legítima defensa o de ataque vil; también se discute si ella había cometido adulterio o si él es un villano feroz. Tres testimonios distintos dan versiones conflictuales de la historia. Como lo cuenta el nuevo párroco del pueblo (un papel imposible para Anthony Steele, pero en su vida privada está casado con la primera actriz), la pobre Anita era una santa, torturada por su marido. Como lo cuenta el marido, era una vampiresa y una mala mujer. Y como lo cuenta la misma víctima, de cuya muerte cabían dudas, no sólo ella era una santa y él un torturador, sino que se le conoce ahora un amor más puro (por el cuñado) y se aclaran episodios turbios de los dos primeros relatos.

El modelo evidente de esta superposición de versiones se llama **Rashomon**, fue el descubrimiento de un nuevo cine japonés, hace siete años, y fue un fracaso comercial. Las razones del fracaso nunca fueron muy claras, y la falta de estrellas era con certeza una causa principal. Había otra razón para el fracaso del modelo,



y subsiste para la copia. Consiste en que el público medio no sabe dudar de lo que ve, y cuando le cuentan una historia en tres versiones contradictorias termina por confundirse: comparar testimonios y averiguar la verdad es demasiado trabajo. Es evidente sin embargo que a esa operación de inteligencia se dirigían los libretistas, que escribieron el asunto especialmente para el cine y que calcularon pérfidamente la inclusión de episodios que podían ser narrados con diferencia de intereses y de puntos de vista. A falta de otro método más profundo, el film tiene la ambición de la originalidad, por lo menos en comparación con el cine occidental.

Los libretistas y el director están muy lejos de explotar la idea hasta donde debieron. Ciertos datos de ambiente y de mutua relación entre los personajes no están colocados al principio con la firmeza deseable. Los episodios elegidos para nutrir cada una de las tres narraciones no son bastante elocuentes en cuanto a establecer diferencias de intereses y puntos de vista. Y en un nivel dramático normal, lejos de versiones conflictuales, las tensiones y explosiones entre los varios personajes han quedado bastante desvaídas, sin un trazo firme de pasión o de carácter, una debilidad a la que contribuye la pobreza interpretativa. Lo mejor que se puede decir del director Gerd Oswald es que tiene ambiciones aunque todavía no tenga logros.

28 de octubre 1958.



REBELDÍA COLONIAL

Clamor de venganza

(*Windom's Way*, Gran Bretaña-1957) dir. Ronald Neame.

EL TEMA DEBIÓ SER el dedo en la llaga para muchos espectadores británicos. Aunque el film no especifica claramente el sitio de su acción, cabe entender que es una isla de la Malasia, con plantaciones de caucho que explotan a los trabajadores, para el beneficio de una compañía vagamente representada por un caballero inglés (Michael Hordern). En el otro extremo del conflicto, están las tropas rebeldes guarecidas en las montañas; en el medio están los mismos trabajadores de la plantación, llevados a la rebeldía contra el patrón. También en el medio está el médico local (Peter Finch), que procura ser comprensivo y aportar soluciones pacíficas, como intermediario entre el explotador blanco y una población a la que el médico ha ayudado.

El libreto es más hábil que valiente. La situación individual del médico frente a su esposa (Mary Ure), frente al plantador, frente a la autoridad (Marne Maitland), frente al joven rebelde que empieza su carrera de líder (John Cairney) está explorada en algunos diálogos muy concretos, muy bien escritos, que revelan una comprensión clara del problema de fondo. Y cuando este problema es expuesto en los incidentes, el mecanismo en que éstos se suceden parece un símbolo de mucho conflicto colonial: los rebeldes tienen razón en levantarse, los gobiernos están empujados a aplastarlos, la



represalia se convierte en una cadena de violencia y de injusticia. En esta ola de causa y de efecto pierden de vista los ideales primeros, y el film insinúa que la mejor elección entre ambos bandos es la causa humanitaria del médico o la causa de resistencia pacífica que enuncia un anciano líder (Sanny Bin Hussan), paráfrasis de Gandhi.

Cabe suponer desde lejos que la novela de origen dominaba la situación. El film la domina en algunos trechos: en fragmentos de diálogo, en los episodios de violencia ocasional, en el enfrentamiento de causas distintas (con un pintoresco alcalde de Grégoire Aslan, que no sabe qué causa elegir) y particularmente en la interpretación y en la fotografía de Christopher Challis, un esmerado en quien siempre se puede confiar.

Donde el film afloja es en el tratamiento de las ideas sociales en juego, una debilidad bastante natural para una empresa productora que no era sospechosa de izquierdismo. Con sentido común se deduce que los obreros del caucho se rebelan por salarios y condiciones de trabajo, pero el film postula que lo que ellos quieren es plantar también arroz, y a cierta altura el libreto anuncia la posible conciliación de ambas plantaciones, un dato aventurado que procura limar la intención crítica inicial. Con sentido común se sabe también que el film debía progresar en su conflicto, distanciando los extremos, haciendo más difícil la elección del médico y de los suyos, pero el libreto procura contrariamente borrar sus últimos pasos, y deja en aventura y en persecución lo que debió ser problema moral. Todo el mecanismo de traiciones y corridas en que el film se resuelve durante los últimos veinte minutos revela que el coraje estaba en el planteo, pero que era muy delicado impugnar al final una política colonial. Es característico que la última escena deje al médico resuelto a cumplir con su deber como médico, pero no aclare en cambio su elección política, que un rato antes parecía esencial.

Peter Finch, Hordern y Maitland son los mejores intérpretes de un buen elenco y el director Ronald Neame consigue varios momentos intensos, pero la calidad y la falla del film están en el productor, en la ambición de tocar un tema crítico y de no poderlo tratar con la entereza debida.

4 de noviembre 1958.



RECETA ANTIGUA

La bestia de Budapest

(*The Beast of Budapest*, EUA-1958) dir. Harmon Jones.

ERAN BASTANTE BUENOS los trozos documentales que los rebeldes húngaros filmaron durante los escasos días revolucionarios de octubre 1956. Buena parte de ellos llegó al Occidente, junto con fotos y relatos de extrema riqueza, y algo fue comprado en Hollywood por los productores de este film. Esa es la explicación de que se les haya inventado un argumento en derredor, para hacer con la frustrada revolución húngara un semi-documental muy moderno, que con un poco de suerte podría ser un canto a la libertad. Algo hay que reconocer a los productores (el titular es Archie Mayo, veterano de todo género en Hollywood) y es la habilidad con que los trozos do-

cumentales aparecen intercalados en la acción. Pero el asunto mismo es lastimoso. Con un cariño por el folletín anti-nazi más repetido hace quince años, el personal humano utilizado incluye al anciano querido y sacrificado (John Hoyt), el hijo que toma su bandera (Michael Mills), el coronel perverso y gordo que vive en un hotel junto a la vampiresa rubia (Gerald Milton, Greta Thyssen), el general indeciso con hija más indecisa (John Mylong, Violet Rensing) y los luchadores sueltos que hacen explotar sus granadas para matar enemigos, sin hacer cuestión de que con eso se suicidan. Todo pudo ser más heroico con un poco de inspiración, pero el mecanismo del libreto nunca hace sentir la necesaria rebelión contra el tirano. Un poco de perversidad individual por aquí, una violación por allá, una mentira más acá, parecen ser los motores de la revolución en este apurado relato. Ni en dirección, ni en elenco, ni en fotografía, el resultado supera su nivel de segunda mano, y así una causa fracasada y heroica, compartida por miles de observadores en el mundo, se convierte en un pretexto de aventura, tiroteo, persecución y énfasis verbal, con más lugares comunes de los que caben en la memoria. Es muy seguro que no podrán exhibir el film en Hungría, pero el día que puedan debieran vacilar en hacerlo.

5 de noviembre 1958.



SENTIMENTAL Y PROLIJA

El rebelde orgulloso

(*The Proud Rebel*, EUA-1958) dir. Michael Curtiz.

DE LEJOS PODRÍA PARECER un *western* pero la novela es francamente sentimental y los tiros no llegan hasta los últimos minutos. El escenario es vagamente el Oeste, la época es la inmediata a la guerra de secesión y los villanos son muy villanos, pero la historia no se acomoda a lo que el *western* suele hacer. En un franco tren de film familiar para todo público, el argumento acumula elementos sentimentales, todos ellos sujetos a alguna resolución futura: viudo triste que emigra al Norte (Alan Ladd), hijo simpático, doce años, quedó mudo de un susto (David Ladd), mujer madura y soltera a quien un marido no haría mucho daño (Olivia de Havilland) y perro habilidoso que no quiere abandonar a sus amos (King). El desarrollo de estos elementos es el obvio: hay que defender la granja contra los villanos (Dean Jagger y sus dos hijos), hay que vender el perro para financiar la operación quirúrgica que podrá devolver el habla al niño, hay que aguantar el incendio intencional del galpón y desde luego hay que insinuar el romance, que era desde el principio la solución de todos los males.

No es posible tomarse muy en serio el asunto, pero hay que destacar el decoro con que ha sido realizado. Un libreto más simplista habría acumulado los incidentes sin preocuparse de su lógica progresión, y entonces habría sido fácil reírse del film



por los lugares comunes que reúne en su argumento; un libreto menos hábil habría enfatizado hasta la lágrima los diversos incidentes de separación entre seres queridos, derrotas ocasionales y contratiempos difíciles que sobrellevan tres protagonistas y un perro. Los realizadores han preferido en cambio un camino más difícil: dar motivación a todo episodio, sugerir emoción sin gritarla, describir la granja, sus trabajos y sus problemas con un adecuado realismo, agregar a cada suceso la preparación y la consecuencia. Un resultado de esa prolijidad es que todo ocurre en un fluido nivel naturalista y no excita la desconfianza del espectador, aunque aquí y allá se adivina que los villanos son demasiado malos, que el romance está demasiado estirado hasta el final y que la mudez del niño se arreglará con otro susto oportuno. El hijo de Samuel Goldwyn produjo el film, con la misma atención al pulido final que su padre tenía hace más de veinte años (y que perdió con el tiempo). Se hace muy difícil acreditar al veterano director Michael Curtiz hasta con los méritos más formales y superficiales, porque el hombre ha dejado de lado hace años toda exigencia, pero es evidente en cambio que el fotógrafo Ted McCord ha sido un artesano atento. Tras quince años de estrellato, Alan Ladd es el de siempre: un disimulado para decir lo que siente. Como dijo un cronista americano, el hombre ha contribuido ahora con algo al cine en el que perdura. Le ha dado un hijo que es mucho más expresivo en un solo film que su padre en cuarenta. También está bien Olivia de Havilland, aunque su campesina debió ser más tosca y ruda de lo que puede tolerar una primera actriz, y está particularmente bien el perro, un animalito que maneja ovejas con toda competencia, sin montaje que le ayude.

7 de noviembre 1958.



CLÁSICO CERCANO

Larga es la noche

(*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1947) dir. Carol Reed.

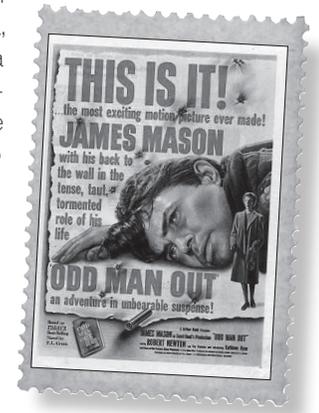
EN 1947 EL FILM fue una sorpresa, pero ésta nacía de una limitación de público y crítica. Se había ignorado el cine inglés de los años previos, y aunque había un rastro anterior y elogiado en la obra del director Carol Reed (**La avalancha**, 1939) no se podía esperar de él ni de sus libretistas ni de sus técnicos la depuración formal extrema con que **Larga es la noche** llamó la atención en su estreno. La guerra había sido una parte del aprendizaje, en lo técnico, porque una larga práctica documental había llevado a la depuración del instrumento cinematográfico, al ajuste de libreto, fotografía y montaje, y más al fondo, en lo temático, porque la post-guerra había traído a Inglaterra (como a Francia y a Italia) una nueva ambición de originalidad, una inquietud por temas en los que el elemento social se tratara con una distinta luz.

El dato importante de **Larga es la noche** es que a once años del estreno, perdido ya su impacto de sorpresa, mantiene intactas sus calidades y se anuncia como un film que ingresará a lo que el futuro podrá considerar clásicos: la riqueza de elementos y el equilibrio entre ellos, la evolución clara del tema de principio a final, una constante

trágica que parece presionar en cada episodio y que nace de los mismos elementos anecdóticos y no de un capricho argumental. Se ha dicho que el film pudo ser apenas otro relato policial, destinado a narrar la odisea de un delincuente por las calles de la ciudad, mientras policía, novia, compañeros y sacerdote procuran encontrarlo. Y ante la objeción de que el film informa muy poco sobre ese delincuente (ha procurado fondos para su Partido pero no se sabe cuál es éste, por ejemplo) se ha contestado ya que no es el protagonista mismo el que importa sino la sociedad que encuentra en su huída. Del personaje (James Mason) se sabe apenas lo necesario, y a medida que tropieza y tambalea de un refugio a otro, herido y debilitado, el film no aumenta ni quiere aumentar el conocimiento de sus sensaciones y percepciones. Pero un mundo entero surge en su derredor, desde el perro que lo mira y persigue al principio de la fuga, pasando por los niños que hacen un juguete callejero con su situación, por la pareja de novios que irrumpe en su refugio buscando una oscuridad solitaria y después por las enfermeras que lo atienden, el chofer que lo deja a un lado, el pajarero que quiere cobrar por su devolución, el pintor que quiere apresar en la tela su mirada moribunda, y muchísimos personajes más. Varias de estas figuras aparecen estudiadas y trazadas con una minucia no impedida por la rapidez (el pajarero de F.J. McCormick, el pintor de Robert Newton), con una combinación de ternura y de alucinación, pero es el conjunto el que importa, la noción de que en la variedad de intereses y vocaciones se va revelando una sinopsis de la sociedad, donde hasta la buena intención de las enfermeras voluntarias deriva inevitablemente en rechazar al extraño. La escena final, con su trágica culminación para una fuga sin salida, es el resultado inevitable de todo el proceso anterior, no ya por el azar físico de que junto al puerto puedan coincidir protagonistas y policía, sino porque el destino trágico ha crecido ya obsesivamente en la acumulación y sólo la muerte parece procedente a esa altura.

Hay habilidades notables en el planteo y en la filmación de esta aventura. Una principal es la forma en que el libreto encadena episodios, colocando en escena a un personaje antes que haya terminado la anécdota del anterior; otra es la extrema naturalidad del diálogo, apenas cargado de literatura en las frases ocasionales de un sacerdote y de un médico ("Fe es vida, y sólo Él la tuvo"), pero resuelto en general con una atención a pausas, interjecciones y ambigüedades. Hay momentos magistrales en el libreto (una larga escena en la que Mason delirante cree que toda su fuga ha sido sólo un sueño, pero sueño es justamente el creerlo así); el mérito principal es empero el de la fotografía de Robert Krasker, que ha trabajado con sombras elocuentes, en un clima continuamente tétrico, y que sin embargo obtiene proezas de contraste, de iluminación, de movimiento. La música de William Alwyn coloca una melodía dramática tras el protagonista y es factor principal en el tono del film; la interpretación es también una virtud continua.

Para la carrera de Carol Reed, que después habría de esmerarse con la técnica (**Idolo caído**, **Tercer hombre**, **Trapezio**) el antecedente de **Larga es la noche** significó una lucha difícil: superar lo que estuvo logrado y que después pareció insuperable



para sus fuerzas. Nunca su esmero formal de fotografía y montaje estuvo reunido a un libreto tan rico de estructura ni a un asunto tan cargado de sentidos; nunca el clima opresivo que otras veces supo obtener, con esta progresión temporal hacia la muerte, estuvo respaldado por un asunto tan entero como esta oposición entre perseguido y sociedad. En fragmentos del Reed posterior han surgido ecos de **Larga es la noche** (el manejo de los niños, el tema central de la persecución) pero es en esas limitaciones menores que se advierte mejor hasta dónde este film es un modelo¹⁰.

11 de noviembre 1958.

Títulos citados (todos dirigidos por Carol Reed)

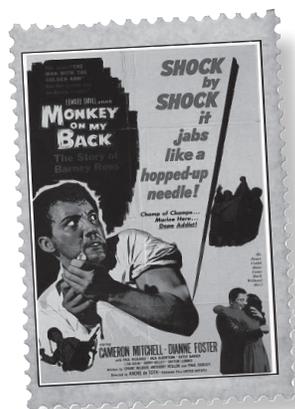
Avalancha, La (*The Stars Look Down*, Gran Bretaña-1939); **Ídolo caído, El** (*The Fallen Idol*, Gran Bretaña-1948); **Tercer hombre, El** (*The Third Man*, Gran Bretaña-1949); **Trapezio** (*Trapeze*, EUA-1956).



HOMBRE DEL PUÑO DE ORO

Cuando la bestia ruga

(*Monkey on My Back*, EUA-1957) dir. André De Toth.



A FINES DE 1956 Hollywood modificó el Código de Producción y permitió incluir en los argumentos la referencia a cocaína, morfina y otros narcóticos que antes no se usaban. Para glosar una frase famosa, en ese momento el cine necesitaba muchos cambios, pero la morfina no era ninguno de ellos. En el mejor de los casos, estaba bien tener permiso para no tener que falsificar el costado de algún tema, pero poner a las drogas como personajes centrales suponía una seria dificultad: ese proceso de degradación moral es demasiado íntimo y no puede ser llevado cómodamente a la pantalla. No es un azar que los tres films sobre el tema se hayan apoyado en bastón ajeno: **El hombre**

del brazo de oro (*The Man with the Golden Arm*, Pre-minger-1955) está basado en una novela de éxito, **El ansia perversa** (*A Hatful of Rain*, Zinnemann-1957) adapta otro sonado éxito teatral, y esta **Bestia** de ahora es una biografía de Barney Ross, que fue boxeador célebre, campeón de peso ligero y mediano (hasta 1938) y luego héroe de guerra. Sin esa fama previa es improbable que los narcóticos llegaran a funcionar en la pantalla como inversión comercial.

Como empresa dramática son sólo una parte del asunto. De los tres fragmentos en que se divide esta biografía, el primero está destinado a mostrar a Barney Ross como un boxeador jactancioso que sabe gastar y jugar, pero que no tiene la menor previsión de futuro ni la menor comprensión del mundo que le rodea; el segundo fragmento es una escena de guerra, dedicada a probar una reputación heroica.

¹⁰ En ocasión de su estreno original, H.A.T. le había dedicado una reseña también elogiosa pero menos entusiasta. Ver Tomo 1, pág. 407.

Cuando llegan las drogas, aparecen como un resultado natural de la malaria traída en el Pacífico y de un tratamiento médico imprudente; en tiempo de paz Barney Ross pasa a ser un obseso que se queja de neuralgias, se acaricia la nuca, busca drogas entre los traficantes más sórdidos y se complica en deudas y robos para pagarse el vicio. Todo esto es una larga vergüenza con su familia y su patrón, pero Ross sale del círculo infernal, entra voluntariamente en un sanatorio y consigue dominar el hábito. Cuando se filmó esta biografía, llevaba diez años de victoria.

El mismo Ross ha sido asesor de los libretistas, y cabe esperar que la biografía sea auténtica, aunque incluye lugares comunes más cercanos a Hollywood que a una vida real: las incomprendiones con la esposa (Dianne Foster) y la ignorancia en que ésta se mantiene hasta cerca del final, son bastante inverosímiles como cuadro dramático. El libreto es lineal y superficial, recurre al monólogo en la banda sonora para explicar el problema, coloca diálogos informativos sin un acento de inspiración, pone y saca personajes secundarios sin preocuparse mucho de que el film tenga una estructura pensada. Como labor fotográfica (por Maury Gertsman) se obtienen aquí algunos buenos momentos (las escenas del boxeo, las de guerra) y es adecuada la actuación de Cameron Mitchell, aunque está muy lejos del retorcimiento con que Frank Sinatra llegaba a expresarse en **El hombre del brazo de oro**. Pero en lo esencial, que es la pasión por la droga y la lucha contra ella, todo lo que obtiene el film es la previsible discusión de Mitchell con traficantes ávidos de dinero, la pelea en callejones que huelen a estudio cinematográfico, la mirada ansiosa del actor y la partitura musical que se parece demasiado a la que Miklós Rózsa escribió famosamente para **Días sin huella** (*The Lost Weekend*, B. Wilder-1945) y de la cual vivió después durante muchos años. El afán por la morfina debe ser tremendo, pero aquí no es un espectáculo muy dramático, y su curación parece demasiado fácil, con un poco de buena voluntad en un cuartito cerrado. A primera vista parece más difícil dejar el cigarrillo.

13 de noviembre 1958.



TIPO CON PRETENSIONES

Sucedió en Venecia

(*Sait-on jamais...*, Francia / Italia-1957) dir. Roger Vadim.

ES IMPOSIBLE CREER en este asunto, que ocurre realmente en Venecia, época moderna, y donde Françoise Arnoul pasa sucesivamente de mano entre tres amantes (el anciano O.E. Ha3sse, el villano Robert Hossein, el bonito Christian Marquand), con un lío adjunto de documentos y dinero y con un crimen a sangre fría. Ninguno de los cuatro personajes centrales parece tener la menor motivación en hacer lo que hace y un policía disfrazado que circula cerca (Franco Fabrizi) no muestra el menor entusiasmo en entender ni aclarar la situación. Un resultado de la endeblez dramática es que cuando estos individuos se pegan, arañan, dicen sarcasmos, quieren y odian, ningún espectador se sentiría comprometido en los sucesos; otro

resultado es que el film parece a ratos una parodia de melodrama policial, donde por lo menos la policía italiana es ridiculizada sin mayor motivo.

El primero en no creer en su asunto, global y detalladamente, es un señor Roger Vadim, que dirigió y escribió la película, sin cómplice visible. Su antecedente es haber tenido un éxito comercial con **Y Dios creó la mujer**

(*Et Dieu... créa la femme*, 1956), donde explotaba la sensualidad de su esposa (hoy ex esposa) Brigitte Bardot. Entre ese éxito y un poco de audacia en los capitalistas se explica que Vadim figure hoy en la nueva promoción de directores franceses, junto a Michel Boisrond, Alexandre Astruc, Louis Malle y otros, cuyo afán renovador ha sido festejado por los cronistas de su propio país. Pero es difícil compartir ese sentimiento, por fácil que sea confundir valores y darle importancia a Vadim sobre el solo hecho de que su segundo film sea caro, en colores, en CinemaScope, filmado en Venecia. Es evidente que Vadim ha visto mucho cine extranjero, y es evidente que, como su colega Bardem en España, no le da asco

la idea de copiar un poco de Orson Welles, de Carol Reed o de Hitchcock. Pero además Vadim quiere lucirse, mostrar algo propio, hacerse el notable, como los adolescentes que hacen gracias y proezas en las reuniones. Para un beso de los amantes coloca a éstos a ambos lados de una tenue cortina, con total artificio de conducta; para rellenar la pantalla agrega a un costado unos gatos que pelean, o un personal de cocina que devora tallarines, sin que a Vadim le importe que ese detalle accesorio sea irrelevante para la escena central. El capricho y el efectismo son sus normas: de una escena de tortura mental (donde Hossein aleja un frasco de remedio hasta donde no lo puede alcanzar el enfermo O.E. Hasse), el director pasa en seguida a la comicidad burda de un sujeto metido por la fuerza en una bañera; en otro momento, mientras los personajes centrales se mueven en el hall de un hotel, Vadim coloca a un cliente anónimo sin importancia que grita con mucho empeño por una valija perdida. Todos estos toques de dirección, que son recurso frecuente del film, podrían constituir un estilo si estuvieran integrados al sentido o al tono del contexto, si realmente comentaran la acción principal con una intención de drama o de burla. Pero tal como están, simplemente pegados o intercalados, revelan en Vadim apenas la intención de hacerse ver. Es obvio que el director es un inquieto, capaz de recurrir de pronto a toques formales como una profundidad de campo o un minuto de cámara subjetiva o un montaje intencionado para el momento del crimen, pero también es obvio que sólo está ensayando con la gramática cinematográfica: todavía no tiene un estilo, y en todo caso no tiene nada que decir.

Los críticos más optimistas, particularmente en Francia, se creen que Vadim es un símbolo de la época moderna, de la amoralidad, de la rebeldía, de la sensualidad, de la renovación; hay quien se ha puesto a interpretar tema y estilo como una detonación que abre nuevos caminos. Esto forma parte de la Nueva Insensibilidad y del afán literario con que la crítica francesa explica el mundo. Si todo lo que sabe hacer Vadim es lucir a Brigitte Bardot en un film y lucirse a sí mismo en otro, con más ruido que médula, la renovación del cine francés puede esperar. Si realmente Vadim



quiere hacer algo útil, podría empezar por la dirección de intérpretes, que aquí dan lástima, y podría seguir por una severa autocrítica, esa disciplina que ignora.

21 de noviembre 1958.



ROMANCE AMERICANO

Te volveré a ver

(*I'll Be Seeing You*, EUA-1944) dir. William Dieterle.

EN 1944 EL PRODUCTOR David O. Selznick mantenía las ambiciones de toda su vida (desde antes de **Lo que el viento se llevó** a después de **Adiós a las armas**) pero la guerra le impedía explazarlas, y eso explica el tono menor y el escaso elenco de esta producción suya. La guerra explica incluso el tema, que reúne a una joven que debe volver en pocos días a la prisión (Ginger Rogers) con un soldado cuya permanencia en Estados Unidos se explica por un desarreglo nervioso causado en el frente de batalla (Joseph Cotten). El asunto es mínimo y no progresa más allá de ese romance, insinuado al principio, progresado después, obstaculizado por los secretos individuales de ambos personajes, y culminado con la clara manifestación de que se volverán a ver. Pudo ser un buen diseño para cine psicológico, pero el cuadro es convencional y se queda en la superficie de la novelita para todo público, incluso el femenino. Con un afán de no lastimar a nadie, muy propio de la época, los soldados inspiran estima y respeto, el hogar de los tíos de la dama joven está lleno de buenos modales, la cena de Navidad es un cuadro idílico de familia burguesa, y desde luego la presidiaria en cuestión no parece salida de la cárcel sino de los prolijos cuidados de manicura, peñador y modisto. No es un cuadro verosímil, ciertamente, sino una concesión a lo que se llama "glamour" de Hollywood.

El personaje de Cotten está tratado sin embargo con alguna perspicacia mayor. Aunque los primeros informes sobre su estado mental vienen de un cómodo monólogo en la banda sonora, otras escenas procuran describir el desequilibrio de un hombre cuyos músculos no obedecen ya las órdenes del cerebro. En un momento contempla a un marinero que hace ejercicios gimnásticos, en otro debe luchar con un perro que le ataca, y en un tercer momento tiene en su dormitorio una crisis de mareo y alucinación que cámara, montaje y sonido informan muy adecuadamente. En el conjunto, el de Cotten es el único personaje construido, por reducida que sea su gravitación dramática.

El veterano William Dieterle siempre necesitó un productor que lo orientara (un hecho que explica la irregularidad de su carrera) y aquí obtiene lo que Selznick y Dore Schary quisieron poner: esas escenas para Cotten, una fiesta y baile donde el fotógrafo Tony Gaudio hace uno de sus varios prodigios, y cierto sentido de tiempo y de pausa para obtener una fluida narración. No es mucho, pero mejora al libreto.



La actuación de Joseph Cotten y Ginger Rogers está al nivel convencional del film mientras Shirley Temple, rescatada por Selznick en la adolescencia para reiniciar una carrera de actriz, no supera los mohines de su famosa infancia.

25 de noviembre 1958.



COMEDIA BRILLANTE

Primera comunión

(*Prima comunione*, Italia / Francia-1950) dir. Alessandro Blasetti.



LA IDEA ES DE ZAVATTINI, su mano está en la adaptación y en el resultado eso se nota, porque la mitad de los méritos de la película están en el libreto. Este es un triunfo simultáneo de la naturalidad y de la imaginación. En lo principal, la historia es la de los contratiempos que aquejan al buen burgués de Aldo Fabrizi durante una sola mañana, cuando su hija debe tomar la primera comunión y el vestido no ha sido entregado por la modista. El hombre pelea en la casa, pelea con la modista, consigue el vestido, lo pierde por otras peleas con transeúntes, procura sustituirlo; su peripecia le pudo ocurrir a cualquiera, y todo el film está encaminado a ese retrato natural y cómico, cuyo modelo evidente es la lucha por recuperar el objeto titular en **El sombrero de paja de**

Italia (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1928) de René Clair. Pero la naturalidad no era bastante objetivo para Zavattini, aunque era ciertamente uno de los postulados de la época neorrealista que él impulsó. Retratar un trance de vida podía ser insignificante, y lo valioso del tema es que a través de la peripecia central desfila un más amplio retrato de un medio social. Esposa e hija de Fabrizi, la vecina hermosa que él mira a hurtadillas desde la ventana, los tíos y cuñados que se acumulan en la casa para la fiesta posterior (y roban disimuladamente bombones), los empleados del comercio del protagonista, los transeúntes con los que éste discute por taxis y por más sitio en el ómnibus, componen una formidable galería humana, como el cine de Italia supo mostrar en sus mejores comedias. Son siempre dibujos rápidos, económicos, hechos con pocas palabras y con un gran respeto por los sentimientos ajenos. En verdad habría sido fácil burlarse de todos ellos, pero junto a los apuntes cómicos (el mendigo que se ofrece a dar el vuelto de un billete grande, el niño que informa a Fabrizi de los insultos que le envían desde unos metros más allá) están los toques emotivos: la hija de la modista que contempla silenciosa y acusadoramente al nervioso burgués, los vecinos pobres que no se deciden a alquilar a Fabrizi el vestido de su propia hija, y sobre todo una sirvienta que rompe un florero y tiene varios problemas para ocultar los restos. Ninguno de esos trazos está elaborado o inflado de trascendencia. Es el conjunto el importante, y mucho espectador reconocerá allí

con humor y ternura el dibujo de su propio mundo, desde la discusión conyugal en la que se dice más de lo que se pensaba decir hasta la mala suerte de perder siempre el ascensor cuando hace más falta. Y sin embargo la naturalidad de ese retrato, rico y honesto como es, sólo supone la materia prima para el film, y con lo mismo podía haberse hecho mucho menos. A favor de la realización de Blasetti hay que señalar el ajuste con que todo el asunto se desenvuelve sin complicar la ilación, la música burlona que Cicognini colocó atrás de cada correría, el ritmo febril con que los contratiempos se mezclan hasta provocar la ansiedad del espectador. Y por arriba de todo ello, está la invención cómica con que el film se introduce en la vida interior de Fabrizi y le hace imaginar que las cosas podrían salir mejor: con buenos modales podría haber conseguido un taxi, con buena suerte podría obtener que el agente de tránsito y todos los transeúntes le buscaran el vestido perdido, con suerte aún mejor podría vivir un romance con la vecina de enfrente. El film sigue en imágenes esta vida interior de Fabrizi en pequeños episodios de conseguido humor, y decora así lo real con lo imaginado, como en un pensado ballet.

La interpretación es otro punto alto del film, con el mejor Fabrizi posible, no sólo en la veta cómica que otras veces supo explotar hasta la grosería, sino en el desconcerto, en el apasionamiento y en la ocasional timidez con que debe enfrentar la conspiración de sus contemporáneos. El elenco tiene otras excelencias de detalle y está integrado por algunas figuras no italianas (Gaby Morlay, Lucien Baroux, Jean Tissier) que son consecuencia natural de hacer en co-producción con Francia un film tan italiano en tantos sentidos. Si cabe hacer alguna observación a una obra tan lograda y redonda, es la presencia de un indeseable locutor castellano, que explica al principio con demasiada palabra lo que la imagen dice sabiamente por sí sola. Incomoda un poco, pero el resto es brillante y digno de esta repetición de estreno¹¹.

27 de noviembre 1958.



SHAW A LA LETRA

Santa Juana

(*Saint Joan*, Gran Bretaña-1957) dir. Otto Preminger.

GRAHAM GREENE Y OTTO PREMINGER hicieron unos pocos retoques a la pieza teatral de Shaw para esta adaptación cinematográfica. Son de poca entidad. Pusieron al epílogo al principio para desprender de allí el resto como un relato intercalado; suprimieron a un personaje moderno del mismo epílogo; apresuraron el afán con que los soldados ingleses llevan a Juana a la hoguera; recortaron algún parlamento demasiado largo; suprimieron alguna escena no esencial. Era inevitable que introdujeran algunas modificaciones al texto, pero es seguro que Shaw no se molestará por ellas, porque en lo sustancial esto sigue siendo su *Santa Juana*, sin alteración de las ideas.

¹¹ H.A.T. había escrito una reseña más sucinta sobre este film tras su exhibición en el primer Festival de Punta del Este (1951). Ver Tomo 1, pág. 645.

El arte cinematográfico recibirá en cambio tales pocas alteraciones con una mezcla de molestia y displicencia, justamente porque el criterio seguido es la literalidad.



Hay muchas maneras de llevar teatro a la pantalla, pero el criterio textual no es el mejor, como que origina la lentitud y la tranquilidad, aunque a los costados de Juana de Arco se hagan aquí tantas referencias a acciones y batallas que la cámara no muestra. Lo mejor que se puede decir de Preminger es que mueve como mejor puede a los personajes en escenas interiores, pero ni lo hace siempre, ni le sale muy bien cuando lo hace, ni tiene un criterio definido para buscar contrastes a la mucha conversación: un poco más de rostros mudos y receptivos habría ayudado a entender mejor la gravitación dramática de los parlamentos. Todo lo cual puede ocurrir también en el teatro mismo, desde luego, pero el espectador de Shaw es otro espectador, que va a asimilar ideas y situaciones

con una seriedad y una concentración que Preminger no encontrará en el público cinematográfico promedial. La pieza de Shaw posee una densidad conceptual formidable, no admite un equivalente cinematográfico que no sea el de una verdadera creación, y con trasladarla apenas podada a la pantalla sólo se consigue incomodar por igual a los dos bandos opuestos: el fiel de Shaw dirá que prefiere *Santa Juana* en su texto inicial, el espectador común objetará un exceso de charla en el que no puede comprometer su emoción. Cabe preguntarse para qué Preminger eligió esta batalla perdida de antemano, pero la respuesta está en la carrera del director, que prefiere últimamente experimentar con films y temas distintos a toda rutina: **Carmen de fuego**, **La luna es azul**, **El hombre del brazo de oro**. El suyo está lejos de ser un gran film y está lejos de parecer un éxito de público; a lo sumo puede ser útil para comunicar a públicos alejados en tiempo o en espacio a qué se parecía una famosa *Santa Juana* que Shaw escribió alrededor de 1923.

La interpretación es hartamente irregular, desde un John Gielgud con empaque teatral en su señor inglés a un Richard Widmark jugueteón e histriónico en su Delfín, pasando por algún retrato menor y acertado (el Capellán Stogumber de Harry Andrews, el Hermano Martin de Kenneth Haigh) y llegando al desacierto colosal que es la novicia Jean Seberg en la Juana protagonista. Era sensato que Preminger eligiera a una debutante para ese papel, y toda su soñada búsqueda entre miles de candidatas implicaba un afán de no adaptar Juana a los modales de una estrella sino, inversamente, de encontrar una actriz que encajara en el papel. La elección de Jean Seberg no es ese golpe maestro. Es una muchacha bonita y obtiene un raptó de sinceridad en alguna escena, pero carece de la majestad y de la grandeza que necesitaba, falla en algunos momentos por carencia de voz, no tiene la presencia tosca y asexuada que Shaw pide explícitamente, y a ratos parece el segundo o tercer amor de Andy Hardy en una comedia americana de sentimientos adolescentes. Como productor, más que como director, Preminger paga aquí sus errores; el futuro de Jean Seberg puede estar en otros papeles (en seguida hizo **Bonjour tristesse**) pero la estatura de Juana excede a sus fuerzas.

Shaw hizo su *Santa Juana* para que el público teatral de este siglo (y quizás de los siguientes) comprendiera mejor a una figura histórica sobre la que ha habido mucha

deformación, y valorara en otros términos a la encrucijada de fuerzas por la que fue derrotada. Su visión es realista, y Juana es allí una mujer de dotes excepcionales, una adelantada del nacionalismo en lo político, una adelantada del protestantismo en lo religioso, una revolucionaria en lo militar, una curiosa mezcla de rebeldía y sentido común, una superdotada a pesar de su analfabetismo. Fue abandonada por todos, incluso por aquéllos a quienes ayudó, y Shaw propone su obra como una tragedia inevitable de la conjunción de fuerzas y no como un melodrama de villanos y heroína. Toda esa visión no está necesariamente sujeta a la letra del mismo Shaw, y es posible concebir una *Santa Juana* que en novela, en teatro, en crónica histórica o en cine transporte ese enfoque de Shaw, respete las ideas y modifique el estilo. Un film inspirado en *Santa Juana* pudo ser un gran film si hubiera tenido una manera cinematográfica, pero entonces debía haberse evitado el convencionalismo teatral de que una conversación de diez minutos sea la forma de exponer un choque entre señores feudales, clérigos y soldados (un convencionalismo que Shaw declara en su prólogo como teatralmente inevitable) y el otro convencionalismo de fingir que la agonía moral de Juana, ante la atrocidad que con ella cometió la Inquisición, sea materia expresable con un sentido monólogo. Para bien o para mal, el cine tiene más elementos que el teatro y puede tener otro lenguaje. Pero ni Preminger ni Graham Greene son los creadores que ese film necesitaba. No se arriesgan más allá de respetar a Shaw con situaciones y letra apenas retocadas; el resultado es que, a la larga, las ideas del dramaturgo tendrán menos difusión y menos asimilación de lo que el autor hubiera querido, y de lo que el cine podía haberles dado. Parte de la responsabilidad debe ser del mismo Shaw, que era muy cuidadoso de que el cine no le deformara los textos (tuvo una épica pelea antes de permitir la filmación de **Pygmalion**) y no tenía la menor idea de algo llamado lenguaje cinematográfico.

28 de noviembre 1958.

Títulos citados (dirigidos por Otto Preminger, salvo donde se indica)

Bonjour tristesse (EUA-1956); **Carmen de fuego** (*Carmen Jones*, EUA-1954); **Hombre del brazo de oro**, **El** (*The Man with the Golden Arm*, EUA-1955); **Luna es azul**, **La** (*The Moon Is Blue*, EUA-1953); **Pygmalion** (Gran Bretaña-1938) dir. Anthony Asquith y Leslie Howard.



LARGA NOVELA

El prisionero de la Bastilla

(*A Tale of Two Cities*, Gran Bretaña-1958) dir. Ralph Thomas.

LA CRISIS DEL CINE INGLÉS puede ser la única explicación de que Rank haya recurrido a *Historia de dos ciudades* para una producción ambiciosa; por lo menos Dickens es nombre para la boletería, y toda la novelesca historia de sacrificios durante la Revolución Francesa podía tener cierta aceptación pública. Aparte de esa presunción de éxito, no había otra causa ni otra necesidad para llevar por cuarta vez a la pantalla una novela cuya calidad dramática es bastarda y cuya última versión (de la Metro,

1935, con Ronald Colman) está todavía demasiado cerca en el recuerdo. Casi todo lo que ocurre en la novela pertenece a la más rancia tradición de folletín por entregas,



con sus confusiones de identidades, acusaciones villanas, maldades enterizas, amores puros; hacen falta centenares de páginas para exponer la enredada trama, y no hay en toda ella otra iluminación sobre el carácter humano que la que se arroja sobre la figura protagonista de Sydney Carton, un abogado inglés que muere por amor en la guillotina, sustituyendo a un aristócrata francés. Ese sacrificio es para Carton la oportunidad de hacer con su vida algo útil, tras el alcohol y la disipación, y así lo dice al final en un párrafo célebre que el film traslada como monólogo interior. Pero como drama no es mucho, y todo el resto está repasado hasta el manoseo.

La simple transcripción de Dickens no hace un buen film, y si había una posibilidad en ese sentido era la que David Lean utilizó en dos ejemplos famosos (**Grandes ilusiones**, **Oliver Twist**), con reconstrucción de época, recreación de un clima, traslado a un lenguaje cinematográfico. Pero el director Ralph Thomas, asignado a este **Prisionero de la Bastilla**, está lejos de poseer el gusto y la artesanía de David Lean. Le han dejado gastar muy poco, con límites de escenografía, de vestuario, de multitudes, pero cabe dudar de que aun en otras condiciones hubiera hecho nada mejor. La otra probabilidad del film era la que pudiera ofrecer el libretista T.E.B. Clarke como adaptador, tras una carrera de creaciones originales y famosas (**Pasaporte a Pimlico**, **Su primer millón** y otras comedias). El mismo Clarke ha reconocido en un artículo las dificultades de síntesis, de idioma, de diálogo, que se le planteaban en la adaptación, pero eso no mejora el resultado, lleno como está de diálogos informativos y de incidentes secundarios. La frondosidad no es una virtud, y en la primera media hora del film la acumulación de datos llega a desorientar al espectador, que se debate en comprender demasiado antecedente para una historia trivial.

En algunos momentos, como las tomas contrastadas y dinámicas que ilustran la toma de la Bastilla, el film despierta de su letargo general e infunde algo de vida a sus figuras de cartón; fotografía y montaje están por encima del nivel. La interpretación de Dirk Bogarde, que asume una elegancia interior y displicente, a la manera de Leslie Howard o Ronald Colman, es también un punto a favor, pero está muy abrumado por el resto del elenco, donde las caracterizaciones oscilan entre la teatralidad y el maquillaje pegado y donde un galán torpe y afectado, que se llama Paul Guers, sólo parece haber ingresado al elenco por la casualidad de parecerse físicamente a Bogarde, como era necesario para la trama. Es un misterio de [la empresa] Rank, o quizás un síntoma, que con elementos tan irregulares se haya animado a una superproducción. No podía obtener un éxito de prestigio con un material tan repasado y tan poco significativo como el entreverado argumento de este Dickens; no podía obtener por otro lado un éxito de público si en un momento de color y CinemaScope se resignaba a hacer en blanco y negro y con modestia todo el material espectacular y de época. Hay motivos sólidos para la actual crisis del cine inglés, pero también hay sorprendentes errores de criterio.

2 de diciembre 1958.

Títulos citados

Grandes ilusiones (*Great Expectations*, Gran Bretaña-1946) dir. David Lean; **Oliver Twist** (Gran Bretaña-1948) dir. D. Lean; **Pasaporte a Pimlico** (*Passport to Pimlico*, Gran Bretaña-1949) dir. Henry Cornelius; **Su primer millón** (*The Lavender Hill Mob*, Gran Bretaña-1951) dir. Charles Crichton.



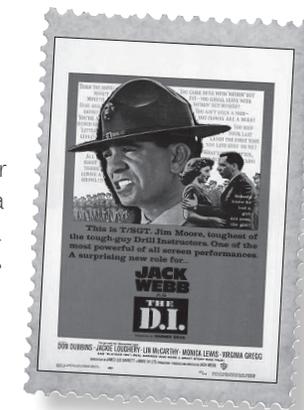
EL SARGENTO HABITUAL

Alma de roca

(*The D.I.*, EUA-1957) dir. Jack Webb.

EL ATRACTIVO DE ESTE FILM MENOR era el de haber sido dirigido e interpretado por Jack Webb, una cara que en estas latitudes es moderadamente conocida (actuó en **Vivirás tu vida**, en **Hasta el último hombre**) y que en Estados Unidos es poderosamente famosa, después de muchos años de radio y televisión. Es el tercer film dirigido por Webb, un original y un efectista de quien se puede esperar cualquier cosa rara. Su debut como realizador en **Dragnet**, sobre un tema de TV, no llegó a ser conocido aquí, pero su segunda incursión se llamó **La taberna del mal** y originó hace dos años cierto interés local, en parte porque fue uno de los pocos films que trataron con cierta honestidad el mundo del jazz, y en parte por las originalidades de iluminación, de movimiento, de color y aun de anécdota que el director introdujo. Algo se podía esperar del tercer film.

Pero Webb redujo mucho su ambición, a pesar de que como director, productor y principal intérprete podía haber procedido con una autonomía mayor. Su asunto es mínimo y se refiere al carácter de un sargento de la Infantería de Marina, que acorrala a sus subordinados con ejercicios físicos extenuantes y les agrega aun el suplicio moral de insultarlos con alusiones a su pereza o su frivolidad. Es muy escaso el asunto que apoya a ese retrato, y está casi entero en la oposición entre el sargento de Webb y el soldado que hace Don Dubbins, un muchacho que ha dejado de estudiar Medicina, después dejó de estudiar Derecho, y ahora aparece dispuesto a dejar de estudiar Infantería de Marina, a raíz del régimen a que es sometido. Al fondo del escaso asunto, se trasluce que Webb podría haber hecho con facilidad un film anti-militarista, que denuncie por inhumano el trato inferido a los soldados, y se pregunte hasta dónde se puede esperar conciencia y dignidad en individuos esclavizados de la mañana a la noche, sujetos a las reglas disciplinarias y al sadismo simple de quienes tienen la autoridad. Pero el film camina para otro lado. Está hecho con la expresa colaboración de la Infantería de Marina, que prestó mucha cosa para la realización, incluyendo algunos soldados. Lógicamente, los últimos minutos declaran abiertamente ese homenaje, con el recitado de los varios campos donde la Infantería probó su heroísmo. Y lógicamente, lo que pudo ser un film anti-militarista se transforma en una crónica individual, pintoresca, sobre los ejercicios marciales, los griteríos y las extravagancias de la vida en el cuartel. Debe acreditarse a Jack Webb con cierto criterio cinematográfico para mover ese cuadro, con agilidad de



cámara y algunos efectistas planos cercanos; debe acreditarse también con el buen oído para recitar órdenes y rezongos, para intercalar pausas tensas y para increpar a un subordinado con una pregunta intempestiva. Como actor sigue cerca de la dureza, un dato ya conocido en sus films anteriores, y un poco más disculpable porque su papel es el de sargento enérgico. Cuando se pone a hacer el galán romántico frente a una dama joven de poca entidad (Jackie Loughery) o cuando dirige a una señora madura que viene a recitar heroísmos de su familia (Virginia Gregg) demuestra que su dureza es más amplia y más perjudicial. Se sabe que Webb es un hombre de carácter y un ambicioso de la originalidad, pero aquí dio un paso atrás.

3 de diciembre 1958.

Títulos citados (dirigidos por Jack Webb, salvo donde se indica)

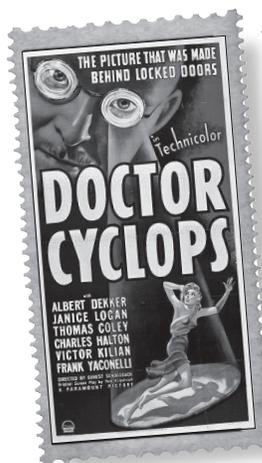
Dragnet (EUA-1954); **Hasta el último hombre** (*Halls of Montezuma*, EUA-1950) dir. Lewis Milestone; **Taberna del mal**, **La** (*Pete Kelly's Blues*, EUA-1955); **Vivirás tu vida** (*The Men*, EUA-1950) dir. Fred Zinnemann.



MÁS FICCIÓN QUE CIENCIA

El Dr. Cíclope

(*Dr. Cyclops*, EUA-1940) dir. Ernest B. Schoedsack.



AUNQUE EL HECHO no ha sido muy divulgado, el film es de 1940 y reaparece cuando la ciencia-ficción ha invadido al cine con moscas blancas, platos voladores, monstruos del otro planeta y días en que se paraliza la tierra. Lo hace con toda la razón del mundo, porque la ciencia-ficción no es un invento de ayer de tarde en el cine, y el mismo Schoedsack que hizo este **Cíclope** es el que unos años antes había hecho **King Kong** (1933), sin perjuicio de documentales, viajes y superproducciones de otro carácter. Le apasionaba la dimensión fantástica del cine, como a Méliès allá al principio, a mucha gente después y a algunos mediocres hace poco. Lástima que no fuera un poeta.

La historia de este **Cíclope** es la de un hombre de ciencia aislado en algún vago lugar del Amazonas, encerrado en experimentos que al principio parecen biológicos, después parecen químicos y terminan por parecer ajenos a toda ciencia. Con la cara impresionante que pone Albert Dekker, pelado a lo Yul Brynner (*avant la lettre*) y con ademanes de científico alemán de todos los tiempos, es razonable que se impresione la expedición que le llega desde Estados Unidos. Los visitantes quieren colaborar con él, se encuentran con su resistencia, pasan a ser sus prisioneros, se rebelan contra ese destino y finalmente son sus víctimas, en un estilo muy peculiar. El muy villano de Dekker los coloca en la cámara tétrica y reduce a esas personas al tamaño de un teléfono, gracias a unas operaciones radioactivas debidamente efectuadas con el uranio de la zona: hay que apuntar a favor de Dekker el hecho de

hacer esa proeza cinco años antes de la bomba atómica, cuando el uranio todavía era sorprendente. No cabe ocultar a nadie que los prisioneros salen con la suya y tiran a Dekker por el aljibe, aunque eso les cuesta dos bajas y muchas fatigas.

Es seguro que Schoedsack no se tomaba en serio estas cosas, ni presumía que el espectador habría de creerle literalmente la reducción de personas humanas a un décimo del tamaño. Lo que le importaba era explotar lo imposible, en parte para sacudir al espectador de su vida normal, intención que está en la base de todo el género, y en parte para lucirse con la técnica, que le permitía fotografiar lo asombroso. La sustancia tiene su gracia. Las afrentas de los prisioneros frente a un gato común que allí les parece un monstruo tremendo, frente a un cocodrilo al que combaten con fuego como probablemente lo hicieron los primeros hombres del mundo, o frente al simple mundo natural que ahora ha dejado de serlo, tienen un sabor propio. Hay que ver al viejito Charles Halton encaramado sobre un libro abierto al que procura leer con grandes desplazamientos de todo su cuerpo, para entender que tamaño y proporción son dos valores demasiado admitidos por el ser humano; un cambio en cantidad supone a cierta altura un cambio en calidad, como dijo el filósofo.

La técnica hoy parece rudimentaria, porque hay 18 años de distancia. El Technicolor está ahora más ajustado que en 1940, pero ciertos verdes deliberados tienen todavía una carga truculenta. Los trucos son esencialmente dos. Uno es proyectar al fondo de una escena otro fragmento cinematográfico rodado de más cerca, y filmar el resultado, en el que un hombre parece más chico que el gato del fondo. Otro es rehacer sillas, mesas, libros y lentes a una escala colosal, con lo que se crea la ilusión de pequeñez para los personajes. Es bastante simple, pero funciona.

Si hay algo que molesta en el film es que los personajes son pequeños desde el principio. Permiten ver al film con curiosidad, pero sin el terror auténtico, sin nervios que vibren.

10 de diciembre 1958.



1959

DIRECTOR PARA ATENDER
Honor de ladrón

(*The Burglar*, EUA-1957) dir. Paul Wendkos.

SON TOTALMENTE NUEVOS los nombres de director, libretista y fotógrafo de este film peculiar, rodado enteramente en Filadelfia y Atlantic City. Todo el plan revela una intención de originalidad, y aunque por su asunto, por su filosofía y por su misma extravagancia el resultado está lejos de lo ideal, debe calibrarse igualmente la intención de independencia y de renovación que ha animado a los realizadores. El asunto es policial, narra el robo de una joya por una banda que encabezan Dan Duryea y Jayne Mansfield, los nervios del escondite posterior y la intervención de otros delincuentes que entran en competencia con los primeros. No hay novedad en ese asunto.



La novedad está en el tratamiento. Las primeras escenas postergan los títulos habituales y presentan a Dan Duryea en un cine, examinando a la mujer rica a la que luego robará. Las inmediatas narran el robo, hábilmente calculado, que Dan Duryea realiza en el piso alto, mientras en el bajo la propietaria contempla la televisión: todo este episodio está realizado con una pensada intercalación de imágenes. En casi todo momento del film el fotógrafo se esfuerza en el preciosismo, con fondos oscuros para sus personajes, los primeros planos más repentinos y asaltantes, una cámara colocada en el techo o en el agujero de la caja fuerte que acaba de ser violada. Y aparte de la fotografía, el mismo director busca formas originales de caracterizar personajes (un villano al que no se ve el rostro sino un reiterado movimiento de manos) o de narrar situaciones, a veces con tres imágenes mudas bien contrastadas, a veces con un puñetazo repentino hacia la cámara, a veces con el ruido de un tren cercano para aportar un énfasis a la crisis de una escena. La música es también original, moderna.

El afán de originalidad ha llevado a los realizadores hasta el amaneramiento ocasional y sobre todo a la deformación psicológica. No contentos con narrar un robo, han querido introducir un *racconto* para explicar la relación entre Duryea y Jayne Mansfield (con lo que se alejan años de la acción presente y pierden concentración) y se han extendido además al monólogo inverosímil, en el que Peter Capell declama lo feliz que será cuando escape a tierras tropicales o Martha Vickers declama lo infeliz que fue en su juventud. Con un rebuscamiento que debieron evitar, los realizadores descienden a ubicar en el parque de diversiones de Atlantic City las escenas finales, para prestar al film la truculencia lateral de imagen y sonido. En esos desequilibrios se nota un espíritu amateur de dirección.

No debe subestimarse empero al film por sus numerosas incorrecciones de sentido y de estilo. El director Paul Wendkos, nombre nuevo, ha sido también el encargado de montaje y deja ver continuamente una inquietud de relato que falta por cierto en otros realizadores más correctos y más chatos. Si a algo se parece este **Honor de ladrón** es a uno de los primeros films de Stanley Kubrick, **Marca-**

do para morir (*Killer's Kiss*, 1955) que daba la pauta también de una inquietud y un desequilibrio. Entre las condiciones más difíciles de su historia, la industria cinematográfica americana no suele permitir hoy la experimentación, y es grato comprobar que sin embargo allí surgen hombres nuevos con talento para el cine.

20 de enero 1959.



CONVENCIONAL Zorros del espacio

(*The Hunters*, EUA-1958) dir. Dick Powell.

LA EMPRESA, EL PRODUCTOR, el director, el libretista y un intérprete principal son los mismos de **El zorro del mar** (*The Enemy Below*, 1957), una enérgica aventura marítima que se conoció aquí el año pasado. Era fundado esperar que este film continuara las huellas de aquél, suposición a la que ya induce la similitud de los títulos.

Esa expectativa fracasa. En lugar del mar, Dick Powell ha elegido el aire, y toda su historia se ubica en Corea, con una batalla continua entre los aviones americanos a chorro y sus similares chinos. En el conjunto hay veinte minutos de buena acción aérea, tomada por ágiles cámaras en color y CinemaScope: aterrizajes forzados en la selva, persecución de unos aviones por otros, fuego de ametralladora, explosiones repentinas. Todo eso está hecho con pericia y dedicado a los aficionados al género, que tendrán pocas objeciones. Pero alrededor de esos fragmentos el film es muy pobre. Incluye como primer lugar común el romance entre el comandante y la esposa de uno de sus subordinados (Robert Mitchum, May Britt), insistiendo en largos diálogos apacibles sin alcanzar nunca una mínima verdad.

Incluye además una aventura final a la que se da muy poco pretexto: por razones que el libretista debe conocer, Robert Mitchum y Robert Wagner sacrifican aquí sus aviones para intentar el rescate de un compañero caído en campo enemigo. Ese disparate de conducta es el pretexto para una aventura terrestre en el Norte de Corea, y parece colocado para establecer la nobleza ejemplar del personaje de Mitchum, ya que el compañero caído (Lee Phillips) es el marido de la mujer amada. Pero como apunte íntimo de un personaje está muy desconectado de toda otra descripción del film, que por cierto se ha preocupado muy poco de que sus primeras figuras tengan la verosimilitud y el peso que debieran tener los protagonistas de un drama. Sin mayor rigor, todo ocurre aquí como pretexto

para dar acción al film. Es la fórmula de siempre, y si no hubiera espectacularidad en los aviones, estos **Zorros del espacio** se esfumarían.



El mejor intérprete es Robert Wagner, cuyo aviador jactancioso está construido con cierta frescura de gesticulación y cierto vanguardismo de lenguaje, como un ejemplo de nuevas generaciones americanas. Los demás están cerca de ser impalpables.

22 de enero 1959.



WESTERN EN AUSTRALIA

Tierras bravas

(*Robbery Under Arms*, Gran Bretaña-1957) dir. Jack Lee.

UN GRUPO DE ARTESANOS E INTÉRPRETES fue llevado especialmente desde Inglaterra a Australia para el rodaje de este film. La transparente intención era hacer una especie de *western* australiano, un aprovechamiento de grandes llanuras para construir un film de acción con la amplitud que aparentemente Inglaterra no permite. Más al fondo, la intención era recrear para Australia el tema duro y directo de los bandoleros que a mediados del siglo pasado amenazaron la lenta civilización del continente; bajo la acción del *western*, debía haber aquí una autenticidad de tema, una evocación entre histórica y legendaria, como los realizadores americanos lo han sabido hacer en parte de lo suyo. Y no es arbitrario que para dirigir la empresa se haya elegido a Jack Lee, director que ha surgido de la escuela documental y que en sus últimas obras de ficción ha dejado constancia de su dinamismo y de su sensibilidad para recrear ambientes, así éstos sean el campo alemán de prisioneros, Argel, el bajo fondo londinense o la Malasia (**Tres fugitivos, El antifaz de oro, Londres, hora cero, Mi vida empieza en la Malasia**, 1950-56). Con la historia de dos hermanos que se dejan tentar por el delito y que se complican sucesivamente en robo de ganado, búsqueda de oro, asalto a un banco y asesinato de soldados, Jack Lee deja aquí numerosas muestras de que es un director que sabe de cine. En todo lo que sea acción al aire libre, desde el arreo de ganado hasta los tiroteos finales, cámara y montaje repiten con eficiencia lo que otros maestros han sabido hacer cerca de Hollywood. Y en pequeños toques de esa acción Lee carga sus imágenes de una expectativa que está en el mismo estilo del género: orienta hacia una puerta las miradas de todos los habitantes de una choza y así concentra el interés del espectador hacia un episodio externo que está fuera de la cámara; o deja inmóviles, como figuras de cera, a los clientes de un banco sorprendidos en un asalto. En escenas sueltas se advierte reiteradamente que acá hay un director.

En el conjunto del tema se ve mucho menos a ese director y se trasluce en cambio la arbitrariedad y el criterio episódico con que ha sido construido el libreto. Son demasiadas las complicaciones, las idas y las vueltas de estos dos hermanos (Ronald Lewis, David McCallum) que se asocian al bandolero principal (Peter Finch),



con una serie de incidentes novelescos para terminar un delito, empezar el otro, ser castigados por el que no cometieron. La introducción de tres mujeres en el asunto sólo sirve para hacerlo más improbable, particularmente porque encuentros y reencuentros, pasiones y traiciones, disimulos y bofetadas, revelan menos unidad y menos sensibilidad dramática que la que suele tener el *western* americano, con algún retrato imposible como el de la apasionada Maureen Swanson, toda vestida de rojo, o el de la inocente Jill Ireland, a la que se hace hablar de una devoción por su marido sin que ese sentimiento parezca nunca sincero.

Es demasiado probable que el público internacional deseche el film, sin simpatía alguna, porque ha visto a menudo mejores exponentes del género; ese resultado hace cuestionable la empresa carísima de llevar ingleses a Australia para filmar acción en colores. Otros aficionados más pacientes pueden examinar el resultado y apuntar el nombre de Jack Lee entre los irregulares que algún día darán mejor uso a su talento.

29 de enero 1959.

Títulos citados (todos dirigidos por Jack Lee)

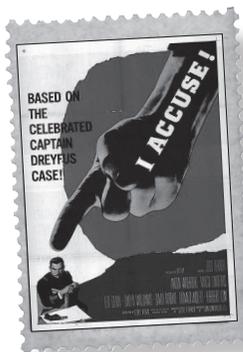
Antifaz de oro, El (*South of Algiers*, Gran Bretaña-1952); **Londres, hora cero** (*Turn the Key Softly*, Gran Bretaña-1953); **Mi vida empieza en la Malasia** (*A Town Like Alice*, Gran Bretaña-1956); **Tres fugitivos** (*The Wooden Horse*, Gran Bretaña-1950).



DREYFUS DE LEJOS

Yo acuso

(*I Accuse!*, EUA-1957) dir. José Ferrer.



DESDE LA ACUSACIÓN de 1894 hasta la rehabilitación de 1906 el nombre de Dreyfus fue algo más que un militar acusado de haber vendido a Alemania ciertos secretos militares franceses. Por las circunstancias de su caso y por su inmensa repercusión pública, que dividió a Francia en dos bandos enconados, el nombre de Dreyfus pasó a ser piedra de toque para una controversia de proporciones: justicia o injusticia, hebreos o antisemitas, defensa de un hombre o defensa del prestigio militar nacional. A cincuenta años del episodio, con dos guerras mundiales en el medio, un libro de Nicholas Halasz consiguió despertar nuevamente la atención pública, y en esa relación de 1955 se basa este libreto de Gore Vidal, un dramaturgo de talento que se destacó en televisión, en teatro y ocasionalmente en cine.

La versión es fiel en lo principal, y parece aspirar a una general corrección de relato, con respeto por el orden cronológico y con la sobriedad de no sacar conclusiones. Pero es también una versión superficial y simplificada, que se atiene al hombre Dreyfus y no se ocupa de insinuar las inmensas repercusiones de su proceso. Más allá de alguna escena de turba agitada con carteles, el film no cala en el gran fenómeno social y psicológico que llevó a la mitad de una nación a tomar partido contra

un hombre inocente y que despertó en casi todo francés de la época sus más sinceros instintos, desde el prejuicio racial a una voluntad de justicia. Como aquí se lo narra, solamente una carta de caligrafía discutible sirvió para acusar a Dreyfus del espionaje; un solo perito calígrafo dio su dictamen; los jueces fueron tan parciales como los fiscales; los defensores no tuvieron oportunidad de decir lo suyo. Una inmensa conspiración contra Dreyfus preside los procedimientos, y sólo pudo ser disuelta cuando tras cinco años de prisión y de vergüenza se reabrió la causa con testimonio de un militar hasta entonces callado y con la apasionada apelación de justicia que Émile Zola hizo en su carta abierta bajo el título **Yo acuso**.

Todo lo cual es cierto e histórico, con la pequeña liberalidad de que el film lo dramatiza en entrevistas, razonamientos y diálogos de cuya fidelidad no hay garantía. Pero el film no tiene la pasión de su drama. Desde su primera escena dice que el verdadero espía era el Mayor Esterhazy, y en escenas subsiguientes presenta a este individuo (Anton Walbrook) con el aire cínico del caso; este adelanto de la solución quita todo factor de suspenso al sector más ignorante del público. Por otro lado, el público enterado objetará con razón que el caso Dreyfus está reducido de proporciones, como si fuera un problema doméstico y no nacional. Y excepto en una sola escena en que el Ministro (Donald Wolfitt) se cierra con sus prejuicios a la consideración objetiva de los hechos conocidos, el film no tiene la otra pasión con la que a tanta distancia podría golpear en algo permanente: el interés por la verdad, el examen insistido y desinteresado de todo lo que se pueda averiguar en una controversia, sin desestimar fuentes ni presumir intenciones ni acomodar interpretaciones. Al film le falta vuelo.

José Ferrer es un frío como director y como intérprete, lo que hace explicable que su film no supere el nivel de la corrección y se constituya en crónica dialogada, demasiado explícita, de algo que fue más grande, más irracional, más turbulento. Si por lo menos ese tono se aplicara a un relevamiento puntual de todos los datos sobre el caso, el film aportaría una riqueza de información, pero lo contrario es lo cierto. Más de un episodio parece simplificado (los contactos entre Esterhazy y los alemanes, la carta que se dicta a Dreyfus, sus cinco años en la Isla del Diablo) quizás porque cien minutos de narración exigían la brevedad. Y entre las cosas que no se dicen figura el propio carácter del protagonista, un pasivo y un respetuoso de la justicia militar, que si no se hubiera llamado Dreyfus habría tomado partido contra Dreyfus, como apuntó un ingenioso de la época.

Es correcta la interpretación, con puntos destacables en Viveca Lindfors (Sra. Dreyfus), Leo Genn (Picquart), Donald Wolfitt (Ministro), Herbert Lom (calígrafo) y cinco minutos de Emyln Williams, que en su papel de Zola recita el **Yo Acuso** con los énfasis adecuados de teatro finisecular. El mismo Ferrer como Dreyfus pone la máscara impenetrable de todos los días y se queda muy lejos de la tensión de detalles que Joseph Schildkraut consiguió memorablemente en su Dreyfus de **La vida de Emilio Zola** (*The Life of Emile Zola*, Dieterle-1937). Si fuera un gran director Ferrer se haría perdonar esos límites de su talento, pero sus films propios repiten el habitual esquema: tema interesante pierde interés, intérpretes defienden el resultado.

30 de enero 1959.



LA GUERRA DE SIEMPRE

Ni tiempo para morir*(No Time to Die, Gran Bretaña-1958)* dir. Terence Young.

LA ACCIÓN OCURRE en la campaña africana, y progresa desde el momento en que los tanquistas Leo Genn, Victor Mature y otros son hechos prisioneros en el desierto, hasta el momento en que tienen éxito en la fuga y se reincorporan a sus fuerzas. Por el medio hay mucho episodio desarrollado en el campo de concentración, en el encuentro con enemigos, en un campamento de nativos. Si la acción creciera de un momento al otro, o si ayudara a ver mejor el relieve de la media docena de personajes en que se apoya, el film podría superar el interés rutinario de los films de guerra. Pero está dirigido por la acumulación y la arbitrariedad. En el campamento de prisioneros coloca a un espía alemán que parece inglés, y con él inventa una intriga. En pleno desierto coloca a un oficial de la Gestapo vestido con su uniforme de invierno, para hacerlo transpirar y mostrarlo como más villano. Tras una escena de tortura hace suicidar al comandante alemán sin bastante exposición de motivo. En toda la fuga hace dar vuelta, dos veces, a un polaco (Bonar Colleano) que primero colabora con sus compañeros ingleses, después los delata al enemigo, después vuelve a la colaboración. Estos episodios podrían ser típicos de la guerra, pero el film no los muestra como síntomas de la desorientación, la arbitrariedad o la violencia inevitables; simplemente los acumula para rellenar el argumento, sin una intención ni un tono.

Con material semejante se ha hecho mucho film de guerra, y hasta un modelo que se llama **Aventuras en Birmania** (*Objective, Burma!*, 1945) de Raoul Walsh. Pero eso requiere mejor vigilancia de la forma, un ritmo de la acción, una sugestión de suspense y de incertidumbre que comprometa al espectador. Este film de Terence Young no tiene esas virtudes formales. Tiene color, pantalla ancha, nubes de arena, mucho tanque incendiado, alguna escena dinámica. Se deja ver, y se han visto cosas peores en el género, pero también se deja olvidar. Ni al director le importaba mucho.

11 de febrero 1959.



RECUERDO DE INDOCHINA

Patrulla de choque*(Patrouille de choc, Francia-1957)* dir. Claude Bernard-Aubert.

ES GENTE NUEVA PARA EL CINE la que ha hecho este testimonio sobre Indochina, y cabe pensar que ese equipo está integrado por quienes fueron guerreros en un lejano terreno, y volvieron después a reconstruir el episodio de esa lucha. Era una guerra peculiar, sin un frente claro de batalla, con acciones laterales y sorpresivas, y esto da al

film un rasgo distintivo en el género. El asunto se centra en un batallón francés que se instala en un pueblo, procura ganar la confianza de los habitantes, instala un cementerio, una escuela, un nuevo puente. Pero en seguida esos hombres descubren que no sólo los guerrilleros están cerca y son invisibles, sino que los mismos habitantes del pueblo colaboran con los rebeldes, llevan armas, matan franceses por sorpresa. Con excepción de los minutos finales, que describen al fortín francés sitiado y a toda la amplia batalla subsiguiente, el film se ajusta a relatar episodios individuales, casi siempre breves y violentos, que se acumulan sin cesar: una mina que desenterrar de una carretera, un cadáver traído del frente, una boda, varias muertes de soldados franceses.

Hay bastante dinamismo en esas escenas, realizadas en un estilo habitual dentro de los films de guerra, y fotografiadas con mucho criterio y hasta con virtuosismo incidental. La parte mejor, dispersa en el conjunto, es la anotación de las esperas y de las impacencias, el centinela que cree ver a un enemigo todavía lejano, el soldado obsesionado con el balanceo de un arma en su cuarto. Un clima estival de tranquilidad, quebrada a menudo por una explosión o un disparo, caracteriza continuamente al film, y la música es un continuo apoyo en esa creación de ambiente, con un banjo tocado a intervalos por un soldado mientras la muerte pueda esperar.

Contra los aciertos de detalle y de ambiente, el film tiene dos defectos claros. Uno es la lentitud con que acumula episodios sin crecer como conjunto, sin apuntalar cada vez más el drama de un batallón que se va reduciendo hasta acercarse a la desaparición. Otro es el empeño en el monólogo de la banda sonora, que transfiere a las palabras la misión de dar una coherencia al asunto, y que sobre todo agrega literatura sobre las vidas jóvenes que la guerra arrasa. En los minutos iniciales, cuando el monólogo parece dar al film su única razón de ser, lo que promete **Patrulla de choque** es la convicción de que no hacía falta rodar un film y de que hubiera alcanzado un folleto, quizás un poema. Afortunadamente el desarrollo posterior muestra algo más que buenos sentimientos.

13 de febrero 1959.



DIRECTOR PARA ENTERRAR

Armas de mujer*(Les Bijoutiers du clair de lune, Francia / Italia-1958)* dir. Roger Vadim.

ROGER VADIMYA NO ENGAÑA a nadie como director. Hace poco engañaba a distraídos. Estaba casado con Brigitte Bardot y la exhibía, con lo que se hizo famoso. Escribió y dirigió una incoherencia titulada **Y Dios creó a la mujer** (*Et Dieu... créa la femme*, 1956), con lo que pasó por especialista en la renovación de costumbres sexuales, y New York tuvo un shock. Después paseó por Venecia una cámara Cine-

maScope y construyó una extravagancia cuyo único orden es el capricho, titulada **Sucedió en Venecia** (*Sait-on jamais...*, 1957), con un argumento policial de una debilidad irritante. Ahora hace estas **Armas de mujer**, también en CinemaScope, también en color, también con Brigitte Bardot, también con desnudos, también con un asunto policial. No sabe hacer otra cosa. Pero tampoco sabe eso mismo, y ya es hora de declarar a Vadim el gran **bluff** del cine moderno.

El asunto tiene algo que ver con España, con un impetuoso que se llama Stephen Boyd y con su fuga de la policía, tras un crimen. Tras una noche con Alida Valli, que está muy vieja, el hombre se escapa con Brigitte Bardot por las montañas, y de esa persecución se nutre la acción del film. Todo descansa sobre la dudosa proposición de que Brigitte descubre en tal instancia los atractivos de la vida sexual. Pero Vadim, que sabe fotografiar a Brigitte y que vive de eso, no sabe hacer una película. Cuenta un tema erótico pero no tiene la menor idea de lo que es clima erótico, ni se acerca siquiera a las posibilidades poéticas y románticas de su rebuscado argumento. Cuenta una fuga pero no sabe narrarla y no hay un minuto de suspenso. Cuenta varias peleas físicas con puños y objetos contundentes, pero son peleas de cartón, chamboneadas por la inepticia, con un estilo 1917 que parece muy risible junto al color y al CinemaScope. Además Vadim maneja intérpretes pero Boyd, Valli y Bardot estarían mejor si hubieran trabajado sin director alguno, mientras todos los españoles declaman en papeles menores con los énfasis rellenos que están en su tradición. Los propósitos evidentes de Vadim eran trasladar España, las corridas de toros, Brigitte toreando (también este truco es de 1917, con tomas lejanas) y un poco de morbo para incluir toros arrastrados por la calle y caras feroces y desdentadas del populacho. Pero con eso no se hace una película decorosa ni siquiera una película comercial; hay que saber contarla.

Si Vadim tuviera algo que decir ya lo habría dicho, con tres películas en las que fue director, co-libretista y responsable de mucho dinero. Se sabe ya que nada tiene que decir. Se presume que quiere ser un director, así sea con tema ajeno. Si se deja adular por los extravagantes críticos de la Nueva Insensibilidad francesa será con el tiempo un **bluff** más grande y de pronto se caerá al suelo. Si borra y empieza de nuevo puede estudiar a Wyler, a George Stevens, a David Lean, aprender cómo se narran asuntos que no siempre son sublimes pero que interesan a la gente. Con un poco de humildad, Vadim puede retroceder de su posición actual de Mediocre Irritante a la otra posición de Mediocre Inofensivo. Lo peor que le podría ocurrir a un director comercial es que el público se ría de sus escenas dramáticas, como lo hizo en el estreno de estas **Armas de mujer**. Eso ya le ocurrió a Vadim en otros países, y le puede servir para su reflexión y, mejor, para su renuncia. Quizás tenga un futuro como fabricante de paraguas.

20 de febrero 1959.



FORD DE VIAJE

Un crimen por hora

(*Gideon's Day*, Gran Bretaña-1958) dir. John Ford.

JOHN FORD HA HECHOTANTAS obras maestras que ahora su nombre figura en los anuncios como el de una estrella, y el espectador se siente atraído con la suposición de que en alguna parte habrá un momento magistral. Es una suposición que suele tener fundamento, y aunque el promedio de Ford está lejos de su obra más famosa (**El delator**, o **Viñas de ira**, o **Largo viaje de regreso**, o **Qué verde era mi valle**), suele encontrarse un sello del realizador en temas más endebles, como todo el asunto académico y militar de **Cuna de héroes**. Pero el hombre hizo con éste su film N.º 118, y sería abusivo pretender 118 films talentosos en un realizador que vive de lo que hace para el cine. La verdad de su carrera es que desciende con demasiada frecuencia a hacer temas que no le importan. Tiene otros defectos habituales, además, como el de entusiasmarse con temas muy manoseados (*western*, Marina, aviación) pero eso no es muy grave, y ha contribuido a hacer títulos ejemplares en géneros populares. Lo peor de John Ford ha venido en cambio de su falta de exigencia, de su facilidad para trabajar por encargo ajeno, como un pretexto para pasarse dos meses en el campo o en la costa o en Irlanda o en Londres.

Donde John Ford parece más endeble es en el afán de hacer retratos involuables con la galería de gente que desfila por su cámara, so pretexto de que están acusados de algo o de que son parientes o amigos de los acusados. Con un plan cuyos obvios antecedentes son mejores (**Antesala del infierno** de Wyler, **Larga es la noche** de Carol Reed) lo que consigue Ford es una abundante *machietta*, un recitado inconvincente de histeria (Grizelda Hervey como esposa del sobornado), un griterío chambón por un artista fracasado (Ronald Howard aduciendo que roba para pintar con independencia) y otros cuadros menores por figuras probablemente típicas de Londres, que la crítica inglesa rechazó apresuradamente como falsos. Es probable que la culpa sea de los malos intérpretes; el único momento Ford en esos Cuadros de una Exposición es una larga y dolorida mirada de Marjorie Rhodes, después de saber muerta a su hija.

Hay amenos momentos de comedia en el conjunto, y algún toque pintoresco de humor práctico, como el de poner a dos insolentes operarios en el despacho de un alto jefe y hacerles presenciar una conversación que debiera ser reservada. Pero el conjunto es mucho menos de lo que debiera esperarse de John Ford o del libretista Clarke. Tiene todo el aire de estar cocinado especialmente (los papeles de Anna Lee y John Loder son de cartulina delgada, inventados para hacer un favor a viejos amigos) y aunque Jack Hawkins está muy bien, tampoco él pasará a la historia con esta obra menor.

Los registros ingleses aseguran que el film era en Technicolor, pero la copia local está hecha en blanco y negro. Debe reconocerse que el color era muy innecesario.



3 de marzo 1959.

Títulos citados (todos dirigidos por John Ford, salvo donde se indica)

Antesala del infierno, La (*Detective Story*, EUA-1951) dir. William Wyler; **Cuna de héroes** (*The Long Grey Line*, EUA-1955); **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935); **Hombre del traje blanco, El** (*The Man in the White Suit*, Gran Bretaña-1951) dir. Alexander Mackendrick; **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1947) dir. Carol Reed; **Largo viaje de regreso, El**¹ (*The Long Voyage Home*, EUA-1940); **Pasaporte a Pimlico** (*Passport to Pimlico*, Gran Bretaña-1949) dir. Henry Cornelius; **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, EUA-1941); **Rising of the Moon, The** (Irlanda / EUA-1957); **Viñas de ira** (*The Grapes of Wrath*, EUA-1940).



POCO SEXO PARA NADA

El deseo me sedujo

(*Sehnsucht hat mich verführt*, Alemania Occidental-1959) dir. Wilm ten Haaf.



HAY MÁS SEXO en la publicidad que en el film. Eso puede ser un exceso de los avisos, pero también es una escasez del relato. Era fácil poner el sexo en la pantalla con esta historia de chica campesina (Erika Remberg) que ambiciona la gran ciudad, llega a secretaria y luego a amante de un industrial (Karl Schönböck), ingresa al club nocturno, roza a la prostitución y vuelve al rincón donde empezó su existencia. Pero si el tema facultaba a exponer la sensualidad, para denunciar sus males, la realización se olvida de hacerlo. Con aparente distracción, el libreto se complica en un malentendido alrededor de una melliza de la protagonista, con lo cual instala dos novios y mucha charla, terminando por convertir en un cuento rosa-

do lo que pudo ser un cuento verde. El film no dice nada importante. El director Wilm ten Haaf, que parece ser un novicio en estas lides, sufre de la misma inseguridad. El relato sale a tropezones, sin noción clara de tiempo, de espacio, ni de efecto dramático. Al principio muestra cierta sensualidad motriz en Erika Remberg, pero al rato acepta la fácil intercalación de cinco mujeres que se bañan desnudas en la laguna (sin la menor conexión con la trama), después traslada el sexo a una turbia casa de pensión (sin mayor efecto sobre la protagonista) y al final desmiente el mismo cuadro de erotismo pernicioso que parecía pintar al principio. Es todo muy barato y muy fácil. No aumentará la sensualidad ni la moralidad de nadie, aunque se propone ambos contrarios fines.

9 de abril 1959.



¹ Se la conoció también como **Hombres de mar**.

BRILLANTE DE VARIAS CARAS

La llave

(*The Key*, Gran Bretaña-1958) dir. Carol Reed.

HAY DOS TEMAS en el film. En el más visible, Carol Reed hace milagros cinematográficos para contar un abundante episodio bélico (1940-41) sobre los remolcadores que acercaban a la costa inglesa los barcos mercantes averiados e incendiados por el enemigo. Es una historia de heroísmo, cumplida sin bastante armamento, y ha sido encarada aquí con un ligero toque de humor. Sus protagonistas son dos capitanes de remolcadores (Trevor Howard, William Holden), vinculados por su amistad, por su profesión y luego por una mujer (Sophia Loren). Alrededor de ellos, en una docena de expediciones similares, Carol Reed acumula tomas de los remolcadores y sus maniobras, de los barcos incendiados, de la tempestad que amenaza. Su cámara parece estar en todos lados y su sentido del tiempo cinematográfico es impecable; en la acción de los primeros veinte minutos, o en el deliberado zigzag con que Holden prueba las posibilidades de un nuevo remolcador, Reed da una lección de cine. No es ciertamente la única. Cuando retrata tabernas, bailes, refugios anti-aéreos, hoteles miserables (y lo hace siempre al fondo de la acción, sin distraerse a lo accesorio), cuando imprime ritmos distintos a la acción bélica y al drama personal, cuando sintetiza en dos tomas el cansancio de subir una larga escalera, Reed demuestra no sólo el virtuosismo que ya es clásico en su carrera sino también una economía, una concisión, que los virtuosos sólo adquieren en la madurez. Tiene notables asistentes en Oswald Morris (fotografía) y Bert Bates (montaje), pero el otro maestro es allí Malcolm Arnold, que administra la música como un sabio. Melodías distintas para los diversos personajes, una intencionada mezcla de ellas para algunos momentos, una exaltación de trompetas y trombones para la acción, un cambio repentino de melodía para un instante en que Holden sale de una alucinación (había confundido a otra mujer con Sophia Loren) componen un trabajo de excepción. Como en **El puente sobre el río Kwai**, Arnold piensa su música como un elemento integral del film.

Hay otro tema atrás de la aventura, y se corre el riesgo de no verlo debidamente bajo esa superficie. Como aquí se la presenta, Sophia Loren es no sólo una mujer que pasa de los brazos de Trevor Howard a los de William Holden, sino que es además una alusión a una suerte de mujer eterna, que ha pasado ya con su apartamento por la vida de otros dos hombres. En esa moderada forma de la prostitución, pasando de unos brazos a otros a medida que mueren sus amantes, todos los hombres son en algún sentido iguales para ella, o todos remedan quizás al Philip original que ella quiere inútilmente sustituir. Así lo indican las chaquetas colgadas en el ropero, el retrato junto a la cama, la ocasional confusión con que ella se traiciona en el diálogo, las macetas de flores que sucesivamente han traído esos hombres y que ahora se acumulan en la ventana. Pero esta repetición de hombres, convocada con un simbolismo poético apenas aludido, es también la reiteración de un drama para la protagonista. En su propia visión, es y debe ser una mujer fugaz, que curiosamente no existe en los



registros civiles (donde se la da por muerta en un bombardeo anterior) y que apenas intenta casarse con alguno de esos hombres lo condena inevitablemente a su muerte inmediata en acción bélica. Así se la describe varias veces en el film, como un ángel de la muerte, o quizás como una imposibilidad de que los marinos tengan otra vida más apacible o burguesa que la del mar mismo; en una de esas alusiones, Reed se pasa de sutil con el montaje, y sustituye el primer abrazo de Loren y Holden con una peligrosa mina magnética que se acerca al barco. Y así también, el film opera bajo su plano realista con un trasfondo de premonición, informando repentinamente (ojos de la actriz, una camisa manchada de vino, un diario en llamas con la imagen de un remolcador, un acorde fantasmal en la música) que la muerte está próxima.

La llave es el primero de cuatro films que el productor y libretista Carl Foreman hará para Columbia. Desde 1946 fue socio y colaborador de lo mejor que hiciera Stanley Kramer (**El triunfador**, **Vivirás tu vida**, **A la hora señalada**), en 1951 debió alejarse de Hollywood por presunto comunismo, y durante años esperó en Inglaterra la oportunidad de hacer algo propio y digno. Quiso hacer esta historia, que él describe como un estudio del miedo, como una aproximación a las fuentes de la conducta humana. Parte del film ratifica esa interpretación: cuando Holden cree posible tener un hogar rechaza la orden de hacer una arriesgada expedición marítima, y cuando el miedo le lleva a entregar a otro hombre la llave del apartamento en que vive la mujer, estaría desilusionando a ésta y dejando en efímero lo que debió ser eterno. Pero este mecanismo está más cerca de la teoría de Foreman que de la realidad visible en el film; en un plano lógico, Holden hace bien en entregar esa llave, y ni él ni su amante podían fundadamente creer que allí debería haber un amor eterno. La desilusión, la fuga y el reencuentro de los últimos minutos están prendidos con alfileres. Esta debilidad es en parte una consecuencia de que Foreman nunca supo escribir acabadamente sus personajes femeninos, como lo reconoce en algunas declaraciones: también es una consecuencia de no querer escribir demasiado diálogo para Sophia Loren, cuya presencia dramática requería cierta dosis de enigma y de ambigüedad. Pero es sobre todo una consecuencia de que el film no esté centrado en lo poético, sino en la aventura exterior. De ella debería surgir fluidamente un sentido, sin diálogos que empujaran la alusión a una magia del mar y a una reiteración del destino humano. Pero eso requería una armonía de libreto y dirección, una unidad de propósito. Con todos los momentos magistrales de Carol Reed, con todas las intenciones dramáticas de Foreman, el resultado final parece dividido, indeciso, y pocos espectadores verán en él una metáfora sobre la condición humana, particularmente con el final feliz que se introdujo para la exportación (en Inglaterra, el film terminaba con la separación de los amantes). La interpretación de los tres principales es muy adecuada (Trevor Howard está notable) y hay talento en casi todo el film, como para verlo dos veces.

Los tardíos que descubrieron a Orson Welles en esta semana², retrasados sobre una operación 1941, harían bien en estudiar las complejidades de producción, dirección y libreto de **La llave**. Quiere ser un film denso, un film en serio, que no se conforma con el brillo formal.

16 de abril 1959.

² Se refiere al estreno de **Sed de mal** (*Touch of Evil*), tres días antes. A H.A.T. no le gustó nada y su discutible crítica puede leerse en el Tomo 2-B.

Títulos citados

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann; **Puente sobre el río Kwai**, **EI** (*The Bridge on the River Kwai*, Gran Bretaña / EUA-1957) dir. David Lean; **Triunfador**, **EI** (*Champion*, EUA-1949) dir. Mark Robson; **Vivirás tu vida** (*The Men*, EUA-1950) dir. F. Zinnemann.



HOLLYWOOD CONTRA HANDY

Rapsodia negra

(*St. Louis Blues*, EUA-1958) dir. Allen Reisner.

EL FILM ALEGA basarse en la vida y música de William Christopher Handy, padre del blues. Todo lo contrario: se inspira en Hollywood mismo, en las biografías de Chopin, de Gershwin, de Irving Berlin, de Buster Keaton, de Lon Chaney. Se inspira en la manía de falsificar, recortar, inventar. Ya un cronista americano dijo que el espectador que vea el retrato que el film hace de Memphis, ciudad natal del protagonista, no podrá entender por qué esos negros podían estar tristes y podían inclinarse a cantar los blues. Así es de lavado el retrato. Pero puede ampliarse el pronóstico. El espectador que se conforme con los conocimientos que el film le machaca, no entenderá tampoco por qué Handy murió a los 85 años (en 1958), venerado por buena parte del país, con 150.000 personas tras su féretro. La versión que el film propone es la de mozo jovencito, hijo de predicador, dividido entre su afición a la música del pueblo y la orden paternal de apartarse de esas melodías del demonio; también está dividido entre dos mujeres, y además se queda ciego y recupera la vista. Este mocito es interpretado por Nat King Cole, parece todo el tiempo un pobre muchacho alejado de la grandeza, y no crece en lo físico ni en lo espiritual.



Nat King Cole

Los que se puedan tomar en serio esta biografía deben saber que Handy componía y tocaba la corneta. Si aquí aparece como pianista y cantante es porque Nat King Cole tiene esas habilidades. También deben saber que el jazz no se impuso en el mundo cuando las orquestas sinfónicas de New York comenzaron a tocar **St. Louis Blues** con versos cantados por Eartha Kitt y N.K. Cole, culminando un concierto con obras de Haydn, Mozart y Mendelssohn; ése es un invento de Hollywood, que nunca supo lo que hacía con la única música auténticamente americana. Y deben saber que los estilos jazzísticos de las diversas épocas, desde la niñez de Handy, están falseados en la banda sonora. Hacer un inventario de ese largo macaneo es perder el tiempo.

Si el film no pretendiera ser la vida o el espíritu de Handy sería igualmente un precario film musical, con compositor que sufre al medio, diálogos explícitos para contar sus dramas, relato lineal y ningún calor en ningún lado. De vez en cuando se escuchan lindos acordes de jazz por una bandita, un fragmento de **Beale Street Blues** por Ella Fitzgerald, y otro de **Careless Love** por Kitt y Cole. Con

tal motivo los aficionados al género aguzarán el oído para pescar algo bueno de vez en cuando. Si pueden cerrar los ojos y la inteligencia se sentirán mejor.

28 de abril 1959.



EMBROMANDO CON EL OESTE El comisario de quijada rota

(*The Sheriff of Fractured Jaw*, Gran Bretaña-1958) dir. Raoul Walsh.

LA ÚNICA IDEA DE ESTA comedia inglesa es tomar el pelo al *western* americano, una tradición cuyos elementos son tan conocidos que alcanza con aludirlos siquiera para que la gente sepa de qué se trata. En el plan de esta burla, el sheriff en cuestión (Kenneth More) es un inglés que llega al Oeste a vender armas, es elegido a un cargo al que no aspira, es protegido por los indios, tiene muy buena suerte para solucionar conflictos y desde luego se casa con la muchacha (Jayne Mansfield), una de esas purísimas cantantes de cabaret que sólo el cine americano puede dar como ciertas. Las aventuras del inglés no son muy memorables, pero culminan, intencionalmente, en que cuando se pone a separar a dos bandos enemigos de cowboys, y corre riesgo de morir por el fuego cruzado de ambos lados, son los indios quienes acuden al rescate, e implantan el dominio del bien. Eso supone invertir una situación tradicional, y suscita una carcajada de parte del público.

Es la única carcajada. Las otras ideas que el libreto pone en juego son mayormente verbales, como aludir desde Inglaterra a “una mujer llamada Jessie James” que estaría haciendo estragos en el Oeste americano, o confiar a Kenneth More, frente a situaciones bravías, la displicencia de un caballero inglés que monologa

sarcasmos. No hay mucho ingenio en ese conjunto, y el poco que hay está oscurecido por la abundante charla adicional, destinada a que la anécdota se desarrolle con romances y amenazas. Un libretista o un director más agudos habrían hecho una parodia totalmente burlona, más nutrida de episodios típicos del *western*, más enteriza de actitud bromista. Pero los del film se conforman con la broma espaciada, y se toman en serio más argumento del que les convenía. El resultado es muy lavado, mayormente auditivo. Y aunque el director Raoul Walsh maneja con su veterana solvencia las escenas de acción, particularmente al final, no estará muy orgulloso de esta empresa menor, a la que debe haber accedido por tener amigos ingleses.

Kenneth More despliega toda su afectación insolente para encarar las aventuras de cowboys e indios que le caen arriba, mientras la pobrecita Jayne Mansfield juega a ser la comediente que no es y la cantante a la que hay que doblar con voz ajena. Ambos están a merced



del sentido del humor que muestra el libretista. No es mucho, no les da para lucirse, y les obliga a alguna ocasional payasada.

5 de mayo 1959.



PARA MATINÉE General improvisado

(*Imitation General*, EUA-1958) dir. George Marshall.

EL GENERAL ES UN SARGENTO (Glenn Ford) y si adopta la estrella y el mando en el frente francés es porque las circunstancias le sugieren que ésa es una gran idea. Por un lado es necesario alguien que mande y que tenga ideas nuevas para batir a los alemanes; por otro lado los subordinados son un pelotón desconocido que no se dará cuenta de la impostura. La situación se parece un poco a la más famosa de **El capitán de Kopenick** (*Der Hauptmann von Köpenick*, dir. H. Kautner-1956), pero no tiene ninguna intención de sátira.

Simplemente funciona como forma de hacer la guerra. Es así como Ford y veinte hombres improvisan el blindaje de un jeep y como maniobran para poder atacar a los tanques alemanes con ventaja. Ganan la guerra.

La idea ha sido arruinada por el libreto y la realización. Podría haber sido encaminada a demostrar, igual que **Kopenick**, que uniformes y apariencias son instrumentos para engañar a primera vista. Pero el libretista no tiene el menor ingenio o los productores no tenían la menor gana de esbozar nada que parezca una crítica al ejército. El humorismo que el film quiere tener, y por el cual se esfuerza, es el de matar alemanes como si fueran moscas, con el criterio de entusiasmar a los chiquilines por los éxitos del protagonista. La realización es igualmente precaria. Cuando el director George Marshall saca la cámara a exteriores y cuenta la acción bélica, muestra la mínima corrección de un veterano, pero no tiene el nervio deseable y todo ocurre a un nivel elemental. Cuando la deja en interiores, haciendo discutir a Glenn Ford las desventuras de su simulacro con varios subordinados y una muchacha, lo que hace se llama teatro y es charladísimo, sin necesidad.

Para defender este sainete, del que no se acordará la historia, hay un buen intérprete que se llama Glenn Ford. También figuran Taina Elg como decorativa propietaria de una casa francesa invadida y Red Buttons como un cabo que sabe el simulacro del general improvisado y lo ayuda en la emergencia. Todos colaboran en que se rían los niños.



5 de mayo 1959.



TRANVÍA LLAMADO PIFIA El sonido y la furia

(*The Sound and the Fury*, EUA-1958) dir. Martin Ritt.



OCURRE POCO O NADA en esta narración que dura dos horas y que posa de film importante. Varios lustres de elenco, de CinemaScope, de color, de presupuesto, fueron agregados al nombre prestigioso del novelista William Faulkner, procurando continuar un régimen de adaptaciones cinematográficas sobre el sur americano, que ya tiene amplios precedentes en obras de Tennessee Wil-

liams y en la **Noche larga y febril** (*The Long, Hot Summer*, 1958) de este mismo equipo. Los cuidadosos de la fama, que no querrán desestimar un Faulkner en la pantalla, se han puesto a estudiar las vinculaciones entre esta novela de 1929 y las modificaciones que el productor Jerry Wald le introdujo en la adaptación. Como lo explica el propio Wald, una acción de treinta años debió ser condensada a pocos días, los sucesos del pasado debieron narrarse siempre en presente y, sobre todo, tres relatos subjetivos, hechos por diferentes personajes, fueron uniformados a un rasero común de relato directo, que es casi inevitable en el cine. Lo que se pierde en la adaptación se llama simplemente Faulkner: forma literaria, narración quebrada, énfasis en describir una vida confusa, poderosa, incomprensible. Cuando Faulkner puso título a su novela, estaba aludiendo a unas líneas del *Macbeth* de Shakespeare, que describen a la vida como "un cuento narrado por un idiota, lleno de sonido y de furia, que no significa nada".

El film tiene la única ventaja de que no está narrado por un idiota. Carece de sonido y de furia, y ciertamente no significa nada. Pone en una mansión sureña a un grupo de personajes caídos o degenerados, cuyas recíprocas relaciones de parentesco son particularmente oscuras, y les hace discutir sus degeneraciones, sus errores pasados, su conducta sexual, su decadencia alcohólica, su idiotez congénita, durante 115 minutos. El mínimo pretexto es que el jefe de familia (Yul Brynner) que parece ser el más normal, pero que también tiene su complejito de autoridad, rezonga a unos y a otros, haciéndoles notar hasta dónde dependen de él. Pero no arregla nada, excepto llevar al más loco al manicomio. El resto de ese mundo queda como está al principio, con lo que el primer pecado del productor Jerry Wald es la carencia de un conflicto que progrese. El segundo y grave pecado es una charla abrumadora que sustituye a toda expresión cinematográfica. El tercero es autorizar una adaptación que cancela toda idea de un mundo demoníaco y la sustituye por un lavado intercambio social entre gente que no se lleva bien. Si Jerry Wald quisiera tener una idea de cómo se puede filmar un tema faulkneriano, puede echar un vistazo a **El demonio nos gobierna** (*Fängelse*, 1948) de Ingmar Bergman, que no se precia de adaptar novelas de escritores famosos.

La verdadera razón de que Wald haya emprendido esta adaptación, con la que sigue a su **Noche larga y febril**, es la ocasión para poner sexo, pasiones y dramas del viejo Sur. Llegó atrasado, y ahora casi todo espectador pensará que el personaje de Margaret Leighton está copiado de la Blanche Du Bois de **Un tranvía llamado**

Deseo (*A Streetcar Named Desire*, Kazan-1951), aunque en origen es anterior. El director Martin Ritt, que permitió alimentar mejores esperanzas al principio de su carrera (particularmente con **El hombre que venció el miedo** o **Edge of the City**) es impotente frente al libreto. Saca bien alguna escena muda, dirige a los intérpretes con sensibilidad, pero lejos de ser un creador es un subordinado. Con algunos minutos de Joanne Woodward y otros de Margaret Leighton se defiende el resultado, que en líneas generales confirma el viejo adagio de que ninguna novela de Faulkner llega bien a la pantalla: demasiado enredo para nada, demasiada alusión a un pasado invisible y desconocido, demasiado capricho para motivar conductas. La única contribución del film al interés público debe ser la peluca que le acomoda a Yul Brynner. Lo hace un poco más tolerable.

7 de mayo 1959.



INVESTIGACIÓN HISTÉRICA

Tiempo sin piedad

(*Time Without Pity*, Gran Bretaña-1957) dir. Joseph Losey.

CUANDO COMIENZA ESTA investigación policial, no sólo se ha cometido el crimen central, cuya víctima es una muchacha, sino que el presunto culpable (Alec McCowen) ya ha sido condenado a muerte. El investigador es el padre del acusado (Michael Redgrave), que acaba de salir de una prolongada cura de su alcoholismo, no puede creer en la culpabilidad de su hijo, no puede siquiera entenderse con él entre los reproches de la escena inicial en la cárcel, y se empeña sin embargo en aclarar una verdad confusa, con las horas contadas antes de la ejecución. Lo que sigue es una serie de entrevistas con amigos del acusado, padres de esos amigos, hermana de la víctima, abogado defensor y varias autoridades, un grupo de personas que aparece unido por relaciones bastante equívocas. Se aclara la verdad, desde luego, aunque los sacrificios que cuesta obtenerla no pueden ser contados en menos de una hora y media.

El tono del film es más interesante que su asunto. Con una marcada preferencia por el efectismo, el libreto y la dirección ubican esas entrevistas en ambientes dinámicos, o cargados de un nervio propio; una vieja borracha en un cuarto lleno de despertadores, un periodista que tira flechitas a la pared mientras conversa, un industrial que prueba autos de grandes velocidades mientras discute problemas ajenos, un teatro de varieté en el que las coristas se sacuden debidamente mientras una de ellas recuerda la muerte de su hermana. La norma de movimiento para todos estos personajes es la moderada histeria, desde la inquietud con que caminan afanosamente por las piezas hasta el monólogo acusatorio en que se desbordan, llegando al extremo de que el industrial en cuestión (Leo McKern) habla



continuamente con una exaltación que no aparece justificada por bastante motivo. El hecho real es que no hay bastante justificación para todo el clima psicológico del film. En el libreto faltan hechos que respalden la desesperación y la crisis emocional en que parece vivir esta media docena de personajes, pero el director ha incorporado artificialmente esas sensaciones, con normas de interpretación, rebuscamientos fotográficos y sonoros, escenificación con demasiados espejos y una partitura musical que está anunciando siempre dramas superiores a los que realmente se ven.

El director se llama Joseph Losey, sabe mucho cine y quiere dejar constancia de que estuvo allí. El americano hizo en Hollywood varios films policiales y dinámicos, casi todos ellos con clima mental y fotográfico similar (**El cómplice de las sombras**, **El maldito**) y debió refugiarse en Inglaterra hacia 1953, por razones políticas del momento y presumible comunismo. Se dice que ha hecho otras cosas en el cine inglés, pero con este film recupera su tono anterior, demostrando que la obra de Orson Welles y de Elia Kazan le ha impresionado, y apuntando quizás una queja contra la sobriedad habitual de los ingleses para el cine policial. En su exasperado film hay mucho buen cine, cosas de técnica y de manera que el aficionado sabe apreciar. Pero hay también una desorientación, una falta de unidad y de solidez, una bravuconada de estilo, que lleva al espectador a desinteresarse de los personajes y a no creer en sus problemas.

Michael Redgrave rinde una buena interpretación, en una casi continua crisis que le obliga a la formulación afanosa y al llanto frente a la cámara. También es muy buena la actuación de Alec McCowen como acusado, pero el resto del elenco no está preparado para el nivel de tragedia clásica que el director y el libretista implantaron con capricho sobre un asunto que no resiste tanto.

9 de mayo 1959.

Títulos citados (ambos dirigidos por Joseph Losey)

Cómplice de las sombras, **EI** (*The Prowler*, EUA-1950); **Maldito**, **EI** (*M*, EUA-1951).



QUINCE MINUTOS DE INTRIGA

La verdad siempre duele

(*The Whole Truth*, Gran Bretaña-1958) dir. John Guillermin.



George Sanders

HAY UN MOMENTO apasionante en este film policial. Se presenta un delegado de Scotland Yard, comienza a investigar un crimen, todo parece debidamente planteado, y entonces se sabe que la víctima está viva y que hay un error en algún lado. Desde ese punto y durante quince minutos hay que arreglar ese lío, y la cosa parece interesante sobre todo porque el crimen se comete después de ese anuncio. Pero no hay mucho más que averiguar en el tema. De la muerte de Gianna Maria Canale sólo hay en el asunto dos culpables posibles, y el espectador sólo podrá sospechar de uno porque tenía motivos y circunstancias para ser

culpable, de otro porque se le ve mentir con amplitud. Los dos sospechosos son Stewart Granger y George Sanders, que además son rivales entre sí. Con luchas, engaños y amenazas de ambos el asunto se prolonga más de lo necesario, cuando ya no hay mucho por averiguar y la intriga ha descendido de nivel.

El film muestra claramente ser una ampliación de la obra original para teatro y TV. Tiene pocos personajes, poco asunto, un planteo desconcertante con el que sustituye a un más limpio juego dramático. Los escenarios exteriores son de la Riviera francesa pero resultan inoperantes para debatir el asunto, que en lo sustancial se liquida entre cuatro paredes y poca gente. Es evidente sin embargo que los realizadores han querido ensayar fuerzas y no se conformaron con el planteo teatral. Utilizan a menudo una búsqueda fotográfica del detalle, estudian en primeros planos a sus intérpretes, construyen el suspenso. En una secuencia describen una fuga de Stewart Granger a través de complicados callejones, y quedaron tan satisfechos con los estupendos retrocesos de cámara que la secuencia figura dos veces en el film, en tiempo presente y en un *racconto*, lo cual ya debe ser enviarse en el virtuosismo. Con el tiempo habrá que acordarse del productor Jack Clayton y del director John Guillermin, dos hombres jóvenes de quienes se tienen ya referencias de cosas más ambiciosas y más logradas; por ahora hay que acordarse del fotógrafo, que se llama Wilkie Cooper y es un veterano de técnica sorprendente.

Granger, Sanders y Gianna Maria Canale suscitan como intérpretes la debida desconfianza en sus ambiguos personajes y Donna Reed, como esposa del primero, está adecuadamente tierna y comprensiva, aunque debe haber hecho este trabajo pensando que sabe hacer otros más difíciles.

10 de mayo 1959.



CAMIONES SIN LUCES

Desafío al miedo

(*Hell Drivers*, Gran Bretaña-1957) dir. Cy Endfield.

TIENE UN DINÁMICO ASUNTO esta aventura entre camioneros. Ocurre en las afueras de Londres y plantea la recíproca competencia entre una docena de hombres que a primera vista parecen adultos, pero que en seguida se revelan como chiquilines en competencia. Unos quieren correr más que otros, llevar más carga de pedregullo en el día, obstaculizar al contrario con trampas de diversa índole. Llegan al juego sucio, a la pelea personal, a la muerte impensada. El héroe (Stanley Baker) es arrastrado hasta ese descenso por el villano capataz (Patrick McGoohan), pero además es perseguido por la novia del amigo (Peggy Cummins, Herbert Lom), sin perjuicio de aguantar los ecos de un pasado en la cárcel. Entre esas crisis se debate, mientras corre locamente por los peores caminos de Inglaterra, queriendo batir el record y conformar a su orgullo personal.



Es muy evidente que el director Cy Endfield ha visto mucho cine. Allá por 1951 hizo en Estados Unidos **La justicia injusta** (*The Sound of Fury*), que era un gran film olvidado; después decayó por varios motivos, incluso políticos, y ahora hace aventuras en Inglaterra. Tras haber visto **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1952), que era la Perversidad en Camiones, inventó esta aventura para la que dispone de las mejores cámaras y de un excelente montaje. Todo lo que sea carretera y camión está muy bien resuelto en términos de cine. Pero cuando el film se aparta de allí no sabe hacer nada ni tiene ganas de hacerlo. Las intrigas laterales, una pelea física, un baile con escándalo, aparecen como materia rutinaria, propia de directores y libretistas menores. La rutina es particularmente cierta en todo lo que sea psicología o conducta dramática, una zona en la que nadie dejará de adivinar el argumento a los quince minutos de empezar. Es una fortuna que los últimos violentos minutos del film vuelvan a los camiones, de los que hubiera convenido no apartarse. Si el film llega a los ojos de Clouzot, celebrado humorista francés, será para hacerlo encogerse de hombros. La aventura es cosa vieja como el cine, pero sólo funciona cuando el espectador se compromete en ella. Aquí puede resbalarle.

12 de mayo 1959.



ALGO PARA DESCUBRIR

Pasiones sin ley

(*La Loi des rues*, Francia-1956) dir. Ralph Habib.



UNA REALIZACIÓN DE CALIDAD insospechada defiende a este melodrama parisino del bajo fondo, y sería deseable que el aficionado supiera ver esos méritos formales. El material es decididamente convencional, y una recorrida al argumento sólo encontraría elementos ya abusados en el cine negro francés: un traficante en drogas y mujeres, varios delincuentes en menor escala, una prostituta, una jovencita en riesgo de serlo, un mecanismo de crímenes, venganzas, prepotencias. Pero que esa materia haya sido tan usada por el cine francés no significa que sea falsa. Contrariamente, significa que esos elementos son los normales para integrar el ambiente del bajo mundo, y lo que se pide al cine es que los utilice en su debida proporción, sin gratuidades melodramáticas para que camine la anécdota, sin efectismos de acción hollywoodense, sin la complacencia en la sordidez. Eso es lo que aquí han obtenido el director Ralph Habib y el argumentista Auguste Le Breton, antes prestigiado por **Rififi** (Jules Dassin, 1955). El asunto progresa lógicamente desde el punto cero en que el joven protagonista (Jean-Louis Trintignant) se escapa del reformatorio, hasta su ingreso en el mundo delictuoso del arrabal, donde tendrá amistad con un ladrón (Jean Gaven), amor con una muchachita (Josette Arno),

dependencia de un importante canalla (Raymond Pellegrin) y otros contactos secundarios. En toda su aventura, en cada línea de diálogo, en su posición frente a los otros personajes, se siente reiteradamente que el protagonista procura seguir adelante con cierta timidez y cierta notoria buena fe. Si es empujado al delito es porque no le queda otra salida y esa presión del ambiente y de la miseria ha sido marcada con realismo en varios momentos. Una similar intención de autenticidad prima en la descripción de varios personajes secundarios, y particularmente del ladrón que hace Gaven. Detrás de la anécdota se siente un mundo mayor, cuyos hilos se conectan ocasionalmente con el relato y aparecen como descripción de ambiente, sin mayor explicación. Si hay alguna debilidad en la trama es el salto ocasional desde el personaje de Trintignant a los problemas de amor, engaño y venganza que se suscitan alrededor de Gaven (por una prostituta: Silvana Pampanini) y que luego recaerán sobre aquél.

Un especial esmero es evidente en la realización. Escenarios suburbanos de París fueron utilizados como exteriores, docenas de personajes secundarios parecen tomados de la realidad, con su dosis de humor y de cinismo, y el diálogo del mismo Le Breton utiliza el *argot* local como un elemento descriptivo más. Sobre una realidad de bajo fondo, libreto y dirección agregan una virtud cinematográfica, una posibilidad de elocuencia dramática con el gesto mudo, con la sonrisa, con el silencio obstinado. En los mejores momentos, Habib obtiene un vuelo poético cuando los dos amigos se alejan de la pensión en la que ya no quieren recibirlos (y se van distanciando de la cámara en una larga toma, a lo John Ford) o cuando el sepelio fúnebre de un personaje es enfocado con una sola imagen, desde el mismo ataúd que es llevado lentamente, con los rostros de los deudos recortados sobre el cielo. Si hay un precedente para el estilo que el film se concede a veces, habría que retroceder hasta **La reina del hampa** (*Casque d'or*, 1951) de Jacques Becker, igualmente severo y puntual para narrar su melodrama.

Ralph Habib no es ningún genio. Era un director dedicado hasta ahora a temas negros de prostitución y delito, con alguna comedia liviana adicional. Antes de **Pasiones sin ley** no había probado más que una artesanía correcta y sin relieve, y ahora mismo no hace otra cosa que otorgar un tratamiento de primera calidad a temas de segunda calidad. Pero le importa el cine, consigue momentos de excelencia, consigue un trabajo parejo y eficaz de todo el elenco. Ahora se debe esperar de él algo mayor.

12 de mayo 1959.



TIROS Y COMPLEJOS

Hombre del Oeste

(*Man of the West*, EUA-1958) dir. Anthony Mann.

LA IDEA PREVIA era más interesante que el film. Había que imaginarse a Gary Cooper de nuevo en el Oeste, que ha sido terreno de sus hazañas; ahora el hombre tiene 57 años, pero sigue tan campante. Había que imaginarse también las posibilidades del director Anthony Mann, un realizador especializado en films de ac-

ción, a propósito del mismo Oeste y de la guerra, zonas en las que ha hecho títulos notables (**Winchester 73**, **El precio de un hombre**, **Brindis de sangre**). Había

que agregar la competencia y el buen gusto del fotógrafo Ernest Haller, otro especializado en la acción (también en **Brindis de sangre**). Y había que agregar a todo eso las posibilidades dramáticas del libretista Reginald Rose, un autor de televisión que llegó al cine y apareció en seguida consagrado por **Doce hombres en pugna**. Si esa combinación funcionaba, **Hombre del Oeste** debía ser un film con firmeza de asunto, fluidez narrativa, algún momento de grandeza.

La combinación no funciona. En los primeros quince minutos el planteo es inseguro, y puede ocurrir cualquier cosa cuando en un tren se juntan azarosamente el cowboy que tiene que hacer un viaje (Gary Cooper), la cantante de cabaret (Julie London) y un jugador fullero (Arthur

O'Connell). Ocurre cualquier cosa. El tren es asaltado, los tres quedan de a pie, se encuentran un rancho, y allí dentro está la banda de asaltantes. Pero ésta no es del Oeste. Es una banda dirigida por el viejo Lee J. Cobb con inspiración directa en su propio viejo Fedor Pavlovich Karamazov, e integrada también por la corte de morbosos, cobardes y acomplejados que un novelista menor puede levantar de una novela mayor. Durante media hora esos bandoleros discuten entre cuatro paredes sus rencillas internas y sus humillaciones a los tres intrusos, incluyendo la insistencia en que Julie London se desnude a prepotencia (oh, apenas si empieza). En ese lapso de teatro solemne, Reginald Rose equivoca el estilo *western* y abunda en un diálogo repleto de historia antigua y nombres propios, perdiendo la concisión y llaneza con que el drama debe mostrarse en el género. La sustancia tampoco es gran cosa. Toda la historia antigua de venganzas y rencores sólo demuestra el mal que Freud hizo al *western*, muy sin querer.

Cuando la acción sale de nuevo al aire libre hay algunas peleas formidables. Una entre Cooper y Jack Lord (al que obliga a desnudarse, como vengativa humillación) tiene la debida violencia física; otro largo tiroteo entre Cooper y el resto de la banda está bien pensado de geometría y de tiempo. A ratos se ve que el director Mann y el fotógrafo Haller estaban allí para algo.

Pero no consiguen más que virtudes adjetivas, momentos de fuerza sin una energía central. Todo lo que ocurre bajo la técnica es particularmente inverosímil y rebuscado en la formulación y en el diálogo, por razones que el libretista Rose debiera entender. Por otras razones que quizás le sean ajenas, el film se saltea la violación de Julie London por el viejo Cobb, un episodio que al final aparece sobreentendido y lavado, aunque debiera ser la motivación del último tiroteo.

Cooper es el lacónico de siempre, Cobb es el efectista de casi siempre y el mejor intérprete es Royal Dano, un mudo de ojos celestes que se libra por imposibilidad física de decir diálogos espesos. En el conjunto, es temible la posibilidad de que Anthony Mann pierda cariño por el *western* y lo tenga por su anterior **Chacrita de Dios**, cuya receta de sexo, violencia y retorcimiento moral quiere repetir en el marco inadecuado.

19 de mayo 1959.



Títulos citados (todos dirigidos por Anthony Mann, salvo donde se indica)

Brindis de sangre (*Men in War*, EUA-1957); **Chacrita de Dios, La** (*God's Little Acre*, EUA-1958); **Doce hombres en pugna** (*12 Angry Men*, EUA-1957) dir. Sidney Lumet; **Precio de un hombre, El** (*The Naked Spur*, EUA-1953); **Winchester '73** (EUA-1950).



INTELIGENTE Y TENSO

Los espías

(*Les Espions*, Francia-1957) dir. Henri-Georges Clouzot.

ESTE ES EL MÁS DIFÍCIL y también el mejor de los films de intriga que Clouzot ha realizado en los últimos quince años. Como posición ideológica o afectiva mantiene aquí un nihilismo activo que ya era muy visible en **Manon** (1948), una firme renuncia a tomar partido por patria, bandera, posición política o religión, una actitud de escepticismo e ironía sobre la bondad humana y sobre las motivaciones de toda conducta. Como estructura de relato su libreto es, sobre todo precedente, un plan diabólico de confusiones y falsas apariencias, pero también un progreso claro desde la situación inicial hasta el desconcierto final en que sumerge a su protagonista, sin aclarar a éste ni al espectador las motivaciones correctas de los hechos; en esa ambigüedad, más que en ningún otro dato, Clouzot parece adoptar una posición filosófica, un pronunciamiento sobre el mundo que le rodea. Y aparte los sentidos que quizás estén y quizás no estén en el film, **Los espías** tiene la limpieza de procedimiento a la que algún día habrá de llegar el director. Lo truculento y lo macabro están sustituidos siempre por una sugestión continua, que invade al espectador con la curiosidad por lo desconocido; el diálogo es siempre inteligente y lógico, por oscuros que sean los silencios y los propósitos; en la fotografía y en el decorado no surgen los efectismos y los golpes repentinos que fueron a menudo el estilo de Clouzot. Es un film escrito, pensado, intencionado.

A primera vista el asunto es fácil de comprender. En una clínica que ha bajado hasta la ruina de tener sólo dos clientes, el médico psiquiatra (Gérard Séty) acepta un millón de francos de un desconocido, que quizás represente al servicio secreto americano (Paul Carpenter). Todo lo que debe hacer es ocultar allí a un agente particularmente valioso y hacerlo pasar como un demente más, con la discreción del caso. A partir de allí, el médico está condenado a tolerar cautelas y curiosidades. Le cambian el personal sin previo aviso. En el café de enfrente cambian el mozo habitual. En las visitas del primer día caen dos sujetos raros (Sam Jaffe, Peter Ustinov) que quizás sean dos locos, quizás los jefes respectivos de los servicios secretos americano y ruso. Cuando llega un taxi con el presunto agente, no hay nadie en el coche y sin embargo en la clínica ha entrado misteriosamente el enfermo apócrifo (Curd Jürgens). Discusiones, un tiro, un muerto y varios sucesos melodramáticos se suceden desde allí, pero a esa altura Séty no consigue aclarar nada, ni imponer su autoridad, ni consultar a quien le complicó en la situación. Sus esfuerzos le llevan



en pocas horas hasta cerca de la locura, pero al mismo tiempo una incertidumbre similar está creciendo en el espectador, que se ha fiado de las apariencias iniciales y que llega rápidamente a dudar de lo que entendió. En uno de los bandos ve escisiones



Henri-Georges Clouzot

internas, quizás una traición y una ejecución. Un personaje de un bando se va para el otro. Los jefes de ambos se tratan recíprocamente con demasiada cordialidad. El agente oculto puede ser un simulador colocado allí para concentrar espías y desviar la atención del agente real. En otra vuelta de tuerca, el personal original de la clínica, que parecía normal al principio, puede revelarse también como integrante de alguno de los grupos de espías. Dentro del servicio secreto americano, unos jefes ignoran los planes y actos de otros. Los micrófonos ocultos en la clínica, que al principio parecían servir a

los americanos, son utilizados por el presunto bando ruso. Un niño que parecía traer mensajes de un lado es perseguido y conduce a otro sitio imprevisto. Y todavía hay que agregar escuelas que no son tales, misteriosas orquestas de ocarinistas que se instalan en el café, pasajeros que desaparecen de los trenes. A medida que progresa, el tema se hace más denso y más desconcertante. Hay que verlo por segunda vez para tener una clara noción del espíritu bromista con que fue planeado, del rigor lógico con que cada incidente ha sido anudado a la cadena, de la limpieza argumental con que todas las pistas se esfuman, tras todas las posibilidades de preguntar y ninguna posibilidad de entender. En una clínica donde la locura es la norma, el libreto instala el disparate de diálogo y de conducta, pero sugiere que ese disparate quizás sea una ficción, un simulacro. Y en la incertidumbre termina el film, con un teléfono que suena en la habitación sin que el protagonista se anime ya a atender.

Habría que retroceder a **El halcón maltés** de Dashiell Hammett y John Huston para encontrar una exposición cinematográfica tan precisa de una intriga, con un laberinto que compromete al espectador desde el principio. Y habría que retroceder aún más, hasta las novelas de Kafka, para encontrar una descripción similar de la lucha que la inteligencia pierde ante un mundo complejo en el que todo se agita sin sentido, y cuyo horizonte retrocede sin cesar ante la búsqueda. Si hay un error claro para valorar **Los espías** es el de pretender que su tema es el espionaje y el de objetar por tanto los puntos absurdos que Clouzot ha colocado deliberadamente allí: nadie regala fácilmente un millón de francos, pocos traicionan porque sí. Como lo señala claramente una escena, cerca del final, hay que atravesar muchas filas de cortinas hasta llegar a lo que se busca, y aun entonces se encuentra lo que no se esperaba. También el film pide ese análisis afanoso, con toda la inteligencia en juego, y Clouzot retribuye ese esfuerzo con el dictamen de que este mundo no tiene sentido. Se lo deja deducir al espectador, no lo dice.

En lo formal, el film tiene las máximas habilidades de un artesano superior. Tiene ante todo la suprema sobriedad de no querer asustar, de permitir que el espectador entre fácilmente en el juego que cree entender; por eso tiene también un atractivo filo de humorismo, en el que varios personajes se atacan a sarcasmos y a desplantes. Y en el mismo estilo, la excelencia de fotografía y de ambientación y de música está siempre al servicio del libreto, con un criterio funcional que podría envidiar el

más reciente Orson Welles. Si hay en Francia un prodigio para mover la cámara, ese prodigio se llama Christian Matras, pero aquí está sensato y contenido, sin hacer el virtuoso. El elenco es formidable, con brillo particular por Jaffe, Ustinov, Martita Hunt y Séty. En un papel lateral, como una demente muda que quizás haya comprendido todo y que no lo puede decir, Véra Clouzot ha sido agregada como una gentileza del director a su señora esposa. No choca, pero la cámara presta así una atención excesiva a un personaje que no progresa y que no intriga bastante. El film progresa en cambio hasta más allá de la tensión soportable y arriesga superar la inteligencia de su espectador medio, un sujeto que se quería entretener.

25 de mayo 1959.



MUSICAL SEUDO-GRANDIOSA

Oklahoma

(EUA-1955) dir. Fred Zinnemann.

LA COMEDIA MUSICAL de origen es de 1943, tuvo un éxito fabuloso y se calcula en ocho mil el total de sus representaciones americanas, por distintos elencos. La versión cinematográfica es de 1955 y fue producida por los mismos autores Rodgers y Hammerstein, con el nuevo sello Magna. Era una inversión en su propio éxito y también en el nuevo sistema fotográfico Todd-AO, que usa celuloide de 70 milímetros y que después habría de utilizarse para **La vuelta al mundo en 80 días**. Simultáneamente se rodó una versión en CinemaScope, para la exhibición en el exterior. Esta versión llega atrasada al Uruguay (se estrenó en Buenos Aires en agosto 1957) y aparece en carteleras mucho después de **Carousel**, otra comedia musical de Hammerstein, que fue rodada con posterioridad y que tiene muchos puntos de contacto con **Oklahoma**: el estilo, los intérpretes, la misma restringida posibilidad de éxito local.

Es evidente que Rodgers y Hammerstein quisieron capitalizar un éxito y que se mantuvieron fieles a su música y texto de origen. Dar la dirección del film a un técnico solvente como Fred Zinnemann (**A la hora señalada, De aquí a la eternidad**) habría sido un paso sensato si le hubieran dejado las manos libres para formular una adaptación netamente cinematográfica. Pero no se las dejaron. La mitad del film se integra con las canciones entonadas ante una cámara quieta por las principales figuras, en el más anticuado estilo del cine musical. La otra mitad tiene elementos más dinámicos. Algunos son levantados directamente del teatro pero pueden verse con agrado, gracias a las originales concepciones coreográficas de Agnes de Mille, como es el caso de un grupo femenino en ropas muy domésticas (cantando *Many a New Day*) o como la larga escena del sueño de la protagonista, presentado con buen gusto y con una estilización de fantasía para escenarios, vestuarios y movimiento. Otros elementos dinámicos son puestos con un criterio más



renovador, como la acción ocasional en exteriores y particularmente un carruaje que se precipita con los caballos desbocados. Sobre los aciertos ocasionales, lo menos que se puede decir del film es que el conjunto es híbrido y confuso. No se resigna a una total fidelidad al teatro, pero tampoco tiene un estilo cercano a la nueva comedia musical cinematográfica. En esa mezcla desorientada, no es extraño que casi todo el elenco aparezca manejado con la simpleza de la versión original (canciones y diálogos y chistes por gente parada) mientras el villano de Rod Steiger aparece concebido con todos los amaneramientos y énfasis del famoso Actor's Studio. Y el realismo de unos trozos acentúa la irrealidad de otros, cosa que aquí se olvida.

El aficionado al cine no encontrará cine aquí y saldrá con visible mal humor, murmurando contra este caro intento de llenarle el ojo a color, danzas y pantalla ancha, mientras el argumento narra las triviales desventuras de una pareja romántica y una pareja cómica, para cada una de las cuales hay un rival. El film está hecho para el más común público americano y su exportación es un misterio, primero porque carece de estrellas famosas y después porque la forma adecuada de lanzar **Oklahoma** era difundir antes la partitura y las canciones; aparentemente la decaída RKO no estaba preparada ahora para los planes y los gastos adecuados. El resultado es que, igual que como ocurriera con **Carousel**, no hay bastante público local para un film caro que se estrena simultáneamente en dos salas. Una de ellas ya está anunciando cambio de programación.

El film tiene aproximadamente cuarenta minutos menos de duración que en Estados Unidos e Inglaterra. Aun así dura cien minutos y parece larguísimo.

26 de mayo 1959.

Títulos citados

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann; **Carousel** (EUA-1955) dir. Henry King; **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. F. Zinnemann; **Vuelta al mundo en 80 días**, **La** (*Around the World in 80 Days*, EUA-1956) dir. Michael Anderson.



UN HÁBIL ALEGATO

La que no quería morir

(*I Want to Live!*, EUA-1958) dir. Robert Wise.

ESTA PUDO SER LA VIDA de Barbara Graham, delincuente ajusticiada en junio 1955, tras una carrera de delito, pero es con todo rigor la muerte de Barbara Graham. Es a esa muerte que el film se dedica, y si se revisa un poco el plan del libreto, se comprenderá que el productor Walter Wanger no estaba tan interesado en la carrera de una delincuente como en la ceremonia agonizante que es matarla en la cámara de gas. La media hora final está dedicada a ese episodio, que incluye tres demoras sucesivas entre las gestiones a la Suprema Corte y al Gobernador, más el detalle minucioso de los preparativos con que los empleados mezclan productos químicos y acondicionan



la cámara para la ejecución. Todo esto ha sido rodado en la auténtica cámara de San Quintín, San Francisco, con total exactitud de procedimiento, y es acompañado por la agonía moral de la protagonista, que alterna gestos desafiantes a sus carceleros con una esperanza íntima, escondida, de que la muerte no habrá de llegar en definitiva y de que una última gestión del abogado podrá salvarla. Esa media hora es un shock emocional y en cierto sentido un alegato contra la pena de muerte, construido a la manera de **Todos somos asesinos** de Cayatte, con una habilidad muy notable en elegir elementos dramáticos y visuales y en alternarlos con un ritmo ponderado, en el que los silencios importan.



Susan Hayward

El productor Walter Wanger estuvo una vez en la cárcel (por un drama pasional que protagonizó su esposa Joan Bennett) y toma ahora por segunda vez un tema que debió impresionarle en lo profundo (la primera vez: **Rebelión en el presidio**, 1954). Su film es más hábil que inspirado, se dedica más a excitar las emociones de su público que a informarle con equilibrio y justeza los elementos de juicio en el problema. No cabe duda, por ejemplo, que Barbara Graham era una delincuente más peligrosa que lo que muestra el film, y hay que releer noticias de sus asaltos para comprender mejor de qué se trataba. Hay duda, en cambio, de que hubiera cometido la muerte por la que fue ajusticiada, y sobre esa presunción de inocencia el film toma partido sentimental por Barbara Graham, contra la opinión de la justicia, sin aportar mayor elemento de juicio. Si lo que procuraba era revalidar su persona ante la opinión pública, hay que objetar un retrato parcial que no tiene presentes los delitos previos que cometió, con lo que deforma el cuadro. Si en cambio procuraba defender a todo ajusticiado, culpable o inocente, por creer que la pena de muerte es una aberración moral, hay que objetar al film el alegre olvido en que deja a los cómplices de Barbara, dos hombres claramente culpables a los que hubiera debido defender en el caso. Pero Wanger tenía sus motivos para esta elección. Al defender a Barbara, al soslayar sus otras culpas, tomaba como protagonista a una mujer de fuerte carácter, rebelde ante el mundo, con un hijo de pocos años al que quiere entrañablemente. La cuerda sentimental está bien tocada.

Por otros conceptos el film también es muy hábil. La vida anterior de Barbara es presentada con rápidos pantallazos, dando apenas pistas de los ambientes delictuosos en que se movía, con un marido morfínmano y varios encuentros con detectives. Una narración escueta y rápida, de ilación sobreentendida, una precisión ideal de fotografía y montaje, una banda sonora en la que el jazz moderno construye un clima, acreditan la excelencia del director Robert Wise, tantas veces sometido a temas menores y aquí brillante en varias escenas. La actuación de Susan Hayward valió un Oscar, y hay que reconocerle que está muy impresionante con su insolencia para insultar y despreciar a quienes la rodean, con su repentina concentración en los momentos de paz que puede lograr. Quizás le falte grandeza, una vivencia concentrada y sincera de su pasión y muerte, pero la actriz tiene el tono del film, el impacto emocional, el efectismo. Lo que se debe alegar contra ella y contra Walter Wanger es que el efectismo no perdura y se agota en la primera impresión.

16 de junio 1959.

Títulos citados

Rebelión en el presidio (*Riot in Cell Block 11*, EUA-1954) dir. Don Siegel; **Todos somos asesinos** (*Nous sommes tous des assassins*, Francia / Italia-1952) dir. André Cayatte.



HORROR SIN RELIEVE

Museo de cera

(*House of Wax*, EUA-1953) dir. André De Toth.



EL FILM ES DE 1953, y anterior a la moda actual por la truculencia. Nació de otra moda efímera, que era el cine en relieve. Fue hecho en un sistema que se conoció como Natural Vision, con dos imágenes superpuestas sobre la pantalla y lentes especiales para luz polarizada. El sistema fracasó, desde **Bwana Devil** (Arch Oboler, 1952) hacia adelante, pero este **Museo de cera** no había sido exhibido en oportunidad y no había inconveniente técnico en estrenarlo con el uso de una sola de las dos copias. A primera vista no tiene diferencia alguna con un film normal.

A segunda vista tiene el afán de ese grupo de films, empeñados en tirar sillas contra el espectador, para conseguir grandes efectos. Pero hay que acreditar a **Museo de cera** con un uso más moderado de esos trucos de movimiento, y especialmente hay que acreditarle un uso más hábil en movimientos de personajes y de cámara. Una y otra vez se nota la escenificación en profundidad para hacer caminar personas o para establecer ciertos datos de la imagen. Es muy posible que visto en 3D, como era la primitiva intención, el film fuera más decoroso que sus similares, todos los cuales llegaban al artificio para explorar su truco.

Aparte de esa historia, el film se empeña en la truculencia de narrar la anécdota de un maniático que quiere tener seres humanos para fundir sobre ellas las figuras de cera de su museo. Es un asunto elemental, que Warner Brothers ya había contado veinte años antes con Lionel Atwill, y es muy difícil tomárselo en serio, entre otras cosas porque el relato es demasiado verbal y porque su culminación es igualita a todas las concentraciones de peligro y salvación a último minuto que el cine está contando desde 1910. Tiene momentos, sin embargo. Un incendio inicial, con las máscaras que se derriten de a poco, proporciona una visión alucinada de otro mundo. Una persecución callejera de la heroína por el villano está bien concebida de color y de sombra. Y cerca del final, después de alternar largamente la cara habitual de Vincent Price con una máscara horrible que se le ve durante los crímenes, el film descubre que el rostro habitual es una máscara, y que la máscara es real. Si productor y directores hubieran seguido por allí, jugando con la ficción y la realidad de figuras de cera iguales a sus modelos, quizás habrían hecho algo más sobrecogedor. Pero no tuvieron fantasía suficiente, limitándose al horror más pedestre y simple, para uso de niños y de simples mentales.

17 de junio 1959.



TRAGEDIA DOCUMENTADA

La última noche del Titanic

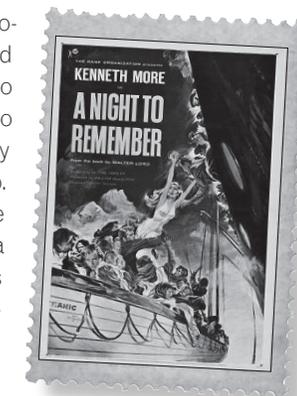
(*A Night to Remember*, Gran Bretaña-1958) dir. Roy Baker.

EL TITANIC SE HUNDIÓ el 14 de abril de 1912 cerca de la costa de Terranova, a los cinco días de navegación. Estaba en su viaje inaugural desde Inglaterra, llevaba a bordo 2207 personas, incluyendo varios nombres de alta sociedad, chocó con un iceberg, y se hundió en poco menos de dos horas. En la catástrofe murieron 1517 personas. Todo el accidente fue una triste ironía. El barco era flamante, tenía todos los procesos técnicos de la época, estaba considerado insumergible. Fue derrotado sin embargo por un choque lateral que parecía leve, y cuya vía de agua fue aumentando sin pausa. A pocas millas del hecho, un vapor americano no entendió las señales de auxilio y no acudió en su ayuda. La llegada de otro vapor, el Carpathia, permitió rescatar una parte de los sobrevivientes y evitar que la catástrofe fuera mayor.

Cuarenta años después del naufragio, el cine americano hizo una versión (en 1953, con Clifton Webb) sumamente novelesca e imaginaria. Esta otra narración inglesa está mucho más ajustada a los hechos y no se conforma con cuatro o cinco anécdotas dramáticas, sino que intenta ambiciosamente trasladar a la pantalla toda la pequeña ciudad que era el Titanic. Este plan colectivo, en el que desaparece la noción de un protagonista humano, fue un trabajo colosal para el libretista Eric Ambler, que maneja situaciones y diálogos para unos cincuenta personajes distintos, hilvanando con ellos la vida en el barco y los episodios críticos del naufragio. Hay que elogiarle ese esfuerzo, con el que llega a retratar la tripulación en todos sus grados, el pasaje de primera, segunda y tercera clase, los oficiales de los barcos vecinos. En su cuadro hay un poco de todo; romance y tragedia, cumplimiento del deber, pánico desatado, momentos de valor y de cobardía, un apunte de la sobriedad inglesa ante lo inesperado y también otro apunte irónico de la ceguera con que en otros barcos se juzga un pedido de auxilio que parece pintoresco. El espectáculo es muy variado, a ratos emotivo, siempre accesible y directo. Está contado con una habilidad de ritmo, que permite llegar de la lentitud inicial al crescendo final, y con otra habilidad de exposición, que da primeramente ciertos datos físicos con un aire descriptivo para luego establecer cómo se modifican en el naufragio.

Si algo le falta es grandeza. Con su estilo objetivo de narración que presenta personajes en brevísimos trazos para poder acercarse a un inventario total, el film pierde la oportunidad de trabajar mejor ciertos efectos y de retratar las distintas crisis con una mayor hondura. Para eso hacía falta alguna síntesis de conflictos y alguna ampliación de los más elocuentes.

También hacía falta un director más sensible a lo dramático que el artesano Roy Baker, un hombre que aquí domina el barullo exterior y lo hace inteligible, pero que no construye con eso una sinfonía. El elenco es muy adecuado, y si hay que desta-



car a Kenneth More es por la frecuencia con que aparece ante la cámara, como el único oficial de a bordo que sabe siempre lo que hace, desde el principio al final.

18 de junio 1959.



DOS QUE CONVERSAN

El príncipe y la corista

(*The Prince and the Showgirl*, Gran Bretaña-1957) dir. Laurence Olivier.



Marilyn Monroe

TERENCE RATTIGAN ESCRIBIÓ esta pieza para las fiestas de la Coronación, Laurence Olivier la interpretó en Londres y Marilyn Monroe compró los derechos de la adaptación cinematográfica con el mismo Rattigan como libretista, con el mismo Olivier como actor y director, con la misma Marilyn como primera actriz, en lo que sería uno de sus pasos importantes dentro de la vocación de independencia. Es realmente una empresa de poca gente, un vehículo de lucimiento personal. Como obra teatral no podía importar mucho, porque aparte las habilidades de formulación de que es capaz Rattigan, todo su asunto es pequeño y convencional. El regente de un vago país balcánico pasa por Londres y quiere seducir a la corista; se encuentra con una mujer un poco más difícil e inteligente de lo pensado, y tras alternativas de amor, celos,

rezongos y consejos sobre vida familiar y política internacional, la pareja se separa.

Como film importa aún menos. Es un vehículo para Marilyn, desde luego, y a ratos se advierte que esta corista era un personaje adecuado para su sensualidad felina, su fingida inocencia, su humor casual. Es difícil justificar en cambio su labor de actriz en momentos de mayor responsabilidad, en alturas emocionales o en escenas de comedia que requieren un más complejo registro interpretativo. Quien se luce de veras es Laurence Olivier, que saca prodigios de voz, minucias de composición (el monóculo, el ceño fruncido), saltos virtuosos de lo sentimental al grito desaforado, del leve tono de un cortejo amoroso a la autoridad prepotente con que debe tratar a otros personajes.

Olivier en cambio no se luce como director, ni en apariencia le importó lucirse. Realizó este film después de sus tres famosas versiones cinematográficas de Shakespeare, en cada una de las cuales propuso ideas para el difícil traslado del teatro al cine. Aquí no propone ninguna. Se fía al buen gusto para decoración y vestuario, de sus habituales colaboradores Roger Furse y Carmen Dillon, más un momento irónico en el que un baile elegante está movido con la uniformidad total de sus parejas, como si fuera una coreografía orga-



nizada y no espontánea. Pero como narrador cinematográfico deja hacer a Rattigan, que ha puesto un diálogo tras otro y se ha conformado con transcribir sin adaptar. Se trata ciertamente de un diálogo filoso, a menudo inteligente, como el que algunos comediógrafos franceses pueden escribir para armar una pieza alrededor de una sola pareja. Pero el asunto no evoluciona ni se desarrolla. Nunca existe interés por saber la próxima situación, y al cabo de casi dos horas de charla todo queda como estaba, sin rozar la expectativa ni la emoción de su público. Nunca Marilyn había pesado tanto.

20 de junio 1959.



MÁS INTÉRPRETES QUE ASUNTO

Asesino de mujeres

(*Maigret tend un piège*, Francia / Italia-1957) dir. Jean Delannoy.

HACIA LA MITAD DEL FILM ningún aficionado dudará de quién es el asesino. Todo incluido, no exceden nunca de cuatro los sospechosos en este film policial, dos de ellos pueden borrarse con facilidad y el culpable está demasiado sugerido para que pueda vivir en el disimulo. Por otro lado, la investigación no es muy rigurosa. En la teoría debería buscar a un asesino que ataca a mujeres sueltas en los suburbios; en la práctica empieza por investigar un adulterio, sin bastante motivo. La investigación llega a buen fin, con algún retoque sorpresivo en los últimos metros, pero los espectadores con espíritu deductivo no se sentirán muy comprometidos en esta policial francesa. Probablemente el novelista Simenon había pensado mejor su asunto.

Sobre el mecanismo de la investigación, lo que pareció interesar a los realizadores es la descripción del mundillo policial, que Jean Gabin preside aquí con singular soltura de actuación, y el dibujo de algunos personajes conectados con la intriga. Una mujer adúltera que alega querer vengarse de los engaños de su marido (Annie Girardot), el mismo marido que es en ciertos sentidos un niño y un artista (Jean Desailly) y la madre de éste, que defiende al hijo con un sentido posesivo (Lucienne Bogaert) son figuras trazadas en toda su complejidad por el libreto, y cuando mienten motivos, o cuando aluden casualmente a historias antiguas que les importan, alcanzan un peso dramático mayor que el habitual en el género policial. En esas circunstancias, los intérpretes son la primera defensa del film, y deberán apreciarse particularmente una entrevista de Annie Girardot con Gabin, informándole cómo ha llegado a engañar a su marido, y dos crisis de Desailly, en una de las cuales llora su variada impotencia como marido, mientras en la otra se desespera ante el interrogatorio de la autoridad. Lo que falta sin embargo a esas figuras, trazadas con tanto cuidado por el libreto, es una satisfactoria relación mutua. Todo aparece



apremiado, especialmente al final, y se hace difícil creer en crímenes y complicidades que se provocan sin bastante causa.

El director Jean Delannoy nunca ha sido mejor que sus libretos, pero como ha tenido algunos densos (**La sinfonía pastoral**, **Dios necesita hombres**) se le ha confundido a menudo con un creador. Sólo es un correcto artesano, sin un visible estilo propio. Muestra hábilmente las varias entrevistas de dos personas con que camina el asunto, hace mover la cámara de Louis Page con suma facilidad por los vericuetos de viejas casas y obtiene en definitiva una versión fluida de un asunto en el que falta acción, pero donde la palabra se defiende. Hay que agradecerle la ausencia de morbo y de sordidez, la resistencia a hacer cine negro como suelen hacerlo los franceses con los temas policiales. Es probable que esa limpieza explique la distribución del film por una empresa americana.

22 de junio 1959.

Títulos citados (ambos dirigidos por Jean Delannoy)

Dios necesita hombres (*Dieu a besoin des hommes*, Francia-1950); **Sinfonía pastoral, La** (*La Symphonie pastorale*, Francia-1946).



DIRECTOR CON ESTILO

De noche cuando vino el diablo

(*Nachts, wenn der Teufel kam*, Alemania Occidental-1958) dir. Robert Siodmak.

EL CASO ES HISTÓRICO. En 1944 en Alemania fue arrestado Bruno Luedke, que había matado a cerca de ochenta mujeres, y cuya actividad había sido un misterio para la policía hasta poco antes. En ese momento el gobierno alemán, que orientaba toda la vida nacional hacia el esfuerzo bélico, estaba utilizando el proceso de un asesino francés, un Dr. Petiot, para demostrar la degeneración de Francia y resaltar la dignidad de la pura raza alemana. En consecuencia, el caso Luedke fue oscurecido de

toda publicidad y, como lo señala ahora este film, se resolvió que nunca hubo nadie llamado Luedke. El episodio demuestra una corrupción de la justicia por fines políticos y derivó además en ajusticiar a un inocente, que había sido acusado de uno de los crímenes, pero que pagó con su vida la ausencia oficial y compulsiva del verdadero culpable.

Robert Siodmak tenía dos excelentes motivos para encarar una versión cinematográfica de este asunto. Una era su vocación antinazi, que le llevó a trabajar en Hollywood durante varios años; otra era su preferencia por los asuntos policiales, que informan buena parte de su carrera. En la Alemania de hoy, donde el fenómeno nazi se mira con un ojo crítico, el film puede progresar como una denuncia del

extravío moral a que se llegó durante doce años de poder. Y en buena medida Siodmak y sus colaboradores cumplen con esa intención. Los últimos veinte minutos, en



los que se reseña la labor oficial de oscuridad deliberada para el incidente, tienen un diálogo acerado y sarcástico entre un alto oficial de la Gestapo y el jefe policial que creía que su deber y la verdad eran una misma cosa. Pero hay también otros diálogos entre éstos y otros personajes, particularmente un juez, que son hábiles en lo dialéctico, y acumulan argumentos de eficiencia o de interés colectivo para defender una clara corrupción judicial. Todo el plan es inteligente y lleva a revisar y a enjuiciar las contradicciones entre objetivos distintos. Tras una primera parte en que la Gestapo apoya la investigación policial, con la esperanza de probar que el asesino será un judío, un extranjero, un hijo de alcoholistas, la segunda revierte ese plan cuando se descubre que Bruno Luedke es lo que se solía llamar un ario puro, sin perjuicio de ser un moroso, un criminal y un indeseable que la sociedad debería eliminar.

En la formulación de su asunto, Siodmak repite sus más queridos rasgos de estilo, quizás con más comodidad de lo que podía hacer en el cine americano. Problemas de encuadre y de movimiento, iluminación diferenciada para una zona en una imagen sombría, escenarios sórdidos y poblados de detalle, revelan en buena parte del film la preferencia del director por un tono que deriva en parte del realismo y en parte de una corriente expresionista que está en la raíz de una amplia tendencia cinematográfica alemana. Es algo para ver y apreciar. No es, lamentablemente, un tono uniforme, una creación cumplida. Por razones que seguramente entiende mejor la empresa productora, el film complementa su asunto central con varias derivaciones laterales, y allí pierde unidad de tema y de estilo. Mientras se atiende al asesino (Mario Adorf), a las tabernas y a las mujeres, el film parece revelador de un trasmundo moroso y tenso. Cuando se acerca al investigador (Claus Holm), a un romance de éste y a varios episodios laterales, el film parece más lavado y rutinario. El conjunto es inconexo y en cierto sentido frustrado.

Hay que verlo, empero, para apreciar lo que tiene de mejor. El elenco es excelente, con puntos altos en Mario Adorf y en Hannes Messemer como jefe de la Gestapo; fotografía y dirección logran momentos para los gustadores, y una escena en el bosque, con reconstrucción de un crimen sin que la víctima se vea, está concebida y lograda con verdadera imaginación cinematográfica, aparte su brillo de técnica. Será inevitable que muchos recuerden **El vampiro negro** (*M*, 1931) de Fritz Lang como un antecedente en tema y estilo para este film de Siodmak, pero hay que asegurar además su valor independiente.

23 de junio 1959.



COMEDIA DEL AÑO

Los desconocidos de siempre

(*I soliti ignoti*, Italia-1958) dir. Mario Monicelli.

LA CONCEPCIÓN INICIAL debió haber sido la sátira a **Rififi** (Dassin, 1955) y ahora que el film figura ya con el impostado título castellano de **Rufufu**, esa intención debe ser obvia para el espectador más lerdo. La idea es narrar un robo especial,



planeado y realizado por una cooperativa de cinco hombres, que debe terminar en la caja fuerte. La forma de llegar a esa habitación, las complicadas maniobras para entrar en el apartamento vecino, las intrigas entre los cinco ladrones y la descripción de todos ellos es la sustancia del film. Se podía haber hecho ese asunto en serio y se desembocaba en una película policial común. Se lo podía encarar con más elementos de tensión y de peligro y se desembocaba en el mismo **Rififi**, aunque por cierto que eso hubiera requerido un particular criterio rector. Se lo quiso hacer como parodia y quedaban todavía dos caminos. Uno era declarar esa intención, tomar nota del antecedente, perseguir la minucia de sus escenas para apoyar la burla; se hubiera terminado quizás en una comicidad gruesa, en un film subordinado en su apreciación al conocimiento de otro. El segundo camino, que la experiencia confirma como mejor, era reducir la anécdota del robo a los términos reales de ladrones italianos de segundo orden, sin lustre aventurero. Son en realidad cinco punguistas o rateros los que planean un robo mayor, y el film se alimenta de

que esos personajes no estén preparados para cumplir tanta ambición. Arrastran por un lado sus vínculos familiares, su subordinación a madre, hermana o hijo, su afición a las conquistas de mujeres, su apetito eterno del menor bocado cercano. Y soportan además su falta de técnica, su torpeza infinita para hacer algo más complicado que un robo furtivo en la feria callejera. Los cinco están atados por la realidad impostergable que les rodea, y la sátira nace del contraste entre su ambición y su vida diaria. De esa manera, sin bajar a la grosería o a la exageración, el film juega limpio con su burla: insinúa que **Rififi** era cosa para novela o para cine, y que la realidad es menos imaginativa. En un sentido, el film hace una operación similar a la de una novela clásica, que tomó las leyendas de caballerías y les opuso el prosaísmo de Sancho Panza. Falta aquí ciertamente el Quijote, por lo menos como personaje, pero está claramente la intención, la reducción de sueños a cosas materiales.

En esa intención, cuya clara estirpe neorrealista es innegable, libreto y dirección acumulan datos psicológicos y físicos para toda descripción. El rodaje está hecho en la calle o en casas de inquilinato o en la misma Cárcel, con multitudes y tranvías y montones de personajes secundarios que desfilan tras los principales mientras juegan al rango o a la murra. La anotación de costumbres tiene el pintoresquismo de los más sabrosos films italianos de la primera época: los presos que alargan el único cigarrillo reteniendo el humo en la botella, la discusión y pelea en el baile popular, el lenguaje espontáneo de interjecciones. En lo más directamente descriptivo de los personajes centrales asoma cierto apunte de rasgos ridículos, cierta inclinación a la parodia, pero todos ellos parecen empero figuras auténticas, tocadas de alguna manía, de alguna jactancia, y animadas sin embargo de un sentimiento o de una reserva de nobleza que afortunadamente se ve mucho más en su conducta que en su formulación verbal: cuando el film narra o describe la aventura de corte policial, la realidad prosaica y torpe se sobrepone a las imaginaciones. La flecha tirada contra la pared no se clava allí; el silbido que Gassman quiere sacar de su boca no llega a salir; el peregrinaje hasta el sitio del robo se detiene largamente por una

estúpida discusión vecina entre novios; el film que se quiso sacar en la preparación de los movimientos previos aparece velado, torcido o inconcluso; el fracaso del robo es seguido por una natural discusión sobre una olla de comida que estaba a mano, y donde quizás la cocinera no puso bastante aceite. Habría que hacer un largo inventario para atrapar la cantidad de ideas que desfilan en lo que alguien llamó un libreto caudaloso. Si alguna objeción cabe sobre el resultado es que la abundancia conspira contra la unidad, y a fuerza de dispersarse en media docena de anécdotas individuales se puede perder de vista la corriente central que informa esta burla. La risa del espectador puede ser su unidad, la prueba de que todo se acumula para un mismo fin, sin estorbar unas ideas con otras. Crecen todas del mismo tronco.

En el crédito del director Mario Monicelli debe apuntarse no sólo los episodios cómicos y sentimentales de **Diabluras de padres e hijos** (*Padri e figli*, 1956) sino que construyó su film con un rigor formal insólito en el actual cine italiano. La fotografía de Gianni Di Venanzo es en particular una obra de alta precisión, muy visible en los más aparentes movimientos de cámara y contrastes de iluminación, pero evidente también en cada composición de cuadro, en cada resolución de ilación narrativa. Hay prodigios en esa labor, de la que habrá que acordarse a fin de año: descripción visual de cómo será hecho el robo a través de azoteas y escaleras, la proyección del film frustrado sobre las operaciones diarias en el sitio que se intenta robar. Habría que agregar aun cosas de montaje y de música, preciosismos que sirven para expresar y no para lucirse, como lo documenta hacia el final el intentado derrumbe de la pared que se interpone antes del objetivo. Y sobre todo habría que tener en cuenta a todo el elenco para la mención entre los mejores trabajos del año. De la comedia misma habrá que acordarse entre lo mejor de su género, si es que se puede clasificar en género alguno a una concepción tan original y a una eficacia cómica tan infrecuente. En la copia que se exhibe existe un marcado salto de continuidad, con repentino adelanto de la acción, presumiblemente por omisión de un rollo.

30 de junio 1959.



TRAIDOR ENSALZADO

El espía de dos cabezas

(*The Two-Headed Spy*, Gran Bretaña-1959) dir. André De Toth.

TODO EL ASUNTO ES REAL pero eso no lo hace más creíble. El espía en cuestión es un general alemán, que ejerce los más altos cargos durante la segunda guerra mundial, pero que curiosamente pasa a Inglaterra toda la información que puede. Por algún lado explican que eso se debe a sus antecedentes familiares y personales en los que Inglaterra y Alemania se mezclan con cariño, pero eso no hace mucho más comprensible a este peculiar traidor. Si el caso es real, lo que importa elucidar es la mezcla de fidelidad y traiciones, el curioso mecanismo moral con el que un hombre puede hacer un prolongado doble juego en las más altas esferas.

El film no se preocupa de tanto. Su nivel es el de la aventura y allí se queda. En una docena de episodios presenta a Jack Hawkins enfrentado al apuro de pasar información sin que se le note, una empresa en la que primero hace combinaciones con un relojero de Berlín (Felix Aylmer) y después con una mujer podría ser su amante (Gia Scala) aunque nunca se sabrá bien si esa relación íntima no es una forma de disimulo. Para todo el peculiar doblez del tema, el film presenta además a un personaje muy especial, que está cerca de todos los disimulos. Es el ayudante de Hawkins, es militar, es agente secreto de la Gestapo y es un suspicaz burlado hasta cerca del final. También es el mejor intérprete del film, se llama Erik Schumann, y centraliza los momentos de drama y tensión que se intercalan ocasionalmente en la aventura.

Director y libretista no se preocupan mucho de los problemas que planteaba su tema. Se concedieron la facilidad de presentar ocasionalmente a Hitler, oculto por otros personajes, gritón de cosas ingenuas, y se concedieron la mayor facilidad de que varios engaños sean más simplones, menos creíbles, de lo que puede mentirse en el alto Estado Mayor nazi. Seguramente simplificaron la situación real, agregaron interés romántico, tradujeron un episodio complejísimo a los términos del cine más rutinario, haciendo un héroe común con ese delicado mecanismo que es un traidor en gran escala. Habría que leer el relato original para saber más sobre este personaje formidable.



Director y libretista no se preocupan mucho de los problemas que planteaba su tema. Se concedieron la facilidad de presentar ocasionalmente a Hitler, oculto por otros personajes, gritón de cosas ingenuas, y se concedieron la mayor facilidad de que varios engaños sean más simplones, menos creíbles, de lo que puede mentirse en el alto Estado Mayor nazi. Seguramente simplificaron la situación real, agregaron interés romántico, tradujeron un episodio complejísimo a los términos del cine más rutinario, haciendo un héroe común con ese delicado mecanismo que es un traidor en gran escala. Habría que leer el relato original para saber más sobre este personaje formidable.

21 de julio 1959.



WESTERN CON CALIDAD

El tesoro del ahorcado

(*The Law and Jake Wade*, EUA-1958) dir. John Sturges.

UN DOBLE JUEGO DE TENSIONES caracteriza a esta aventura. Por un lado, Richard Widmark y su banda llevan forzosamente a Robert Taylor y su novia en un largo viaje a caballo. El objetivo es que Taylor informe dónde escondió un dinero producido por un anterior robo a un banco. Por otro lado, toda la expedición debe afrontar la contingencia exterior de un ataque indio. En ese plan, que involucra a siete personas con reproches viejos y actuales, que incluye tentativas de fuga y que provoca peleas internas y externas, el director John Sturges tiene siempre una sustancia en que apoyarse. Durante una hora y media están pasando cosas en el film, y ninguna de ellas es caprichosa. Hasta la eliminación de los malos y la permanencia final del personaje bueno resulta ser un episodio razonable, ajustado a una lógica argumental.



Más que por el asunto, que no debe importar mucho en el género, el film se destaca por su realización. En lo más visible, tiene muy buenas actuaciones de Taylor y Widmark, una espléndida fotografía de exteriores durante casi todo el desarrollo, una cuidada fotografía interior durante el episodio final en una aldea abandonada. Pero tiene también algo que está en la virtud misma del género y que es imprescindible a un film de acción. Tiene una noción clara y precisa del tiempo cinematográfico, de la relación recíproca entre movimiento de cámara y movimiento de personajes, de los segundos que necesita para establecer un efecto de sorpresa, de amenaza, de violencia. Todo el episodio del ataque indio, precedido por diálogos lacónicos y por pausas de incertidumbre, es un modelo de ese dominio, y podría apartarse el fragmento para documentar cómo un director y un encargado de montaje obtienen el resultado, casi mágico, de que el espectador se sienta comprometido y suspendido en el ataque.

John Sturges sabe ser ese director. Ha sido un irregular en otras zonas de su carrera, pero le dan un film de acción, real o prometida (**Hombres o bestias, Conspiración de silencio, Duelo de titanes**) y el hombre demuestra toda la solvencia que adquirió como encargado de montaje y documentalista durante los comienzos de su aprendizaje. El asunto no es importante, pero esto es cine bien hecho y podrá entusiasmar al aficionado.

24 de julio 1959.

Títulos citados (todos dirigidos por John Sturges)

Conspiración de silencio (*Bad Day at Black Rock*, EUA-1955); **Duelo de titanes** (*Gunfight at the O.K. Corral*, EUA-1957); **Hombres o bestias** (*Escape from Fort Bravo*, EUA-1953).



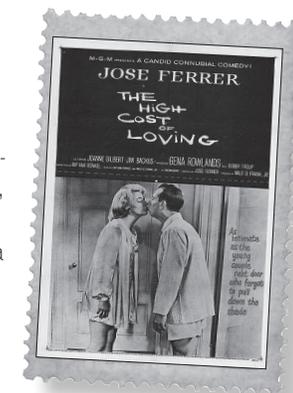
COMEDIA ALARGADA

El alto costo del amor

(*The High Cost of Loving*, EUA-1958) dir. José Ferrer.

HAY DOS PEQUEÑOS TEMAS en esta comedia doméstica. Cada uno de ellos justifica cinco minutos de atención, eso suma diez para los dos, y el film les concede 87, probablemente porque una comedia no debe ser confundida con un cortometraje. Uno de los temas es saber si el matrimonio de José Ferrer y Gena Rowlands tendrá o no un hijo; hay síntomas en un sentido y en otro, hay que esperar el pronunciamiento médico, y este pronunciamiento depende de pruebas con ranas y ratas y conejos, según se sabe. El otro tema plantea la interrogante de si Ferrer será o no despedido de la inmensa firma comercial en la que trabaja; allí hay una gran reorganización, no se sabe bien lo que ocurrirá y Ferrer cree ver lo peor en cada pequeño episodio, aunque en realidad ve mal y no se da cuenta de que lo quieren ascender.

Mientras se estiran estas dos cosas, con algún artificio de libreto para aguantar largamente la duda sobre el empleo, Ferrer como director hace caminar la comedia



con diálogos muy comunes y se concede algunos monólogos que estropean la única pretensión del film, que es tener un lavado naturalismo. Incluye también un par de escenas originales. La mejor de ellas es la inicial, que es completamente muda y describe todos los actos matutinos de un matrimonio que se levanta medio dormido y atiende con aire mecánico su higiene, vestimenta y desayuno. Es divertido ver a los dos deambular por la casa en esas actuaciones.

En el boceto original, la comedia se proponía sin duda un poco más de lo que ahora dice. En los diálogos queda alguna reflexión sobre la inseguridad del empleado en el mecanismo comercial de las grandes empresas, y quizás alguien pensó, antes del rodaje, que éste sería un film con una realidad compartible por mucho espectador. Algo de realidad tiene, pero sin sátira, sin mucha gracia, ni mucha sagacidad, ni mucha ternura. Como director todavía Ferrer es un desorientado, que está a merced de sus libretos y del afán de hacer de todo. Su propia actuación y la de Gena Rowlands pudieron ser mejores.

26 de julio 1959.



AMBICIONES QUE MATAN

Pueblo embrujado

(*Warlock*, EUA-1959) dir. Edward Dmytryk.



Richard Widmark

ESTE ES EL MODELO de error típico que comete Hollywood cuando encara superproducciones y no tiene una sustancia ni un talento con que defenderlas. En un género como el *western*, cuyos mejores ejemplares están hechos de acción simple, de progreso dramático, de tiempo medido, la empresa y el director ponen color, CinemaScope, dos horas de duración, tres actores masculinos que son famosos, dos damas jóvenes que no lo son tanto, media docena de asuntos que no están

debidamente conectados entre sí. El total no tiene una unidad, ni un progreso, ni una concentración. Las escenas culminantes se apagan para dejar lugar a la quietud y ésta a su vez corre hasta otras escenas culminantes. Hay que dar oportunidad a tanta gente para que se luzca, y así hay monólogos y situaciones melodramáticas que sólo a empujones pueden derivar del tema. Pocos films han abrumado tanto.

El pueblo del título está asolado por una banda de villanos que llegan al principio y en una única escena de fuerza dramática sacan al sheriff anterior con humillaciones. Lo que sigue es una búsqueda de alguien que ponga orden en un pueblo débil, pretexto con el cual ese empleo es tomado por un hombre fuerte y su mejor amigo (Henry Fonda, Anthony Quinn), aunque después esa situación es modificada. Todo el resto es pelea entre ambos y algunos de la banda, entre éstos y un ex integrante que decidió regenerarse (Richard Widmark); entre todos ellos y las dos mujeres,

que son la Buena y la Mala (Dolores Michaels, Dorothy Malone). También hay un poco de romance, pero no hay poesía. Entre la abundancia de temas y subtemas, la cámara vagabundea de unos personajes a otros, con un desconcierto de libreto en el que cuesta admitir el nombre de Robert Alan Aurthur, prestigiado por obras de televisión, que tienen formato chico. Para complicar más las actuaciones, director y libretista no se conforman con lo que tienen delante de la cámara e incorporan la conversación sobre hechos pretéritos que no tienen relevancia actual pero que sirven para que Quinn y Malone se tiren reproches. Es demasiado.

Henry Fonda es el único de los principales que se maneja exitosamente como intérprete. Su sheriff tiene la dignidad y la vaga melancolía que el mismo actor había obtenido en un papel muy similar de **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946) de John Ford, pero una escena final, que lo envuelve en una crisis de dolor y en una pasión incendiaria, parece demasiado hasta para él. El lucimiento de Anthony Quinn está muy rebajado también por un monólogo ebrio final, inventado quizás para que un divo se haga ver, con resultados contraproducentes. El papel de Richard Widmark no es el habitual, con momentos de cobardía y de recuperación que están clamando por mejor apoyo de anécdota y de diálogo; su lucimiento se concentra en una paliza brutal que le dan los villanos, con más moretones y sangre del que suelen encontrar los héroes en estos casos. El papel de Dorothy Malone es un exceso de grandes aires sin sustancia.

El peor papel está a cargo del director Edward Dmytryk, que ahora asciende a ser su propio productor y que no podrá reclamar ya un papel de víctima de Hollywood. Tras la promesa que pareció ser, hacia 1947 (en **Encrucijada de odios** o **Crossfire**), Dmytryk ha descendido velozmente al producto más comercial, a la súper ambición, a los films largos con varias estrellas y con varias anécdotas. No tiene ni la inspiración ni la técnica ni la facilidad expresiva con que otros directores como George Stevens o William Wyler pueden encarar proyectos de largo alcance. Confunde los términos, cree que la grandeza se hace con exceso de argumento, pifa momentos de suspenso, no hace creíble lo que ocurre. Con el tiempo llegará a sustituir a Cecil B. DeMille y se hará rico.

30 de julio 1959.



NARRADOR MAGISTRAL

Horizontes de grandeza

(*The Big Country*, EUA-1958) dir. William Wyler.

ESTE ES UN *WESTERN* de primera categoría, uno de los más ambiciosos, espectaculares, entretenidos y convincentes que haya logrado el cine americano. Dura casi tres horas, está hecho en pantalla ancha y Technicolor, tiene tres o cuatro líneas paralelas de argumento, una media docena de intérpretes famosos y otros síntomas accesorios de lo que suele llamarse superproducción. Como tal incita a la desconfianza, particularmente en un momento en que el cine americano ac-



cede a la superproducción con demasiada frecuencia, obligado por complejas circunstancias económicas. Pero es continuamente buen cine, por lo menos en lo formal, y si se extiende en tiempo y en espacio es porque así se lo exige la complejidad del argumento. Otros films del género se conforman con una aventura lineal, narrada con economía, apoyada en recursos de continuidad, de contraste, de pausa, de suspenso, que están en la gramática natural del *western* y que a menudo han derivado en espectáculos tensos, incisivos. Pero un film de William Wyler aspira siempre a algo más. Lo que narra aquí es múltiple. Por un lado toma una amplia rencilla entre dos clanes familiares, los Hannasseys y los Terrill, que parece tener raíces muy antiguas e irracionales, como la lucha de Montescos y Capuletos, y que se concreta en el presente por la posesión de un terreno que daría agua a los ganados de ambos

lados. En ese cuadro, que opone a los viejos Burl Ives y Charles Bickford, se insertan varios personajes: la propietaria del campo (Jean Simmons), la hija de Terrill y su novio (Carroll Baker, Gregory Peck), el capataz (Charlton Heston). Los conflictos entre ellos se plantean, desarrollan y culminan dentro del film. Como de costumbre, Wyler no saltea, no decreta, no supone. Toma media docena de personajes y se propone que el film los describa en su carácter y en su motivación, que el espectador entienda su conducta y su relación recíproca. El milagro de sus films, en los últimos veinte años, es que esa descripción no paraliza a la acción misma, no se hace con apartes inventados, con diálogos acomodaticios, sino que integra desde un principio el mecanismo de la narración. Y cuando narra la peripecia de cualquiera de esos personajes, Wyler no olvida jamás la complejidad que él mismo colocó en el cuadro, y atiende así por igual al hecho central, a la reacción de los testigos, a la prolongación de un estado anímico que derivará después a otras zonas del asunto. Tras un conato de pelea, a la que Gregory Peck no accede y que provoca contra él una fama de cobarde, Wyler termina la secuencia con una toma larga en la que el protagonista y su novia quedan en medio del terreno, minúsculos y abandonados por los testigos que se han ido apartando. Tras un intento de violación de Jean Simmons, el director termina la escena con otra prolongada toma de la actriz, humillada y llorosa, sin una palabra. Tras la irrupción de Burl Ives en una fiesta ajena, en la que pronuncia un violento alegato contra el dueño de casa, Wyler atiende al mudo comentario en las miradas de los presentes. Casi toda escena está pensada por el director con esa minucia de establecer la situación dramática en toda su complejidad, en lo que dice y en lo que deja suponer y en lo que de ella piensan y sienten otros. No es asombroso que el relato le exija casi tres horas, si se considera el detalle con que atiende a una zona de descripción psicológica habitualmente sintetizada o descartada por el *western*. Pero Wyler sabe muy bien que ese estilo dramático, compuesto de imparcialidad, de honestidad, de sagacidad, supone el riesgo de lentitud. Es demasiado sabio para caer en ese defecto. Su film tiene cantidades

formidables de acción, colocada a intervalos de pocos minutos: varias cabalgatas, dos batallas campales entre los bandos, una pelea entre Peck y Heston que prosigue hasta el literal agotamiento físico, un caballo al que hay que domar, un duelo final entre Ives y Bickford, otro entre Peck y Chuck Connors, con pistolas antiguas y veinte pasos solemnemente contados. Toda esa acción es procedente, surge de los personajes. Está narrada con realismo y enmarcada en fabulosos paisajes, de los que hay que recordar una inmensa pradera con ganado y un desfiladero rocoso en que se plantea la batalla final. Está narrada, asimismo, con talento fotográfico y con una eficacia de montaje, en la que varias ideas se aprecian mejor cuando se llega a admirar el film por segunda vez. Y tiene, por sobre todo, una partitura musical que llega ocasionalmente al empuje de lo épico.

Wyler comenzó su carrera en el *western*, ascendió a ser uno de los primeros directores dramáticos del cine americano, y aunque antes volvió con un solo título al género (en **El caballero del desierto**, con Gary Cooper, 1940) la perspectiva de su carrera indica que estuvo llamado por mayores ambiciones artísticas que las de reiterar aventuras del Oeste. Si ha vuelto con esta aventura mayor, una explicación probable es la de haberse asegurado un terreno firme al ser su propio productor y capitalista (con un socio llamado Gregory Peck). Otra explicación es la posibilidad de explorar nuevamente una confrontación de hombre pacífico con violencia circunstancial e impuesta, un tema ya preferido por el director en **Horas desesperadas** y en **La gran tentación**, sus títulos anteriores inmediatos. Cierta vocación de pacifismo es visible aquí en el personaje de Gregory Peck, que se niega a un par de peleas y que sabe ser valiente sin la ostentación. Y quizás Wyler quiso apuntar algo más, planear su film como un alegato ante la pelea irracional. Pero la intención no está realizada. Y a las tres horas de gran espectáculo cabe así la objeción de que no tienen una sustancia o una inspiración que las valide. En títulos que se han pronosticado para clásicos, George Stevens calculó **El desconocido** como una leyenda poética, revivida, perdurable, y dio a su **Gigante** una validez de cuadro social y de crítica a ciertos valores admitidos. En la comparación inevitable, por el género y por la ambición con que se lo encara, el film de Wyler es mucho menos que eso. Es un conflicto de individuos, sin una relevancia más amplia. Está interpretado con excelencia, con aplausos para Burl Ives, presentado por artesanos de singular competencia y narrado por un maestro del cine, menos urgido por lo que dice que por la forma admirable en que sabe decirlo. Antes que llegue su **Ben-Hur**, con el mismo dilema, este film puede ser ahora un síntoma del Wyler más formal, maestro en muchas cosas, ajeno a otras.

4 de agosto 1959.

Títulos citados (todos dirigidos por Wyler, salvo donde se indica)

Ben-Hur (EUA-1959); **Caballero del desierto, El** (*The Westerner*, EUA-1940); **Desconocido, El** (*Shane*, EUA-1953) dir. George Stevens; **Gigante** (*Giant*, EUA-1956) dir. G. Stevens; **Gran tentación, La** (*Friendly Persuasion*, EUA-1956); **Horas desesperadas** (*The Desperate Hours*, EUA-1955).



ERROR ILUSTRE

Corazones sin destino*(Lonelyhearts, EUA-1959)* dir. Vincent J. Donehue.

UNA CURIOSA DESPROPORCIÓN entre sus fines y sus medios, una inconexión entre el drama que se quiere contar y la anécdota que lo transporta, dan a este film el aire ambiguo de lo planeado e irrealizado, de lo que se adivina serio de intención y queda sumergido, empero, en el nivel insatisfactorio. A primera vista el tema es originalísimo y excepcional en Hollywood: es la atención a los desvalidos y los débiles, a los parias de la vida. Como lo cuenta el asunto, esa actitud compasiva es desarrollada en un periodista (Montgomery Clift) que comienza a trabajar en un diario haciéndose cargo de la columna de los “Consuelos”. Bajo el seudónimo de Miss Lonelyhearts (Srta. Corazones Solitarios) recibe y contesta las cartas de los pobres y de los

tristes, de los cónyuges abandonados, de los vacilantes entre dos amores, de los afligidos por problemas románticos y familiares. Al principio lo hace con desconcierto, y en algún modo participa de la actitud sarcástica con que sus compañeros de redacción, y particularmente el director, enfocan y desprecian dramas ajenos. A la larga es invadido por una auténtica compasión. En su propia experiencia ha tenido las consecuencias de un drama pasional entre sus padres, y ahora, como antes, sabe que recibir y contestar esas cartas, ayudar a que cada uno formule sus penas, aconsejar que se haga esto o aquello, resulta simplemente inútil. Sólo cabe la resignación. Y como no quiere resignarse, atiende personalmente a una de las lectoras, que viene a contar un drama de insatisfacción sexual, con un marido impotente durante siete años. Lo que consigue es una forma distinta de la desgracia, un doble episodio de celos, una necesidad imperiosa de alcohol y de olvido. En todo el desarrollo de su peripecia, el protagonista ha sentido despertar la misma compasión por la desgracia ajena, la misma voluntad de socorrer, el mismo afán de comprender y de hacer comprender con que otros se hacen sacerdotes o con que Dostoyevsky, en una zona de su obra, retrató hasta lo profundo a las pobres gentes, a los humillados y a los ofendidos. Sentir intención en un film de Hollywood, comprobar que se ha querido atender a la zona más dolorosa de la realidad, con una vocación digna del más puro neorrealismo italiano, es lo que atrae en **Corazones sin destino**, un film adulto que parece pedir una lúcida conciencia y una final resignación para mujeres feas y para hombres engañados y para hijos que no vuelven y para adulterios que ya no tienen otro arreglo que el imposible olvido.

Pero ese drama no está en la pantalla, ni podría estarlo con otro método que el neorrealismo directo. Lo que está es su efecto en el periodista, sus crisis de entusiasmo, de vacilación, de preocupación, los contrastes de su idealismo con la actitud cínica de quienes lo rodean. El mundo de humillados y de ofendidos queda invisible, con la única y breve excepción de la mujer insatisfecha y de su marido (Maureen Stapleton, Frank Maxwell). Y los diálogos que el film deja escuchar, siempre como variantes

de un desajuste entre cada personaje y el mundo que lo rodea, son los comentarios de Clift ante su peculiar trabajo, son la mentira, la ebriedad y la violencia a las que es arrastrado, la desazón que provoca en su novia (Dolores Hart), los cinismos del director del diario (Robert Ryan), la amargura de su esposa (Myrna Loy), la protesta de otro periodista (Jackie Coogan) ante sus continuos fracasos. Todo lo cual es a veces un diálogo adulto, reflexivo, sobre la posibilidad de que este mundo ya sea el infierno y no su prólogo; hay momentos en que los personajes se torturan mutuamente con un sadismo y un afán que no suelen llegar al cine. Pero a menudo diálogo y situaciones se quedan en la pretensión de la profundidad, en la situación forzada, en la especulación filosófica, en el retorcimiento literario. Allí comienza a sospecharse que el film no está inspirado por una vocación humanista sino por una pose de originalidad, por un artificio. No le importan tanto los desvalidos como el clima morboso y torturado en que viven quienes aquí se ocupan de ellos. Como tantas veces en la carrera del productor Dore Schary, que escribió además su propio libreto, el resultado final no debe tanto a una inspiración como a un empeño en hacer Una Película Distinta.

El clima ha sido creado en el film por artesanos muy competentes. El director Vincent J. Donehue, cuyos únicos antecedentes son de teatro y TV, tiene sensibilidad dramática para jugar situaciones entre cuatro paredes, y el fotógrafo John Alton consigue uno de los más esmerados trabajos posibles en terreno tan difícil como este trasplante del teatro. La interpretación es irregular pero tiene excelencias continuas: la patética debutante Maureen Stapleton, la nueva y atractiva personalidad de Dolores Hart, toda la cuidada composición de Robert Ryan y los momentos de desconcierto y debilidad para los que Montgomery Clift es insuperable, aunque a intervalos parece ausente de toda respuesta emocional para su personaje. Un clima de amargura no es sin embargo un drama real ni permanente; puede ser sólo un efectismo. Escrito por O'Neill o por Sartre ese clima puede ser también gran teatro y albergar a la condición humana. Escrito por Dore Schary se queda un poco arriba de Hollywood pero un poco abajo de su tema.

El asunto está tomado de una novela de Nathanael West (que era un escritor peculiarísimo) y particularmente de la obra teatral que con ella hizo Howard Teichmann, fracasando oportunamente en Broadway (octubre 1957). Lo que en novela se puede expresar con palabras, desde las cartas de los desvalidos a las reacciones que ellas suscitan en el protagonista, debió trasladarse a términos de relación personal, de diálogo, de conducta exterior. Cuando Dore Schary accedió a ese desvío, escribiendo y produciendo el film, estaba rebajando a sabiendas el producto de origen. Hizo además otras concesiones, primero al presentar personajes menos miserables, sórdidos o cínicos que los de la novela, y después al acomodar un final feliz que desvirtúa todo posible sentido al asunto. En el original de Nathanael West, el periodista recibe las confesiones de una mujer insatisfecha, se acuesta con ella por auténtica compasión y es baleado luego por el marido; igual que Cristo, pero en circunstancias más irónicas, toma sobre sí el dolor ajeno y muere incomprendido. En el film todo se arregla con una sonrisa. Este final es una concesión que importa en un film amargo, es un aventurado dictamen con el que Schary decreta que en el mundo puede haber redención, si hay buena suerte. Tras haber ambicionado más que Hollywood, el productor desmiente su causa y quiere vender el film con el halago a las ambiciones de su público. No propone la lúcida resignación con que

Bergman ha terminado sus dramas más amargos. Sólo propone el final feliz a la americana y para eso no valía la pena ocuparse de los desgraciados irrecuperables de este mundo.

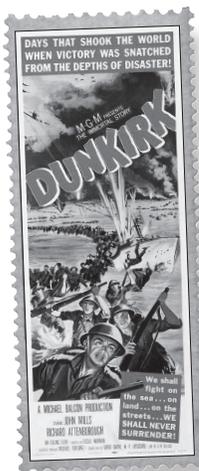
6 de agosto 1959.



ÉPICA REVIVIDA

Dunquerque

(*Dunkirk*, Gran Bretaña-1958) dir. Leslie Norman.



FUE UNA BRILLANTE OPERACIÓN HISTÓRICA y había que llevarla a la pantalla. En mayo 1940, a los ocho meses de comenzada la guerra, la ofensiva alemana en Europa había cruzado imprevisiblemente a la línea Maginot y había superado los cálculos aliados. El Rey de Bélgica rindió repentinamente sus fuerzas, mucho antes de lo que Churchill habría deseado, y Francia estaba prácticamente derrotada. Desde un punto de vista militar, y con miras a continuar la guerra en otros frentes, el ejército inglés no tenía otra salida que la evacuación, y la intentó por las playas de Dunquerque. Estaba dejando muchos hombres y armamentos en un frente europeo que ya no existía sino pulverizado, pero salvaba fuerzas que necesitó después. Como lo dijera oportunamente Churchill en su informe al parlamento inglés, “debemos cuidarnos de dar a esta operación el carácter de una victoria. Las guerras no se ganan con evacuaciones”. Pero en las circunstan-

cias militares existentes, Dunquerque fue un milagro. Ante un fuego enemigo tremendo, Inglaterra requisó toda clase de embarcaciones civiles, las hizo cruzar el canal y comenzó el rescate de su ejército. En los días críticos de mayo 26 a junio 4, con la expectativa mundial ante una operación de la que dependió de hecho toda la suerte de la guerra, 861 embarcaciones llevaron a 338.226 combatientes aliados (cifras de Churchill). A partir de allí la guerra se llamó Batalla de Gran Bretaña.

El film toma su asunto épico desde los días previos y lo ilustra en distintos escenarios. En Inglaterra retrata las nerviosas conferencias de prensa que el comando militar sostiene con los corresponsales extranjeros, e informa así al espectador los datos necesarios. En el recreo de los soldados presenta a los populares cantantes Flanagan & Allen, reproduciendo su optimista interpretación de *Colgaremos nuestras ropas en la línea Sigfrido* y la contrasta lacónicamente con varios mapas en los que se establece el avasallador avance de las fuerzas alemanas. En suelo francés, y con cierta intención simbólica, el film retrata a un pelotón de soldados que ha perdido su batallón y que se abrirá paso en sucesivas operaciones hasta llegar a las playas de Dunquerque. Tras una primera mitad expositiva, el relato adquiere auténtica grandeza cuando encara a la misma evacuación. Allí despliega miles de hombres, amontonados como insectos sobre una inmensa playa. Comienza mostrando el orden

marcial, imponente, con que un batallón entra perfectamente formado al agua, buscando los botes que habrán de llegar, pero en un relato que dura casi una hora llega a presentar toda faceta de esa aventura, el bombardeo de la lejana artillería alemana, las irrupciones de metralla con que los aviones barren a esa infantería indefensa, el apretujamiento, el desconcierto, la abundante muerte. Como espectáculo, como acción cinematográfica contenida no sólo en lo que coloca dentro de su escenario sino también en el movimiento, el ritmo, la variedad y la creciente intensidad con que lo presenta, el film alcanza en esta zona las mejores alturas del género. Hay momentos talentosos para recordar: una tensa disputa telefónica entre altos oficiales sobre dónde deben enviarse los destroyers, y una amplia visión de un oficio religioso en la playa, cuyo recogimiento es interrumpido por los aviones alemanes hasta terminar con un general desbande. El trabajo fotográfico suele ser de primerísima categoría.

Si algo le falta al film es una mejor noción de la medida. Dura 135 minutos (en Estados Unidos le cortaron veinte) no porque necesite verdaderamente esa exposición sino porque se excede en detalles: el pelotón que comanda John Mills pelea con demasiados alemanes en demasiadas granjas, los civiles ingleses discuten excesivamente si procede ser arriesgado o timorato en una operación incierta (quizás lo hace para lucir como actores dramáticos a Bernard Lee y Richard Attenborough, respectivamente) y de pronto la acción se desvía de su centro, se preocupa con afán de un anónimo soldado herido y lo sigue hasta el hospital para presentar allí otro difícil problema que es elegir los médicos que se quedan y los médicos que se van. Hay demasiado episodio lateral en el libreto. Su objetivo es desde luego presentar la riqueza militar y humana de un gran episodio bélico, pero con un plan más ajustado hubiera ganado en fuerza decir cada cosa en pocos minutos.

El film ha sido producido por los estudios Ealing; es como muchos otros un gran trabajo de equipo orientado por la visión del productor Michael Balcon y acredita en el director Leslie Norman (ex encargado de montaje y productor en ese grupo) una competencia de la que interesa saber algo más. Antes había producido *Mar cruel* (*The Cruel Sea*, Charles Frennd-1953), que habría que revisar con placer, y ahora obtiene con *Dunquerque*, pese a todas las larguezas, una obra muy estimable.

7 de agosto 1959.



DOS CRIMINALES POR DENTRO

Compulsión

(*Compulsion*, EUA-1959) dir. Richard Fleischer.

ANTECEDENTES. Se basa en un proceso criminal, el caso de Leopold y Loeb, que ha concitado durante más de treinta años la atención de los criminólogos, de los juristas, de la prensa y de los historiadores de esa peculiar época que fue la de los *twenties*. Por la motivación de su crimen central y por la desviada psicología que permitió analizar en sus autores, el caso ha mantenido un interés permanente, del que surge un claro síntoma en su traslado a teatro, novela y cine, aunque desde

luego esas obras de ficción no han mantenido un rigor histórico para los hechos conocidos y para los nombres propios que allí intervinieron.

El caso comenzó el 22 de mayo de 1924, cuando el cuerpo de Bobby Franks, de 14 años, hijo de un rico industrial relojero, fue encontrado una mañana junto a los rieles ferroviarios de la calle 118 de Chicago. El cuerpo no fue identificado hasta la tarde. Dos periodistas del *Daily News*, llamados James W. Mulroy y Alvin H. Goldstein, comenzaron por su cuenta una investigación que les habría de llevar hasta los criminales, con un examen de varias circunstancias familiares y personales del muerto, más las condiciones en que se solicitaba un rescate de diez mil dólares a sus padres. En el curso de esa investigación y con fingido interés, Richard Loeb sirvió de *chauffeur* a los periodistas, a quienes conocía previamente. Jugó con un conocimiento excesivo del crimen, les ayudó a localizar el comercio en el que habría de entregarse el dinero del rescate y terminó por traicionarse significativamente. Tras la investigación y los artículos a que dio lugar, Mulroy y Goldstein obtuvieron uno de los premios Pulitzer a la labor periodística.

El crimen había sido cometido por Nathan Leopold, de 19 años, y Richard Loeb, de 18, estudiantes. Ambos han sido descritos como hijos de familia rica, intelectualmente brillantes, influidos por las ideas de Nietzsche. Se les ha atribuido una recíproca relación de homosexualidad y ciertos caracteres de sadismo y masoquismo. La motivación del crimen no habría sido en rigor el rescate, cuyo dinero no necesitaban, sino un acto de rebeldía contra la sociedad, contra la que cometían un delito que quisieron perfecto, no emocional, derivado de intelectos superiores.

El juicio de Leopold y Loeb conmovió por sus características a la opinión pública americana. Uno de sus rasgos históricos es la defensa que de los criminales hiciera el famoso abogado Clarence Darrow, con un alegato final de dos días y 60.000 palabras, orientadas principalmente contra la pena de muerte. Los acusados fueron finalmente sentenciados a prisión perpetua y 99 años más, una fórmula que se interpreta como impedimento para que les fuera conmutada esa pena por una menor. En la prisión de Stateville, en 1936, Loeb murió tras una pelea a navaja, provocada por un incidente de orden sexual. En marzo 1958, a los 53 años, Leopold fue liberado y se instaló en Puerto Rico, donde ayudó a labores de investigación médica por un salario de un dólar anual. Sus abogados procuraron recientemente impedir la exhibición de **Compulsión**, fracasando en el propósito.

La novela, el teatro y el cine han utilizado el caso de Leopold y Loeb en varias oportunidades. Una ocasión famosa fue la pieza teatral de Patrick Hamilton que Alfred Hitchcock habría de llevar al cine bajo el título **La sogá**³ (*Rope*, 1948), ensayando un relato cinematográfico sin corte alguno; en ese film actuaron John Dall y Farley Granger como los criminales y James Stewart como un profesor que desconfía de ambos y descubre el delito. Posteriormente Meyer Levin escribió una novela y luego una obra de teatro, que se estrenó en octubre 1957 y que cumplió 170

representaciones. En la obra de Levin se basa el film **Compulsión** que ahora se estrena. Debió ser producida por Darryl F. Zanuck, pero como éste no podía abandonar África (donde realizaba **Las raíces del cielo** o **The Roots of Heaven** junto a John Huston) confió la producción a su hijo Richard D. Zanuck.

Dean Stockwell y Bradford Dillman interpretan a los criminales y Orson Welles al abogado defensor. El primero repite su papel de la obra teatral. Los tres obtuvieron por sus labores un premio conjunto a la interpretación masculina en el Festival de Cannes, 1959.

EL FILM. Si el antecedente no fuera tan real, los hechos del film parecerían tomados de **Crimen y Castigo** de Dostoyevsky, y quizás sea legítimo interpretar aun que los mismos Leopold y Loeb habían tomado debida nota de la novela. Como Raskolnikoff, matan a una persona sin interés y sin pasión, solamente para probar su propia jerarquía intelectual y para desafiar a la sociedad. Igual que él, son descubiertos por su propia insistencia en rondar a la investigación, de la que se burlan para establecer, justamente, su dominio. Su historia y la de Raskolnikoff se separan en que después del crimen no tienen una crisis moral, una reflexión intensa y crítica que afecte sustancialmente sus vidas. Por lo menos en la versión del film, los episodios inmediatos se refieren solamente a la investigación policial, a la pista que ofrecieron al olvidar con torpeza un par de lentes, a la desconfianza recíproca que ambos cómplices se tienen en la emergencia de los interrogatorios.

Todo ese planteo es excelente en el film. En una primerísima escena se insinúa hábilmente la tentación que es el crimen perfecto para ambos personajes, y desde allí se pasa a una descripción de su ambiente estudiantil, de sus familias ricas, de la actitud de jactancia hacia compañeros y profesores. La relación de ambos jóvenes está sutilmente explorada por situaciones y diálogo, con claras insinuaciones de una amistad homosexual, de una subordinación de voluntades entre uno y otro. Más que con las palabras, el film expone esa situación mediante la anécdota, que confronta a ambos con muchos otros personajes y la refuerza particularmente con la brillante interpretación de Dean Stockwell y de Bradford Dillman, a quienes no cabe imaginar mejor que lo que aquí hacen; el segundo parece dotado además de un amplio registro como actor. Cuando comienza la investigación, el libreto se atiene puntualmente a las únicas pistas conocidas y a la particular psicología de los personajes. Es de ellas que deriva luego la confesión, y aunque el film incurre en algún apremio para formalizarla (Dillman se apura en admitir su culpa con menos resistencia de la presumible), la línea general de la investigación es muy correcta, con un inteligente intercambio de sutilezas entre fiscal y sospechosos, más un prolongado y significativo primer plano de los lentes acusadores, cuando la investigación termina. Como cine psicológico esa primera mitad del film es notable.

La segunda mitad tiene menos calidad cinematográfica. Allí aparece Orson Welles como abogado defensor, coloca varios bocadillos ingeniosos con su aire desganado y superior, ostenta su inmensa mole y comienza a desviar el interés del asunto desde el nudo psicológico anterior a su lucimiento personal. Lo hace con su calidad habitual, como para impresionar a todo público y al jurado de Cannes, que dio un premio conjunto a los tres intérpretes masculinos. Pero de él deriva un prolongado discurso de ocho minutos, en que se alega contra la pena de muerte

³ En Argentina su título de estreno fue **Festín diabólico**.



manifestando que la piedad es la más alta virtud humana, que la crueldad engendra a la crueldad, que nadie puede arrogarse una definición inapelable de la justicia y otros verbalismos que el director procura amenizar con movimientos continuos en la sala del juicio. Si hay algo débil en el film es justamente su alegato contra la pena de muerte. Descansa en apelar desde un solo lado a las emociones del espectador, tras haberle escamoteado antes la figura de la víctima, el hecho mismo del crimen, la angustia de los padres y otros datos igualmente correctos que hubieran podido inclinar al público contra los protagonistas. Una mención final de que Dios está contra ellos es la única y verbal constancia en ese sentido.

Sobre estas debilidades, el film tiene un poderoso interés, por la agudeza de descripción psicológica que debe acreditarse al libretista Richard Murphy, por la interpretación de todo el elenco y por la sagacidad con que el fotógrafo William C. Mellor pone en la pantalla lo que importa, en una labor cuyo mejor rasgo es quizás la sabia prescindencia del virtuosismo. El film es además excepcional en un curioso sentido: es la presentación más clara e inteligente de un homosexual que se haya hecho en el cine americano. El libretista sabe lo que hace.

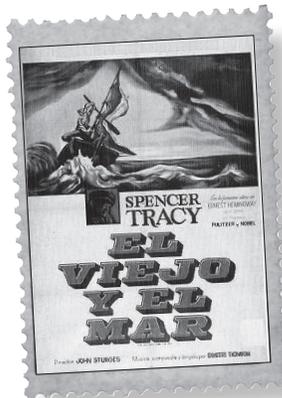
19 y 20 de agosto 1959.



MONÓLOGO DE UN FRACASO

El viejo y el mar

(*The Old Man and the Sea*, EUA-1957) dir. John Sturges.



ESTA ES LA HISTORIA de un hombre y un pez. Sacar al pez del agua, en medio del océano, sin ayuda alguna, es una operación deseada, porque hace 84 días que el hombre no consigue pescar algo. Le lleva dos días de paciencia, varias privaciones, una lucha con un animal demasiado grande, una victoria y en seguida una derrota, porque pierde su presa ante los tiburones. No hay más asunto que ése. Su traslación cinematográfica era de antemano una dificultad estética, quizás una imposibilidad.

Como lo narró Ernest Hemingway en su homenajeado relato, ese asunto puede ser leído como un símbolo de algo mayor, para ser dicho en mayúsculas. Se lo ha entendido como una metáfora de la soledad del Hombre, como una conquista de la Vida, como una lucha con la Naturaleza, como una afirmación del Valor. En la habilidad de Hemingway figura el que ese relato, igual que tantos otros suyos, se entienda como algo más que lo que literalmente dice, aunque un poco de literatura es visible en los monólogos de su viejo pescador ("El hombre no está hecho para la derrota, dijo. Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado"). Trasladado al cine, el relato ya no impresiona igual, porque la percepción de lo leído y de lo visto son fenómenos psicológicos distintos.

Un lector asimila un texto con una operación imaginativa unitaria, con una fusión única entre los hechos narrados, los datos descritos y las palabras que les son intermediarias. Un espectador cinematográfico cree en cambio en la realidad directa de lo que ve, pero su atención se desdobra y complica si además se le pide que asimile los comentarios a esa realidad. En otros términos, la adaptación del asunto de Hemingway tenía dos caminos posibles. Uno era trasladar la acción y dar con equivalentes cinematográficos la sensación de espera, de desilusión, de lucha, de fracaso, sin agregar palabras explícitas; ése fue el camino de **El hombre de Arán** (*Man of Aran*, 1934) de Flaherty, un asunto similar que por algo es un clásico cinematográfico. El otro camino era incorporar las palabras a la arquitectura del film, agregarlas a otros elementos visuales y sonoros para construir también con ellas un clima emocional, un estilo; ésta era la concepción deliberada y audaz de **El diario de un cura rural** (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) de Bresson, que sabía dónde ponía el monólogo de la banda sonora.

La idea del productor Leland Hayward y del director John Sturges fue en cambio la más fácil y escolar. En centenares de tomas sólo se repiten Spencer Tracy, el mar, el pez a lo lejos, el cordel que lo retiene, los tiburones que se acercan. A los pocos minutos esas imágenes nadan ya en la monotonía. Junto a ellas, se escucha la voz de Tracy en tres planos: las cosas que su personaje dice en alta voz, las cosas que piensa sin mover los labios, las cosas que Hemingway señala desde fuera. Si se transmitiera por radio, el film sería comprensible. Todo este error de formulación narrativa está mejorado por virtudes menores (la sentida composición de Tracy, la violencia con que son presentados los tiburones, la belleza de muchas tomas marinas) y empeorado por algunos trucos técnicos, en los que se advierte mezcla de imágenes, borrosidad ocasional, irregularidad del color.

Aunque la técnica fuera perfecta, aunque todo lo accesorio estuviera en su sitio, aunque el niño Felipe Pazos pareciera menos pétreo y más natural, todo el proyecto de **El viejo y el mar** sería un ilustre error, un desvío. Como tanta otra novela, como todo Hemingway, esta adaptación cinematográfica se queda en literatura de segunda mano.

26 de agosto 1959.



LADRÓN MILITARIZADO

Manos de oro

(*The Safecracker*, Gran Bretaña-1957) dir. Ray Milland.

LA IDEA ERA AUTÉNTICA y muy atractiva. Un ladrón de cajas fuertes, verdadero perito en la materia, fue llamado por el gobierno inglés en 1941, llevado a Bélgica en una arriesgada expedición de comandos, y puesto a abrir una caja alemana, donde se guardaban nada menos que las listas de espías nazis en Inglaterra. Como lo cuenta el film, la operación fue un éxito, aunque hubo pérdidas laterales. No insiste mucho en ese éxito, quizás para que un ladrón no parezca un héroe.

La aventura ha sido confiada a Ray Milland como protagonista y como director. En el primer rubro hace lo mismo de los últimos 25 años: un comediante que se cuida la ropa, con un registro limitado. Como director mejora un poco sus experimentos de los últimos cinco años. El film está cuidadosamente fotografiado, tiene momentos de suspenso para contar su peculiar asunto y tiene una dosis de humor, que Milland dirige contra sí mismo, al relatar su difícil acomodo a la disciplina militar que necesita absorber antes de partir. Pero todo el plan de producción y de libreto revela cierta desorientación sobre lo que convenía hacer. Para describir inicialmente al personaje, una primera mitad del asunto narra otros robos del delincuente que termina en la cárcel. De allí lo sacan al promediar el film para hacer la operación militar.

En esta división por mitades se pierde la unidad del relato. Se pierde además la oportunidad de concentrarse en la segunda parte y hacerla más intensa, más detallada. Tal como está, la caracterización del protagonista y de sus compañeros de expedición se queda en lo superficial; los riesgos de la expedición parecen mínimos; su éxito parece poco importante. En un centenar de films de guerra estos asuntos estuvieron mejor contados, por rutinarios que fueran. Si algo falta claramente de estas **Manos de oro** es la angustia de que todo puede fracasar en un segundo, una sensación que se construye con la debida atención a todos los elementos de la anécdota y con un prolijo montaje. Con un vistazo a la última media hora de **El puente sobre el río Kwai**, que no es pedir mucho, Ray Milland mejoraría su manejo del suspenso.

28 de agosto 1959.



MEDIOCRE EN LÍOS

El extraño Sr. Steve

(*L'Étrange Monsieur Steve*, Francia-1957) dir. Raymond Bailly.

EL ASUNTO TENÍA SU INTERÉS, pero había que explotarlo mejor. Es la historia de un empleado de Banco (Philippe Lemaire) que no está conforme con su pobre sueldo; una amistad casual con el extraño Sr. Steve (Armand Mestral) lo hace soñar con mundos más lujosos, después se ve envuelto en una banda de asaltantes, después acepta por ambición esa vida delictuosa y finalmente la misma ambición lo lleva a un callejón sin salida. Quizás en la novela de origen, que se titula *La revancha de los mediocres*, el asunto estaba explotado para el análisis psicológico y aun social que permitía. En su nudo, ésta es la historia de *Una tragedia americana* de Dreiser: podía ser mostrada con cierto realismo social, como la rebelión de una clase media insatisfecha, o con un énfasis romántico en su protagonista, como George Stevens supo hacerlo en la adaptación cinematográfica de aquella novela (**Ambiciones que matan** o **A Place in the Sun**).



Pero el novelista francés, o sus adaptadores, se quedan en el relato más escueto. No tienen elocuencia cinematográfica para decir algo más hondo sobre su personaje, sobre su inconformismo, sobre la mentalidad de pequeño burgués con que acepta sus ganancias y va relegando sus escrúpulos. Un incidente amoroso con una mujer de la banda (Jeanne Moreau) es también tomado en superficie, sin el borde de cálculo y de cinismo que debía subrayarse en los amantes. En su relato de la intriga, y en un plano de común novela policial, el film se muestra más seguro, particularmente cuando detalla los simulacros iniciales de un elaborado plan de robo y cuando establece cómo se puede robar en Francia con las apuestas turfísticas.

Exteriores auténticos de París, el puerto de Le Havre y el casino de Forges-les-Eaux dan un aire real al asunto, pero la realidad que había que buscar estaba esperando un poco más adentro de las figuras. En su enfoque apenas exterior, están bien Jeanne Moreau, Armand Mestral y un prepotente Lino Ventura, pero el pobre Philippe Lemaire se muestra como un nervioso sin convicción.



30 de agosto 1959.



PARA MATINÉE

Terror en alta mar

(*The Decks Ran Red*, EUA-1958) dir. Andrew L. Stone.



JAMES MASON COMETE dos graves errores al principio. Acepta tomar como capitán un barco de mala fama, aunque le advierten que en la tripulación hay descontentos y que un motín es demasiado posible. Después contrata como cocinero a un hombre cuya condición es que su esposa sea aceptada a bordo. Con tales motivos, Mason se pone al mando de un barco en el que Broderick Crawford y Stuart Whitman preparan una insurrección, y en el que Dorothy Dandridge aparece más escotada de lo que conviene a una mujer sola y bonita que vive entre rudos marineros. Desde allí siguen muchas peleas, media docena de crímenes, un abandono del barco, una vuelta a él y una batalla final con resultado previsible. Es todo para matinée.

Los realizadores Andrew y Virginia Stone, que producen, dirigen y escriben por su sola cuenta, no utilizan la independencia para canalizar una vieja inspiración. Deliberadamente se proponen hacer films para rellenar el programa, con recetas de suspenso que pérfidamente cocinan desde principio a final. Este es el segundo título para el que obtuvieron a James Mason (el primero, **Cry Terror!**, 1958, no se

estrenó aquí⁴), con el cálculo de que su nombre y el de Crawford y Dandridge puede aumentar el nivel de atracción. Pero no llegan más allá de esa previsión. Como film de suspenso, todo el crédito de éste es haber sido rodado en un barco auténtico y repetir un viejo molde de aventura marítima. No será creído por nadie más que los niños. Camina a base de golpes arbitrarios, con diálogos que cuentan lo que ocurrió en otro lado, sin afligirse por hacer verosímil la conducta de buenos o de villanos. Cronistas americanos y el propio James Mason (en un artículo de *Films in Review*) creen que los Stone son un matrimonio eficaz, que sabe lo que hace y que vive de eso. Deben tener su público, pero ni aprendieron ni enseñan. El cine de suspenso sigue siendo para ellos un arte secreto.

1 de septiembre 1959.



COWBOY LLEGA A BURGUÉS

Asesinato entre lobos

(*These Thousand Hills*, EUA-1958) dir. Richard Fleischer.



EL COWBOY DE ESTE FILM SINGULAR no es un héroe sino más apropiadamente un antihéroe, un hombre que renuncia a la aventura del Oeste y comienza a sentirse cómodo en la posesión del dinero y en los goces de la vida burguesa. Tal como se lo presenta al principio, Don Murray está interesado en salir de su pobreza, sacar unos dólares con el arreo de vacas y otros dólares con la doma de caballos. Después acepta más dólares de lo que quizás sea una prostituta, instala su propia hacienda, se hace rico, se codea en el pueblo con el Juez, con el Clérigo, con el Banquero y con la sobrina del Banquero (Patricia Owens), que inevitablemente se convierte en su esposa. A esa altura hay algo que alegar contra el personaje. Se le invoca el abandono a quienes lo ayudaron y se le crea un problema moral. Después se le ayuda a salir de allí.

Toda la idea que trasluce el tema está en la línea más seria del *western*, donde los personajes pueden ser tomados como seres humanos con debilidades y pasiones reales (caso **Horizontes de grandeza**) y aún integrarse en el gran panorama sociológico que incluye el desarrollo, la riqueza y el envejecimiento de quienes habitan la pradera (caso **Gigante**). La ambición de sentidos debe ser más visible en la novela original de A.B. Guthrie en que se basa el film. Pero no está clara en el libreto ni en el resultado, seguramente porque los productores temieron que un héroe aburguesado destruyera la atracción heroica y superficial que un film del Oeste debe tener para ser un éxito público. A mitad de camino entre lo que debiera decir y lo que se anima a decir, el film deja los rastros de su vacilación. No se anima a hacer

⁴ Se estrenó posteriormente, el 16 de noviembre 1959, con el título de **Lágrimas de angustia**.

de Don Murray un cobarde entero y le regala al final una relación, mediante una atroz pelea con el villano (Richard Egan) por motivos artificiosos. No se anima a mostrar que abandona a un amigo (Stuart Whitman) e inventa pretextos para separarlos. No se anima a mostrar a una prostituta como tal, y la convierte en una tierna doncella (Lee Remick), de cuyo contacto y dependencia el protagonista no tiene por qué arrepentirse. Todas las aristas están limadas por el film, y su pretensión de verdad psicológica o social queda débilmente apuntada en episodios laterales, en un discursito de Whitman antes de morir, en unas pocas palabras de Harold J. Stone antes de irse del argumento ("Todo cambia: la mujer, el amigo en que confiaste..."). En líneas generales, Don Murray debía haber sido un villano y aquí es siempre la víctima. En Hollywood hay productores y libretistas que arreglan cualquier tema.

En el plano más exterior, las incoherencias del libreto dejan muy aislado y suelto el episodio de los lobos, presentado sin bastante convicción ni asidero, con el único motivo de establecer que allí Murray quiso hacerse rico y con la única utilidad de dar al film un título castellano sumamente apócrifo. También en un plano exterior, hay media docena de aventuras físicas, un potro que domar, miles de vacas para arrear, fusiles que esgrimir, gente para pegar. Esa parte exterior, en CinemaScope y color, con excelente fotografía por Charles G. Clarke, varias minucias de montaje y los cuidados de la producción, ayudará a que el espectador común crea que éste es un *western*. Pero creará también, inevitablemente, que es un *western* con demasiado argumento, muy enredado, poco creíble, cuyos dramatismos están defendidos por el elenco masculino y atacados por el resto de los realizadores. Todo incluido, hubiera sido mejor hacer un *western* más simple, como los que venían antes de la guerra.

4 de septiembre 1959.

Títulos citados

Gigante (*Giant*, EUA-1956) dir. George Stevens; **Horizontes de grandeza** (*The Big Country*, EUA-1958) dir. William Wyler.



LA LUCHA CONTRA MARILYN (CONT.)

La comezón del séptimo año

(*The Seven Year Itch*, EUA-1955) dir. Billy Wilder.



ESTA ES LA DIVERTIDA HISTORIA de cómo Tom Ewell quiere resistir la tentación de Marilyn Monroe, y de cómo lucha consigo mismo. Está planteada en condiciones muy desfavorables para el galán, por muy casado y decente que quiera ser. Está solo en su apartamento neoyorquino, después de haber despachado a esposa e hijo de vacaciones. Hace un calor infernal. Desde el piso de arriba, Marilyn llega atrevidamente a refrescarse con el aire acondicionado que no tiene en su propio apartamento. El abrazo fatal se aproxima de un momento a otro, empujado por un Martini en vaso grande, una botella de champagne, el segundo concierto de Rachmaninoff. El hombre resiste. Pero está dividido por dentro, inflama-

do de imaginación, presionado por un libro que tiene entre las manos y que consiste en un Tratado sobre la Represión del Deseo. Y cada siete años, ya se sabe, todo hombre tiene empujes nuevos. Ahora se cumplen sus siete años de casado y existe gran expectativa por saber si Tom Ewell resistirá a Marilyn.

Esta batalla fue contada en una obra teatral de Broadway, cuando Marilyn todavía era resistible, y llevada al cine por Billy Wilder con bastante respeto y obediencia a la forma teatral. En cierto sentido no lo pudo evitar. El asunto se desarrolla casi entero entre las cuatro paredes del apartamento, con poblados diálogos entre la pareja. Y aparte de esa mínima acción, el otro pilar de la obra es el monólogo en el que Tom Ewell vacila, fanfarronea, rezonga y explica, luchando entre ser un marido modelo y un Don Juan irresistible. Ese monólogo es anti-cinematográfico desde la primera línea, pero quien sepa olvidarse del cine y disfrutar al intérprete se divertirá grandemente. Es un comediante de primera. Por su parte, Marilyn muestra todo lo que debe mostrar. Está excesivamente maquillada y pintada por el estudio, haciendo una muñeca de lo que debió ser, y por debajo es, una belleza natural y desenvuelta. Pero la actriz está en el personaje que mejor sabe hacer, con su aire de fingida inocencia para invadir el fuero íntimo de quienes la miran.

Billy Wilder agregó algunas ideas brillantes a la pieza teatral. En algún diálogo acusa a Tom Ewell de estar soñando "en CinemaScope y sonido estereofónico" y en varias entradas a la vida interior del personaje reconstruye sus escenas imaginarias, en las que desfila un delirio de seducciones (con una enfermera, con una secretaria, con otra mujer), y otro proyecto romántico para envolver a Marilyn junto al piano. En esos escapes imaginativos hay varias carcajadas, nacidas de que Wilder le toma el pelo a una escena famosa (la playa en **De aquí a la eternidad**) y en general a las convenciones del amor en la pantalla. Si el film se agitara un poco de su pasividad general, podría ser una diversión memorable.

6 de septiembre 1959.



BUEN CINE BÉLICO

Danzig, corredor de sangre

(*Wolne miasto*, Polonia-1958) dir. Stanislaw Różewicz.

LA CIUDAD LIBRE DE Danzig fue la primera víctima en la guerra mundial, perjudicada por su particular posición geográfica entre Alemania y Polonia. El 1º de setiembre de 1939 fue anexada por Alemania y así habría de quedar hasta el tratado de paz, en que el territorio fue puesto provisoriamente bajo la soberanía polaca. El relato del film enfoca ese clima de agosto y setiembre 1939, con particular concentración en el edificio de Correos, punto en el que los patriotas polacos opusieron firme resistencia a la invasión nazi. Desde antes de producirse ésta, se realiza allí sigilosamente el acopio de armas y la preparación para la resistencia.

En esa primera mitad de datos preliminares el film no consigue situar al espectador en el clima nervioso y expectante que hubiera sido deseable. Una parte de lo que

relata es necesario, en parte por la preparación para la lucha, en parte por el contraste de describir a gente feliz e indiferente que luego se encontrará envuelta en la batalla. Pero el libreto no atina a graduar ese efecto y se extiende en el pormenor de romances y de conversaciones laterales, con lo que parece ser una improvisada acumulación de anécdotas. Lejos de construir un clima, construye una impaciencia.

Pero desde que empieza la acción bélica, la segunda mitad del film muestra un vigor y un dinamismo nuevos. Con una fluidez que también tienen los checos en este mismo género, el cine polaco presenta calles pobladas, camiones, tanques, gente que corre, búsqueda de armas, colocación en sitios estratégicos. Y todo eso parece natural, como si fuera tomado de la realidad. En los apartes individuales nunca existe el énfasis o el gran gesto con que los films similares americanos procuran destacar brillos de un intérprete o quizás de un libretista: el sufrimiento físico, un esfuerzo final, la misma muerte, son episodios recogidos por la cámara como si fuera testigo de una verdadera batalla. Hay en esto desde luego una suprema habilidad, una recreación difícil y lograda. Como en **Atentado** (*Zamach*, dir. Jerzy Passendorfer), el cine polaco demuestra una solvencia admirable para plantear la acción exterior. Lo que aquí no existe es la precisión de tiempo y geometría que hacía de **Atentado** un relato perfecto. Este film de Różewicz está menos cuidado de verdad psicológica, de unidad narrativa y de esmero técnico en fotografía y montaje.

Para el espectador local, y antes de conocer los títulos más profundos y virtuosos del moderno cine polaco, **Danzig, corredor de sangre** puede servir empero como un alerta. Esta es una industria para atender y el film demuestra, a pesar de toda imperfección, que los realizadores y equipos técnicos han superado hace mucho el período de la improvisación. En muy pocas industrias cinematográficas del mundo hay films que sepan narrar un asunto bélico y se abstengan de comentarlo, explicarlo o adjuntarle mensajes. En Polonia los films terminan con laconismo, sin un crescendo, y para eso hace falta el coraje de saber que su obligación es narrar un tema y dejar que las conclusiones sean extraídas por el espectador. Cuanto más se conoce el cine polaco, más seguro es que sus realizadores descuentan la inteligencia de su público.

8 de septiembre 1959.

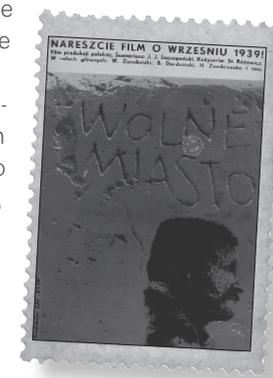


BELLEZA GRIEGA

Lecho de hierba

(*Agioupa, to koritsi tou kampou*, Grecia-1957) dir. Gregg G. Tallas.

EL ASUNTO ES DELIBERADAMENTE SIMPLE, un rasgo que según todo síntoma parece caracterizar a los temas del actual cine griego. La *Agioupa* o *Ayoupa* del título original es una belleza salvaje, que vaga por las aldeas y campiñas,



alimentándose de lo que roba. Los hombres la persiguen, uno la viola, después el médico del pueblo la protege, una segunda intriga entre hombres termina en drama pasional y finalmente Agioupa es hostilizada por las mujeres de toda la región agraria, que la acusan de ser bruja y de traer desgracias infinitas, lo que incluye caballos muertos y sequía de aljibes. Este argumento lineal, manejado al golpe de pasiones sensuales y odios inmensos, está exagerado en todos sus puntos de conflicto. Un poco de sentido común impediría que Agioupa, sus galanes, su protector, su rival y varias viejas se tomaran el conflicto a la tremenda. Pero el libretista y el director quieren abiertamente ese melodrama y hasta lo pueblan con lo casual y lo improbable para reforzarlo aún más.

Para casi todo público el interés del film estará en su oportunidad de desplegar la belleza de Anna Brazzou, una mujer joven y desenvuelta que se sienta en el suelo con las piernas demasiado levantadas, se baña desnuda en el arroyo, se desespera en una media docena de interludios eróticos y en general se caracteriza como muy visible. El libreto no le facilita la oportunidad de parecer una actriz, porque lejos de presentarla como una sensual que ataca al sexo opuesto (lo que armonizaría con la condición salvaje que se le describe) está siempre en posición de víctima violada, y con tal pasividad es más difícil lucir como actriz a una debutante. Los únicos talentos que muestra son los exteriores. Más personalidad parece tener su galán Mike Nichols, una suerte de Cary Grant serio en su médico del pueblo.

Por arriba de su propósito abiertamente comercial y de su simpleza dramática, el film podrá importar como un síntoma de que su director Gregg G. Tallas es un hombre que ha visto mucho cine y que sin duda lo ha practicado durante su estadía en Hollywood. Aquí se ocupa también del montaje, que debe ser su especialidad, y obviamente sabe lo que está haciendo. Una larga secuencia del principio narra sin una sola palabra todo un proceso de violación, espera, parto y muerte, encarando así, con singular ambición, la empresa de presentar solamente con imágenes, y sin otro personaje que una mujer, lo que al cine mexicano le llevaría una hora de conversación. En otros momentos de persecución en los trigales, en el ataque final de las campesinas a la protagonista y en pequeños detalles de casi todo el film, se advierte que Tallas sabe de cine, por lo menos en el nivel artesanal. No estará de más tener presente a Grecia entre las industrias cinematográficas que ahora se están revelando a la opinión mundial. La atracción de orden erótico de este **Lecho de hierba** es sólo una parte de lo que importa saber.

11 de septiembre 1959.



UNA CHISPA DE GENIO

Rosemarie entre los hombres

(*Das Mädchen Rosemarie*, Alemania Occidental-1958) dir. Rolf Thiele.

ESTE ES UN FILM DISTINTO y difícil de emparentar con los géneros más conocidos. Pide de su espectador una mente abierta y desprejuiciada, una aceptación previa de que el cine puede ser satírico y punzante en su asunto, audaz e imaginativo en su forma. En su concepción hay cierta genialidad e inevitablemente cierto desequilibrio, pero no hay que exigirle la perfección, justamente porque los realizadores han dado un paso adelante, como un experimento para la renovación.

El tema es la historia de una prostituta, que comienza vagando en las calles y en el hall de hoteles, prosigue por hacerse amante de un poderoso industrial alemán, luego de otro francés. Al promediar el film, Rosemarie es la primera cortesana de Francfort y una mujer poderosa. Ha grabado en su alcoba confesiones y secretos de sus varios amantes, ha organizado un chantaje por cuenta de uno de los industriales, traiciona también a éste, oculta las bandas magnéticas. Esa ambición no la lleva a buen término y Rosemarie muere por mano desconocida, como murió Rosemarie Nitribitt en la realidad (octubre 1957, apenas), creando un escándalo en la alta burguesía alemana. Lo que el film hace con este tema es a menudo una denuncia, pero resuelve ésta en un deliberado tono de farsa. Su cuadro de industriales alemanes es un cuadro de hombres gordos, hipócritas, que se juntan para alegadas reuniones de negocios y buscan en realidad la aventura de fin de semana. Y atrás de esos industriales están sus señoras también gordas y vulgares, que desarrollan una sociabilidad artificial, hecha de dinero y de bienes materiales. En ese cuadro irrumpe Rosemarie, que de hecho arroja luz sobre el desequilibrio entre un alto apogeo industrial y una esencial mediocridad humana. Esta sátira no es completa, desde luego, y falta de la descripción mucho otro aspecto que podría importar en esa sociedad alemana. Pero el film se conforma hábilmente con insinuar su crítica, aprovechando solamente los puntos de contacto con Rosemarie. Atrás de esa resignada señora de un industrial, que espera silenciosamente esa vuelta de su marido al hotel, o atrás de esa puerta que no se quiere abrir en la fábrica, hay seguramente algunos dramas, alguna vergüenza. No es asombroso que Alemania se haya molestado con el film y haya querido impedir su difusión en festivales.

En la forma del film hay una audacia aún mayor. Maneja a menudo sus elementos con un lenguaje de símbolos, subrayando intenciones. Una sucesión de autos negros e iguales, una puerta giratoria del hotel, una disposición uniforme de los industriales cuando salen del ascensor o cuando bailan en el cabaret, le sirve para apuntar la esencial identidad de todos ellos, que están presentados como una clase y no como individuos. Esa intención simbólica culmina imaginativamente cuando uno tras otro estos hombres son mostrados en la cama de Rosemarie, con el mismo pijama a rayas horizontales, con similares monólogos de queja sobre la vida que aguantan. Por otro lado, la misma Rosemarie es presentada como una mujer diferente,



con cierta extravagancia de vestuario y cierto desafío de conducta. Se ha señalado que este énfasis en la descripción física, esta deliberada exasperación de rasgos significativos, visible en casi todo personaje del film, es un derivado del expresionismo alemán. Y es quizás como un género distinto, como una evasión del naturalismo hacia vuelos de crítica, de sátira, de humor y de ocasional lirismo, que hay que considerar al film. Una de sus audacias es poner junto a Rosemarie a una pareja de bohemios, que han sido sus compañeros de pobreza y que ahora aprovechan su ascenso para sacar provecho de la situación mediante pequeños chantajes. En estos dos personajes hay humor continuo y algunas de las líneas más filosas del diálogo, porque ven la anécdota desde arriba y la enjuician con cinismo. Pero la originalidad de su presentación es que los dos bohemios están a un tiempo dentro y fuera del asunto, como personajes y como espectadores, ayudados por un acordeón y luego por una guitarra y un trombón, ambos cantan tonadillas melancólicas y sarcásticas, comentando el ascenso de Rosemarie y la sociedad en que ella progresa. Así la anécdota se proyecta explícitamente con su intención, en un equivalente claro de lo que se puede ver en *La ópera de dos centavos* de Brecht. Y como estos dos bohemios exceden el plano anecdótico natural, enlazando la historia de Rosemarie con la reflexión del espectador, es lógico que sean también ellos quienes contratan y entrenan a una nueva Rosemarie, otra prostituta que quizás repita la anécdota, como el film se preocupa de establecerlo en sus minutos finales, deliberadamente semejantes al comienzo.

Hay mucho otro material en el film, mucha otra intención que quizás parezca más clara con un mejor conocimiento de la Alemania actual. Desde lejos, y habida cuenta de su agudeza crítica y de su imaginación formal, hay que apreciar a **Rosemarie entre los hombres** como una valentía de su joven director Rolf Thiele, de quien habría que conocer y estudiar sus varios otros films. La revisión de éste, que debe ser visto más de una vez si se quiere analizarlo luego de su inmenso impacto inicial, permite descubrir alguna falla, algún personaje colocado sin bastante explicación, algún diálogo excedido más allá de las palabras indispensables, algún efecto no logrado. Pero junto a esas fallas, que son naturales en una obra distinta y joven, están los méritos de concepción, los aciertos de composición fotográfica, la interpretación de Nadja Tiller, la imaginación con que la música de Norbert Schultze no sólo comenta la acción, sino que también la integra, en una peculiar combinación con otros elementos sonoros y con las necesidades del libreto.

Con todo rigor, este film es vanguardia y un experimento del orden que suele formularse a través del cortometraje. Ahora parece deseable que Thiele y los suyos progresen en ese terreno, cuya posibilidad de sátira, de farsa y de poesía no ha sido debidamente explorada por el cine. Más que el grato asombro de **Rosemarie**, que es mucho, hay que tener presente el camino de variedad y de renovación que indica.

15 de septiembre 1959.



PAISAJE SIN DRAMA

Obsesión pasional

(*Woman Obsessed*, EUA-1959) dir. Henry Hathaway.

EL ARGUMENTO ES de estricta novelita femenina y podrá conmover a las estimadas espectadoras. En un rincón solitario de bellas montañas, Susan Hayward y su hijo Dennis Holmes sufren los afanes de las tareas del agro, que caen sobre sus hombros cuando se muere el marido (Arthur Franz) en un incendio forestal. Entonces viene Stephen Boyd de peón, después se casa con la patrona, después se pelea con el niño y con ella, después prosiguen algunos tirones violentos y al final todo se arregla. Se queda con la muchacha.

La realización tiene lamentablemente el mismo nivel. Situaciones predecibles, diálogos pobres, palabras que explican lo que ocurre fuera de la pantalla, lugares comunes, son la norma de la realización. El productor Sydney Boehm, que solía ser libretista, cometió alguna tolerancia consigo mismo al aceptar ese libreto. Y el director Henry Hathaway, que ha sido siempre un esmerado artesano y que ha logrado algunos títulos de calidad en su carrera, parece razonablemente despreocupado del drama que le dan para contar. Hace un relato lavado y sin relieve, con algún punto risible cuando coloca a Stephen Boyd a monologar en la agonía, mientras el pantano parece tragar su cuerpo.

La explicación de estas insuficiencias es que todo el equipo se fue a las montañas a filmar. Un resultado bonito de ese viaje es la fotografía en exteriores, con torrentes, bosques, animalitos y un incendio, todo ello en color y CinemaScope, para apreciación más asombrada de las estimadas espectadoras. Un resultado defectuoso del mismo viaje es que la filmación parece hecha de apuro, sin bastante minucia para validar las escenas dramáticas, que se acumulan en diálogos superficiales y que no parecen creíbles.

Susan Hayward hace lo de siempre con su papel y como tiene menos neurosis que presentar su labor parecerá menos brillante. Igual que sus compañeros de elenco, la actriz se perjudica por el precario dibujo de su personaje. Debe ser difícil mostrar talento interpretativo cuando el director y el productor están más preocupados de paisajes e incendios que de lo que ocurre en el argumento.

17 de septiembre 1959.



ROBOS TRANQUILOS

Las aventuras de Arsenio Lupin

(*Les Aventures d'Arsène Lupin*, Francia / Italia-1956) dir. Jacques Becker.

EL PERSONAJE DE ESTE FAMOSO LADRÓN debe haber atraído durante mucho tiempo a Jacques Becker, como una oportunidad de ejercitar la vocación de come-





diógrafo. Un hombre que se disfraza de mil maneras, que seduce mujeres, que arrebató joyas con maniobras elegantes, era un excelente pretexto para la comedia. Y aún sobre esas características, Becker debe haberse sentido atraído por la posible evocación de la época, 1910, como poco antes en su carrera se había sentido atraído por el fin de siglo en su **La reina del hampa** (*Casque d'or*, 1951) un drama riguroso e inteligente que tropezó con el fracaso comercial. El tema de Arsenio Lupin debía haber sido un éxito por su popularidad novelística. En esto Becker no se quería equivocar. Había tenido un fracaso en 1952 y sus dos films inmediatos se precipitan sobre el público, recontándole Alí Baba y Arsenio Lupin, que eran famosos antes de Becker.

La evocación de época es lo mejor logrado de estas aventuras, para las que el director obtuvo en París viejas calles, viejos edificios, antiguos vestuarios, un carruaje, algún auto primitivo. En todo lo exterior, dibujado como al pasar, sin afanes de superproducción, Becker muestra su cariño por el principio de siglo. Es más débil en la sustancia. Inventó sobre Lupin un argumento que no es del novelista Leblanc sino que fue especialmente confeccionado. Allí junta cuatro episodios desconectados entre sí, en los que Lupin roba famosos cuadros en una fiesta aristocrática, valiosas joyas en un hotel, un millón de marcos al emperador de Alemania, luego un gran diamante a un maharajá hindú. Ni Becker ni Lupin extreman el ingenio para estas operaciones, cuyo éxito aparece determinado de antemano, sin dificultades con las que luchar, sin otros inteligentes para oponerse. En los alrededores de esos cuatro episodios se acomodan un romance trivial y un equívoco de identidades, que casi lleva a Lupin hasta la cárcel, pero también se resuelven con arbitrariedad. Debe haber sido fácil escribir este libreto, donde el rigor no sobra.

Por otros conceptos no hay un estilo de Becker en el film. Aunque el hombre es un consumado artesano, ya probado en otros títulos, aquí se conforma con tomas largas, con diálogos explícitos, sin obtener el ritmo y el nervio que su asunto de índole policial habría requerido. Obtiene un film entretenido, pasajero, olvidable, sin avanzar un paso en su carrera. La actuación de Robert Lamoureux en el papel titular tampoco se hará famosa.

2 de octubre 1959.



TEATRO EN COLORES

Secretaria para todo

(España-1957) dir. Ignacio F. Iquino.

EL PÚBLICO SE DIVIRTIÓ con esta comedia española. Quizás era un público especial, que se siente atraído por Carmen Sevilla y accede a que le cuenten una liviana trama de enredos, en la que la secretaria debe hacerse pasar por la mujer

del patrón para sacarlo de apuros en un negocio, y termina en un romance con el apuesto y millonario cliente holandés que debía ser la víctima del simulacro. Las confusiones de identidad, los apuros de conducta y las imprudencias verbales hacen caminar al asunto, que está vestido con colores, con interiores lujosos y con la suposición de que hay que divertir a la gente.

Como cine este film no existe. Tiene uno de los diálogos más abundantes del teatro contemporáneo, carece del mínimo movimiento para defenderlo y se apoya alternativamente en la viveza de los personajes para hacer simulacros y en la distracción de los mismos para creerlos. Cualquiera puede hacer esta película. Quien la hizo se llama Ignacio F. Iquino, pasa por ser director, es también el productor y hasta ha inventado el IliScope, que es un CinemaScope con otro nombre. Pero para la historia del cine es cualquiera.

Carmen Sevilla está muy suelta y simpática en su secretaria. Se ignora si además sabe actuar, una exigencia muy superior al nivel de la comedia. Está acompañada por tres galanes mediocres (Frank Latimore, Antonio Casal, Tony Leblanc) y entre los cuatro dan una clara idea de lo que debe ser el teatro madrileño. No era muy útil hacerlos fotografiar por Alfredo Fraile, que es un artesano de mayor capacidad y que aquí está atado de pies y manos, con cuatro paredes para fotografiar en una oficina (primer acto), en una lujosa mansión (segundo acto) y en un cabaret (tercer acto). Pero el Sr. Iquino puede pagar nombres famosos para que se ocupen de que el color no salga borroneado.

En la primera semana de exhibiciones, esta **Secretaria para todo** marca dos veces diarias un vivo contraste con la actuación personal de Carmen Sevilla en Montevideo, que está llena de brío.

6 de octubre 1959.



Carmen Sevilla



SÚPER-SHOW

Europa de noche

(*Europa di notte*, Francia / Italia-1958) dir. Alessandro Blasetti.

ESTE ES UN INVENTARIO de la diversión nocturna europea, coleccionada en cabarets, teatros y circos. Tiene una docena de nombres famosos, la mayor parte de los cuales difícilmente asomarían de otra manera en la pantalla, y se luce así con la idea, ya utilizada en la propaganda, de que para ver tanto espectáculo vivo habría que pagar un disparate. Con buen criterio, no tiene argumento. En la alternativa de intercalar números dentro de una anécdota o dejar que todos ellos se sumen por sí solos, los productores han elegido la simple acumulación, unida apenas por un rela-

tor que explica lo necesario y que introduce algún humorismo de segundo orden. El resultado es vistoso, entretenido. Los puntos altos:

- Carmen Sevilla en el Corral de la Morería madrileño, improvisando una danza con fuego y vivacidad admirables;
- Channing Pollock haciendo maravillas de prestidigitación ante la cámara;
- Robert Lamouret en un trabajado número de ventriloquia con un pato;
- The Grays en proezas de malabarismo;
- Rolland D'Avell en otras proezas con un xilófono;
- los payasos I Rastelli en un imaginativo número cómico;
- los acróbatas Condoras en varios saltos mortales con el trapecio.

El film debe ser entendido como una forma de difusión del arte ajeno. No quiere tener el arte propio, y en esa restricción se conforma con el criterio de tanto film ruso, que pone el cine al servicio del ballet o de la ópera. Pero mejora mucho esa pasividad con la hábil utilización de cámara y de montaje. Después de llevar muchos números musicales hasta el estudio, para obtener facilidades de movimiento y de iluminación que no serían alcanzables en los ambientes reales, el director Blasetti, el fotógrafo Pogány y el montajista Serandrei han hecho una cuidadosa aplicación de la técnica cinematográfica, haciendo rendir mejor a cada número. A veces utilizan la cercanía de la cámara, que subraya por ejemplo la limpieza de un prestidigitador. A veces alternan múltiples enfoques para los números de ballet. El suspenso de una acrobacia de los Condoras está dado con un cálculo de tiempo cinematográfico y con un silencio expectante en el que sólo se oye un chirrido metálico del balancín. La atracción pública del *strip-tease* está reforzada con

los rostros ansiosos o hipócritas de sus espectadores. El desenfreno público frente al rock-and-roll de Colin Hicks está hábilmente marcado con el contraste de una anciana y un bigotudo severo entre el público. La expansión final con que Modugno canta en la calle, con las primeras luces del día, está comparada a la ligera alarma de los ocho curas jóvenes que pasan cerca.

Estas oportunas habilidades formales son un recuerdo de que el espectador cinematográfico no se conforma con la quietud. Su mecanismo de atención es más variado y más ambicioso, y le lleva a ser omnipresente. Por haberlo recordado así, el director Alessandro Blasetti ha obtenido un film singular, que no sólo es atractivo por su sustancia para todos los turistas potenciales que abundan en el público, sino que está moldeado para atrapar el interés de todo espectador, incluso de aquél que tenga objeciones a uno o varios números. El espectáculo comienza cuando el público llega y debe haber público para mucho rato.

13 de octubre 1959.



AVENTURA EN EL DESIERTO

Pasaporte al infierno

(*The Trap*, EUA-1958) dir. Norman Panama.

LA FÓRMULA SE USABA para cowboys pero aquí se traslada a modernos autos que corren por los desiertos californianos. Consiste en llevar de un punto a otro al peligroso pistolero (Lee J. Cobb), con la custodia de los dos hijos de un sheriff (Richard Widmark, Earl Holliman), que tienen sus viejos motivos para pelearse entre sí, más un motivo muy joven (Tina Louise), que desde luego les acompaña en el viaje. Para llegar a esta situación, que deriva en mucho tiroteo y en finales actos heroicos, el film explica al principio las complejas relaciones familiares, los antiguos agravios y las vinculaciones actuales entre esos y otros personajes. Ese drama no importa mucho. Importa la acción, que está planteada mayormente en escenarios naturales con Technicolor, mucha carretera, complicaciones de motor, obstáculos en el camino y otros impedimentos de los que H.G. Clouzot sacó oportunamente mejor partido en **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1952).

Richard Widmark es uno de los productores del film, realizado en sociedad con Frank y Panama, que han escrito, dirigido y producido algunas escenas de films secundarios de todo género. Aunque Widmark se luce haciendo lo mismo de siempre (después de haber protestado a 20th. Century Fox por un viejo contrato que le obligaba a hacer siempre lo mismo), hay que señalar que Frank y Panama están aquí un poco más fluidos de lenguaje cinematográfico, con momentos de suspenso en las amenazas, las encrucijadas inciertas y las indecisiones de la aventura. El resultado es visible y olvidable al rato.

20 de octubre 1959.

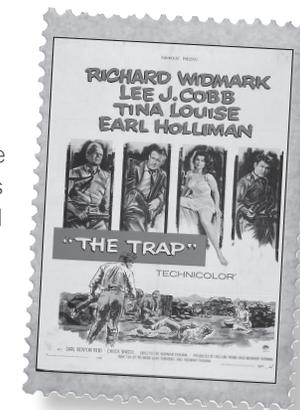


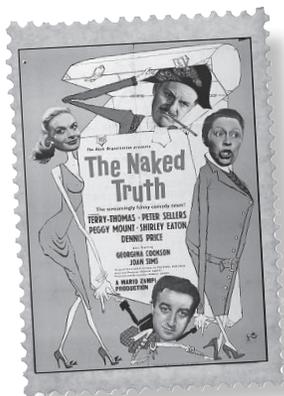
CUATRO VERDUGOS

La verdad desnudísima

(*The Naked Truth*, Gran Bretaña-1957) dir. Mario Zampi.

HUBO UNA VEZ UNA COMEDIA FAMOSA en la que Dennis Price tenía que asesinar a ocho personas para llegar a una herencia y provocaba que Alec Guinness muriera ocho muertes propias, todas con maquillaje distinto. Eso se llamaba **Ocho sentenciados** y se hizo famoso. Con una vuelta de tuerca a aquella idea, este film propone que Dennis Price sea asesinado varias veces por cuatro personas distintas. Los proponentes tienen un buen motivo, porque el muy villano de Price es un chantajista dispuesto a publicar una revista escandalosa, con vida íntima de los cuatro, que son un Lord (Terry-Thomas), un actor (Peter Sellers), una escritora (Peggy Mount) y una modelo (Joan Sims).





El tono es la franca broma, con elaborados malentendidos para que los cuatro chantajeados salgan a matar al chantajista, erren todos los golpes, se envenenen entre sí, se caigan en el mar y descendan hasta una confusión general que es compartida por libretista y espectador. En esas situaciones hay buenos momentos cómicos y hay mucho otro momento de comicidad barata, resultado inevitable de la acumulación cuando no se tiene un rigor para seleccionar todo el material. Los mejores momentos se deben a Peter Sellers, que con el pretexto de ser actor de variedades se disfraza sucesivamente de funcionario público, de policía, de conspirador irlandés y de muchas otras cosas, para poner mejor las bombas con las que quiere matar a Dennis Price. Ese transformismo no debe confundirse con el talento de Guinness, pero rinde en el plan.

Mario Zampi dirige este tipo de comedia como un hábito (**Risas en el paraíso** es su más conocido antecedente) en un nivel precario que no pasará a la historia. Hay que reconocerle que el público se ríe de lo suyo.

23 de octubre 1959.

Títulos citados

Ocho sentenciados, *Los* (*Kind Hearts and Coronets*, Gran Bretaña-1949) dir. Robert Hamer; **Risas en el paraíso** (*Laughter in Paradise*, Gran Bretaña-1951) dir. M. Zampi.



CABARET CON ESTRELLAS **Vicio maldito**

(*Le Désordre et la nuit*, Francia-1958) dir. Gilles Grangier.

EL VICIO EN CUESTIÓN es el de la morfina, es sufrido por Nadja Tiller, que está cerca de la prostitución en un cabaret, y es criticado por Jean Gabin, que juega de detective y debe averiguar quién mató al dueño del cabaret. Desde ese planteo sigue el repertorio habitual: Danielle Darrieux como sospechosa, un poco de jazz para calentar las acciones en el cabaret, alguna competencia entre los detectives. Ese repertorio es el de tanto film francés. Está malogrado por el empeño en hacerlo atractivo, en lugar de recogerlo como una crónica de costumbres, o como un trozo de la realidad. Donde el jazz del cabaret debiera ser un elemento accesorio, el film lo pasa a primer plano, para lucimiento de Hazel Scott, apartándose de la unidad que debiera tener la trama. Y donde la investigación debiera progresar con datos y deducciones que lleven al espectador, el film inventa conversaciones filosóficas entre los principales, con alguna caída a la escena teatral. El resultado es que no se puede creer en lo que ocurre.



A pesar de todo su convencionalismo, los productores gastaron dinero en contratar a un elenco caro. Ni Gabin ni Darrieux están en su mejor forma, quizás porque no les entusiasmaba todo el proyecto y porque no podían sentirse atraídos por estos personajes de cartón. Está mucho mejor Nadja Tiller, más famosa como Rosemarie, que derrocha sensualidad, cinismo y enojo con una expresividad apreciable. También se luce el fotógrafo Louis Page, que mueve su cámara por sitios imposibles y da una aislada sensación de competencia profesional para defender al asunto.

Del director y libretista Gilles Grangier debe anotarse que no tiene nada que decir ni gran estilo para decirlo. Procede como un oportunista que puede hablar de morfina, de adulterio, de prostitución, porque ésas no son malas palabras en el cine francés. Pero no es un estudioso de la realidad ni un artista cinematográfico.

25 de octubre 1959.

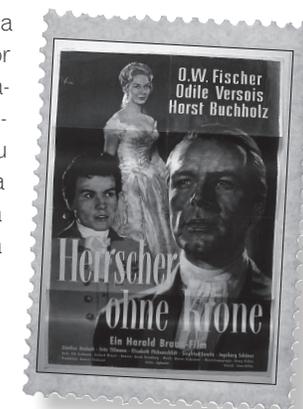


REFINAMIENTO EUROPEO

El amante de la reina ◊ **Por el amor de una reina** (*Herrscher ohne Krone*, Alemania Occidental-1956) dir. Harald Braun.

ESTA HISTORIA ES NOVELESCA pero impresiona como auténtica, y convendría valorarla con una mejor revisión de la corte danesa alrededor de 1800. El protagonista es un médico que llega a atender al Rey Cristiano, un joven demente que ya ha perdido el amor de su esposa y el respeto de sus súbditos. El médico le alienta para reconquistarlo todo: salud, reino, mujer. Llega así a ser su amigo y luego su primer ministro. Cuando llega a ser también el amante de la reina, cae de su posición y tras un acto heroico de sacrificio es ajusticiado.

Pero aunque el asunto se parece al de muchas novelas de amor, el tono en que se lo cuenta es mucho más respetable. Una exigencia de autenticidad, en lo exterior y en lo interior, ha primado en la realización de Harald Braun, un director que merece mayor estima (por **Träumerei**, por **Mientras estés a mi lado**). Con vestuarios de época, con castillos, gabinetes y prisiones que nunca parecen reconstrucciones de estudio, con un ceremonial cortesano, con los bailes estirados y elegantes, Braun obtiene no sólo una atenta recreación sino también el europeo refinamiento de que allí sus personajes estén cómodos, y de que importe su drama más que los sitios en que se desarrolla. Por otro lado, la romántica historia está narrada con todo escrúpulo de seriedad. El médico (O.W. Fischer) no está presentado como un arribista sino realmente como un hombre noble, en la amistad hacia el rey y en el amor hacia la reina (Odile Versois), una mujer que ha rechazado con buen motivo a un marido demente, que vuelve al trono por



un escrúpulo del deber, y que vuelca su pasión hacia otro hombre. Es lamentable que estos dos personajes no estén animados con mayor calidez por sus intérpretes, quizás porque el director no se atrevió a profundizar bajo el disimulo exterior con que ambos sobrellevan ese amor clandestino. En la descripción del rey, en cambio, Braun obtiene los momentos más intensos del film. Casi todos ellos se deben a la sutileza interpretativa del joven Horst Buchholz, un talento ya estimado por otras labores (particularmente la de **Confesiones de un estafador**, que es posterior a ésta) y que aquí dosifica la incoherencia, la mirada errante, el brillo repentino de sus momentos de lucidez. El suyo es un trabajo para recordar, pero si su locura es convincente en la pantalla, ello se debe también al manejo que el director Braun y el fotógrafo Strindberg han hecho con el personaje. Acurrucado en un rincón, entusiasta con el juego de unos gatitos, bañado de pronto en una luz azulada desde la ventana, distraído del diálogo cercano o suspicaz ante el adulterio que cree descubrir, este Rey Cristian está dibujado como un personaje aparte, como una ocasión de expresividad para un alucinado mundo interior.

Todo el film revela una artesanía depurada, un virtuosismo que no procura lucirse en lo espectacular (como tantos otros lo habrían hecho si manejaran este tema) sino que está al servicio de lo que se quiere contar. Algún efecto de montaje, algún difícil recorrido de cámara, son un recuerdo aislado de que hay grandes técnicos en la realización y de que Göran Strindberg es el asombroso fotógrafo de **Señorita Julia**. Si en algo los realizadores se equivocaron es ciertamente en el ritmo de su acción, que por obtener cierta majestuosidad cae en la lentitud. No quisieron condimentar este drama cortesano, y se quedaron cortos de interés dramático, mientras se muestran como muy solventes en dirección, fotografía, escenografía y música. El público europeo estimará mejor esa seriedad narrativa, que surge de no querer hacer concesiones.

27 de octubre 1959.

Títulos citados

Confesiones de un estafador (*Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Alemania Occidental-1957) dir. Kurt Hoffman; **Mientras estés a mi lado** (*Solange Du da Bist*, Alemania Occidental-1953) dir. H. Braun; **Señorita Julia** (*Fröken Julie*, Suecia-1950) dir. Alf Sjöberg; **Träumerei** (Alemania-1944) dir. H. Braun.



TEATRO POR NEGROS

Ana Lucasta

(*Anna Lucasta*, EUA-1958) dir. Arnold Laven.

LA VULGAR HISTORIA de Anna se reduce a ser una prostituta, alejada de su familia. Pero no tiene problema alguno. En su profesión es independiente y no siente mayor amargura. Cuando accede a volver con su familia, que la quiere casar con un muchacho de buena posición, Anna tiene tanta suerte que se casa por amor, con todos los perdones en su sitio. Y cuando ese matrimonio se arruina



de inmediato, por un acto maniático de su padre alcohólico, no pasa mucho tiempo antes de que todo se arregle. No hay drama en ningún lado.

El autor Philip Yordan está convencido sin embargo de que este asunto es memorable. Escribió **Anna Lucasta** en 1936, como una pieza teatral ubicada en una familia de inmigrantes polacos. No consiguió representarla. Recién en 1944 la pudo llevar a Broadway, convirtiendo a sus personajes en una familia negra, y consiguió mantenerla tres años en cartel. En 1949 el mismo Yordan produjo para Columbia una versión cinematográfica, cuyos personajes integraban una familia polaca; actuaban Paulette Goddard, Oscar Homolka y Broderick Crawford, dirección de Irving Rapper, sin mucho talento en el conjunto. En 1958 Yordan vuelve a escribir y co-producir para el cine esta **Ana Lucasta**, ahora con reparto enteramente negro, incluyendo siete intérpretes de la versión teatral de 1944-47.

Esta persistencia puede ser una obsesión de Yordan, que como libretista y productor tiene mejores créditos en el cine (**Antesala del infierno**, **La caída de un ídolo**, **Brindis de sangre**). Se empeña en contar una historia trivial, que no significa nada, y en cuya riqueza dramática sólo el mismo autor parece creer. Y en esta segunda versión cinematográfica agrava el resultado con la fidelidad más completa a la estructura teatral. Todo es discutido en dos escenarios, todo deriva de lo que se dice, la cámara no tiene agilidad ni sagacidad. En dos secuencias saca a bailar a Sammy Davis Jr., con fondos neutros y relampagueos de montaje, pero esas breves e innecesarias escenas sólo sirven para señalar por contraste la pasividad inoperante del resto.

Una de las atracciones posibles del film era la de mostrar la calidez y pasión de su elenco negro. Es lamentable que este resorte no haya sido jugado. En la lucha con el palabrerío, hay buenos momentos de Eartha Kitt en el papel titular, de Frederick O'Neal como un cuñado hipócrita y ambicioso, de Henry Scott como galán bueno y de Sammy Davis como galán malo, aunque éste exagera para lucirse. Pero ninguno tiene la espontaneidad y la energía que suelen esperarse de artistas negros. Todos ellos, y el viejo Rex Ingram más que ellos, declaman sin descanso, por culpa de Mr. Yordan, el insistente.

3 de noviembre 1959.

Títulos citados

Antesala del infierno, **La** (*Detective Story*, EUA-1951) dir. William Wyler; **Brindis de sangre** (*Men in War*, EUA-1957) dir. Anthony Mann; **Caída de un ídolo**, **La** (*The Harder They Fall*, EUA-1956) dir. Mark Robson.



REPOSICIONES

Canción inolvidable (*A Song to Remember*, EUA-1945) dir. Charles Vidor.
Destino la Luna (*Destination Moon*, EUA-1950) dir. Irving Pichel.

CANCIÓN INOLVIDABLE cuenta la falsa vida de Chopin, en falsos escenarios de Polonia, de París, de Mallorca, durante la primera mitad del siglo XIX, en un desfile de nombres famosos en el diálogo y en las apariciones fugaces: Balzac, Paganini, de Musset, Pleyel, Liszt. Parte de culpa por las falsedades corresponde a Cornel

Wilde, que hace un Chopin imposible, pero también hay sólidas culpas del libreto y de la dirección. Cronistas de espíritu más juvenil marcaban en 1945 la lista de episodios alterados y los mareos de fechas con que el libreto alteraba una comprensión de lo que se puede saber en mejores manuales sobre el artista y su época⁵. Sin perjuicio de esas deformaciones objetivas, cabe impugnar al film su carencia de un espíritu romántico, su torpeza para presentar tema tan sutil como la vida interior de un músico. Afinar el arte para ser un gran pianista es un sólido misterio para el cine, pero todavía más misterioso e ileso es el mundo de la composición musical, al que no llegan ni Cornel Wilde ni todos los dineros de Columbia.



Varios motivos provocaron la abundante deformación. Aparte del Technicolor y de la tendencia a presentar vestuarios de época como si fueran toda la realidad que importa, el film está orientado a cumplir con Paul Muni, a quien Columbia debía dar un papel importante en alguna cosa y a quien le inventaron aquí un profesor alemán que lleva a Chopin de Polonia a París, y que sufre varias alternativas de empresarios, críticos y amores con George Sand. La predominancia de este profesor, muy ampliado e inventado, provoca que la biografía de Chopin no importe. También provoca que Paul Muni haga una *machietta* que deberá recordarse entre lo peor de su vida artística. Le queda el mínimo consuelo de que Wilde y Merle Oberon no están mucho mejor.

Hay tres momentos apreciables en el film. En uno Chopin y Liszt se descubren mutuamente mientras tocan el piano en un salón de París; ese momento está levantado de una anterior biografía francesa (**Los amores de Chopin**, con Jean Servais, 1934). En otro Chopin toca en un salón a oscuras y es aplaudido por un público que cree escuchar al famoso Liszt; esa escena también está levantada de la versión anterior. El tercer momento es del fotógrafo Tony Gaudio, que coloca unas brumas sobre un río y deja una mínima constancia de que atrás de la cámara había alguien con cabeza. Después de eso no le dejaron hacer nada más y se dedicaron a hacer conversar a tres malos intérpretes con el aparente afán de desprestigiar a Chopin. Los solos de piano son de Iturbi, dato que no consta en los títulos iniciales.

Destino la Luna incluye una escena en la que cuatro exploradores llegan al satélite y toman posesión del mismo "en nombre de Estados Unidos", con alguna declaración adjunta sobre el bien de la Humanidad. La escena es recibida con murmullo por el público de 1959, y parte de éste no se explicará la audacia de semejante afirmación. La simple explicación es que el film fue producido en 1950 y reestrenado ahora por motivos de actualidad a los que Estados Unidos es mayormente ajeno. El productor es George Pal, un innovador que experimentó durante años en marionetas y en ciencia-ficción, y que tiene la imaginación y la audacia necesarias. Todo su relato es posible, si no seguro. Describe varios experimentos fracasados, la reunión

⁵ Ver Tomo 1, pág. 346.

de esfuerzos para hacer un cohete que realmente llegue, y la tripulación de cuatro personas que finalmente tiene esa expedición: un hombre de ciencia (Warner Anderson), un militar (Tom Powers), un industrial poderoso (John Archer) y un ciudadano común (Dick Wesson), que sabe bastante de radio y de radar, pero al que hay que explicar en alta voz el resto de los procedimientos, para mejor información de los espectadores. No hay otros personajes que importen, ni hay realmente mucho problema humano que tratar. Lo que George Pal propone es del orden escenográfico: un páramo desierto y triste que es la Luna, un cohete brillante y enorme, mucho lente especial, mucha *maquette* y cuatro primorosos trajes del espacio. Con eso, algún truco de movimiento para informar que en la Luna hay menos gravedad y algún efecto sonoro para presentar una transmisión radial de doble sentido entre ambos planetas, el público se asombra todo lo necesario. Le parece una experiencia del otro mundo.



Con un suspenso que es de este mundo, el film presenta como muy difícil el regreso de la Luna. No hay bastante energía para el peso del cohete en ese momento, hay que dejar montones de aparatos valiosos y quizás un tripulante. De esa angustia se alimentan los minutos finales del relato. Si ese episodio final fuera cierto, el lastre deberá estar ahora en la Luna, por lo menos desde 1950, y será descubierto por los próximos exploradores, que llegarán allí en nombre de éste o de aquéllo.

4 de noviembre 1959.



CURIOSA FALSIFICACIÓN **Ataque blindado**

(*Armored Attack*, EUA-1943) dir. Lewis Milestone.

LAS NUEVAS GENERACIONES se pueden confundir. Van a ver una película de acción, pero se van a sorprender de que la revolución húngara de 1956 aparezca mezclada con caras demasiado juveniles de Dana Andrews y de Farley Granger o con los rostros ya maduros de Walter Huston y de Erich von Stroheim, que murieron hace varios años. Los jóvenes más sagaces, que se acerquen a los afiches y comprueben que el film está allí marcado con un "Copyright 1957" terminarán por no entender el misterio.

Esta es la curiosa historia de cómo una película pro-soviética de 1943 se convierte en una película anti-soviética en 1957. El original se llamaba **La estrella del Norte** (*The North Star*), fue producida por algunos nombres lustrosos de Hollywood en plena guerra y exaltaba el esfuerzo de los rusos en la lucha antinazi que entonces tenía su culminación bélica. Era, como tantos otros films dedicados a la causa alia-

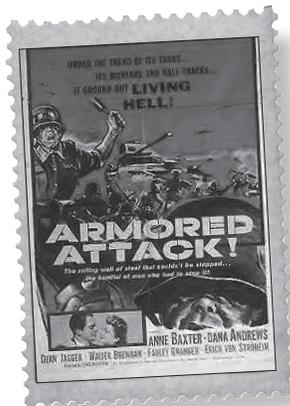
da, un alegato discursivo, con rostros nobles en un bando y conductas feroces en el otro, sin la sutileza de composición dramática que entonces parecía un lujo o una exigencia desmesurada. Lo que cuenta el asunto está, todavía, en el film de hoy. Es

la invasión de una aldea rusa, que cae bajo el ejército nazi al principio de las acciones (junio 1941), generando luchas, actos heroicos y varios episodios de muerte individual a cargo de Walter Huston, Dana Andrews, Farley Granger, Ann Harding, Jane Withers, Carl Benton Reid y otros soviéticos conocidos de la época. Hay diálogos y monólogos interesantes en esos procedimientos, como los sarcasmos que el oficial alemán de Stroheim dispara contra su subordinado Martin Kosleck, o como el discurso final de Huston contra los intelectuales y hombres de ciencia que se creen inteligentes pero que colaboran con los alemanes, sacando por ejemplo la sangre de los niños rusos para hacer transfusiones a soldados nazis. Pero también hay monólogos penosos, como el

de Dana Andrews cuando su avión se está cayendo. Y sobre esa literatura, que era bastante natural en 1943, el film denota la estrechez de recursos con que Hollywood filmaba entonces, y que lleva a presentar exteriores apócrifos, notoriamente confeccionados en estudio. Si de algo se beneficia todavía el film es del talento plástico que aportaron William Cameron Menzies (diseño de producción) y James Wong Howe (cámara). En la primera media hora y en el ataque final las imágenes están pensadas con belleza, combinando árboles, tanques, rostros que se recortan sobre el cielo.

En la adaptación 1957, que no tiene firma responsable, **La estrella del Norte** experimentó notables omisiones, agregados y modificaciones. Desapareció la identidad de la aldea rusa, y esta historia es contada como si ocurriera en un vago pueblito de "Europa Oriental", aunque se mantienen una mención incidental de Kiev y una fecha tan nítida como la invasión nazi del 20 de junio de 1941. Con esa identidad desaparecieron todos los discursos sobre el pueblo ruso que forja su futuro, excepto unas palabras de Walter Brennan que son bastante vagas. Se fueron además los bailes populares que David Lichine había creado especialmente y que en 1943 querían dar una idea de que el pueblo ruso también tenía humanidad espontánea y fresca. Al metraje restante se le agregó al principio un locutor empeñado en presentar esta historia como la de un pueblo "víctima de una traición", concepto que nunca aparece ampliado. Y al final se agregan tomas documentales de la rebelión húngara de 1956, con las cuales el locutor explica que después de terminada una guerra aparece en seguida otra, porque estos comunistas son unos bélicos. Así termina el film, en pose muy combativa. En 1943 **La estrella del Norte** decía que el pueblo ruso era formidable y un gran aliado. En 1957, con el mismo celuloide, **Ataque blindado** dice que cuidado con los rusos.

El nombre de Lewis Milestone, tan vinculado al cine bélico, aparece utilizado por la publicidad para insinuar que esto es grandioso. Sin reparar en el espíritu pacifista o belicista de su carrera en el género, que es otra complicada historia (**Sin novedad en el frente**, **Un paseo en el sol**, **Hasta el último hombre**), el caso real



es que Milestone no había puesto demasiado talento en **La estrella del Norte**. Y con las omisiones y consiguientes fallas de ilación de este arreglito, **Ataque blindado** está muy lejos de tener el suspenso y el ritmo del buen cine bélico. Su mérito en la materia se concentra en los espectaculares quince minutos del final.

Es una lástima que la oportunidad de una reposición se pierda en material tan menor y con resultados tan irregulares. Había mejores films sobre la resistencia europea ante los nazis (**Los verdugos también mueren**, de Fritz Lang), mejores films de Milestone (**Un paseo en el sol**), mejores films del productor Samuel Goldwyn (**La loba** y **Lo mejor de nuestra vida**, ambos por Wyler). Para echar a rodar el complicado trámite que es conseguir derechos de exhibición con material viejo, hizo falta que el comunismo se convirtiera en el anti-comunismo. El cine es ajeno a la cuestión, aunque todo el proceso de la falsificación y todo el antecedente histórico podrán suscitar la curiosidad del aficionado.

8 de noviembre 1959.

Títulos citados

Hasta el último hombre (*Halls of Montezuma*, EUA-1950) dir. L. Milestone; **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, EUA-1946) dir. William Wyler; **Loba, La** (*The Little Foxes*, EUA-1941) dir. W. Wyler; **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, EUA-1930) dir. L. Milestone; **Un paseo en el sol** (*A Walk in the Sun*, EUA-1945) dir. L. Milestone; **Verdugos también mueren, Los** (*Hangmen Also Die!*, EUA-1943) dir. Fritz Lang.



LINDA AVENTURA

Yo fui el doble de Montgomery

(*I Was Monty's Double*, Gran Bretaña-1958) dir. John Guillermin.

EL EPISODIO ES POCO CONOCIDO pero auténtico. Antes de invadir Europa por las playas de Normandía (junio 1944), los aliados inventaron una maniobra destinada a que los alemanes creyeran que la invasión comenzaría por el sur de Francia, con lo cual distraerían ejércitos nazis del Norte. La maniobra consistió en fingir que el Gral. Montgomery se encontraba revistando tropas en África, y para eso se utilizó a un doble del general, que aprendió debidamente su papel y corrió durante algunos días la aventura de su vida. Afortunadamente se trataba de un actor, M.E. Clifton-James, que tomó esa parodia con particular interés y mostró allí una competencia histriónica natural. Después de la guerra, James contó en un libro su gran aventura, y ahora la cuenta en un film, donde él mismo interpreta su papel y donde interpreta además al propio Gral. Montgomery. Las suyas son las memorias de un peculiar triunfador.

La aventura está muy bien narrada por el film. Surge de la inventiva que demuestran dos altos oficiales de la



Inteligencia Aliada (John Mills y Cecil Parker), tras ver en el teatro a una imitación ocasional de Montgomery. A partir de allí tienen que asegurarse de que James entenderá y cumplirá el plan, se abstendrá de fumar y de beber (dos vicios que el General, ostentosamente, no tiene), aprenderá todos los tics del personaje para hablar y caminar, se impondrá una biografía y una personalidad, saldrá de las apreturas en que la ficción le coloca. El detalle de esa parodia tiene a ratos en el film un aire general de aventura inventada, particularmente cuando culmina con una expedición de *commandos* alemanes que procuran raptar al falso Gral. Montgomery en la costa africana. Pero tiene además una habilidad de libreto y dirección que hacen al film muy entretenido. La relación entre Mills y Parker es la muy auténtica de dos compañeros de trabajo que se intercambian burlas y amables sarcasmos. El proceso de enseñanza que ambos ejercen sobre James está marcado con la debida atención a las dificultades de ese proceso. En dos momentos cruciales la parodia está a punto de delatarse, primero por la entrevista del falso Montgomery con un presumible espía alemán que sabe más de lo conveniente (Marius Goring) y después por un discurso que James debe pronunciar ante oficiales aliados, circunstancia en la cual se olvida de la letra y vacila. Todo ello está manejado con habilidad por el director John Guillermin, un hombre nuevo que ha visto su cine y que sabe aplicarlo. Cerca del final, cuando dos pelotones enemigos se acercan entre sí en la playa africana, hasta una esperada explosión, el director establece y comenta ese episodio con el útil recurso de un perro que hace el vaivén de un sitio al otro. Es un director para tener presente.

Entre tanta aventura bélica que se ha narrado en los últimos quince años, ésta no pretende ser grandiosa ni inolvidable. Su mérito está en la originalidad, la eficacia, la tranquila sobriedad de contar bien un peculiar asunto.

10 de noviembre 1959.



SOLAMENTE ESTRELLAS

Maniobras de amor

(*Top Secret Affair*, EUA-1956) dir. H.C. Potter.

A PRIMERA VISTA el tema parecía muy americano y muy actual, con lo que quizás el productor convenció a dos intérpretes famosos de que colaboraran con él en un film de categoría. El tema es una discusión sobre el poder investigador e informativo de la prensa, sobre la designación de militares para altos cargos gubernativos en la vida civil, sobre las competencias del Senado para controlar la conducta del Poder Ejecutivo. En la anécdota, esa vida política se manifiesta con la tarea de una mujer que comanda cadenas de diarios, noticiarios y revistas (Susan Hayward). No está conforme con que un general (Kirk Douglas) haya sido nombrado para una Comisión, y con el pretexto de un reportaje procura durante cuatro días colocarlo en situaciones ridículas. En el curso de esos procedimientos se dice alguna frase fuerte (preguntado sobre la misión de militares en la vida civil, Douglas contesta

“Caerse muertos”) pero no hay un solo espectador del film que se sorprenda de saber cómo sigue ese reportaje. Se casan.

Todos los puntos delicados del asunto han sido mellados por el libreto. El Ejército sale muy bien parado, y particularmente el protagonista termina por demostrar una impecable corrección, tras rumores equívocos de que por ser mujeriego se había complicado años antes con una espía vagamente francesa. La prensa también sale muy bien, y aunque al principio se la acusa de preparar reportajes tendenciosos, no es probable que ninguna cadena de periódicos se queje finalmente de haber sido difamada. El nivel del film es el de la comedia superficial, y todos sus contactos con la vida pública y política de Estados Unidos son apenas pretextos para darse importancia. No sólo no hay sátira alguna, sino que ni siquiera hay comentarios válidos sobre la realidad que se finge tocar.

El resultado podría ser olvidable pero también divertido. Lamentablemente es de una lentitud y una falta de imaginación poco previsible. Mientras se investigan, se pelean y se enamoran, Susan Hayward y Kirk Douglas pronuncian kilómetros de diálogo, en dos o tres escenarios, convenciendo a todo público de que el libreto ha sido tomado de una obra teatral, aunque en verdad ha sido basado en una novela. El excesivo diálogo no sería grave si fuera gracioso, pero es demasiado previsible. Los dos intérpretes hacen lo mejor que pueden para defender lo suyo, pero se ven obligados a tirarse por los suelos, zambullirse en piscinas, emborracharse y cometer otros excesos. Están subordinados a un mediocre y veterano director de comedias que se llama H.C. Potter y que subsiste en Hollywood lejos del ingenio. En un papel menor, como un Gral. Grimshaw que debiera preocuparse del prestigio de sus subordinados, aparece como intérprete otro veterano director que se llama John Cromwell. Colabora con otros en dar al film más fama superficial que sustancias.



11 de noviembre 1959.



PEQUEÑA JOYA

El pequeño fugitivo

(*Little Fugitive*, EUA-1953) dir. Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin.

ESTE FILM SERÁ EXHIBIDO dentro de un par de meses en Montevideo, y aunque esta noticia no conmovió probablemente al público, que ignora de qué se trata, es seguro en cambio que el film mismo se ocupará de conmovir a sus espectadores. La profecía sobre la emoción ajena tiene sólidos fundamentos, porque en su escasa carrera **El pequeño fugitivo** ha conquistado los elogios de la gente

más variada y no sólo de los cronistas. Tres vocacionales del cine, llamados Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin, hicieron el film en New York y en 1953, contando la simple historia de cómo un niño de siete años se escapa de su casa y pasa dos días en las playas y las diversiones de Coney Island, gastando el poco dinero que lleva en el bolsillo y arreglándose para conseguir más. El argumento es sencillísimo. Está realizado por la sagacidad de la observación cinematográfica, por la actuación espontánea del niño (Richie Andrusco), por la inventiva con que el asunto encadena sus varias situaciones. Quien lo haya visto no lo podrá olvidar. Es lamentable, empero, que tan poca gente lo haya visto desde 1953 hasta hoy.

Por ser una producción neoyorquina e independiente, alejada de los canales de distribución establecidos para el material de Hollywood, **El pequeño fugitivo** tuvo poca difusión. En 1953, poco antes de ser presentada comercialmente en Estados Unidos, fue incluida en el Festival de Venecia y allí obtuvo uno de los Leones de Plata, al nivel de **Ugetsu** y de **Los inútiles**, junto con varios elogios de los periodistas que concurrieron. La crítica americana de 1953 también fue elogiosa. Pero la falta de estrellas impidió una difusión mayor. En el Festival de Punta del Este, 1955, el film apareció repentinamente incluido entre los muchos otros que se exhibieron fuera de concurso. Es difícil saber quién lo trajo, pero cabe presumir que en la delegación americana alguien quiso probar suerte. En cierto sentido la tuvo. Exhibido en el cine La Fragata, durante una función vespertina, con muchísimo calor y poquísima gente, **El pequeño fugitivo** impresionó a una docena de cronistas, raza que no suele utilizar los signos de admiración pero que un rato después intercambió en el hall su stock de superlativos. De esa experiencia aislada en el Festival han quedado algunos recuerdos y una crónica demasiado entusiasta, donde se llega a decir que "el film no tiene defectos" y que "es la clase de obra de arte que obliga a agradecer a quien corresponda la existencia de Festivales cinematográficos" (en *El País*, 29 enero 1955)⁶.

Durante casi cinco años los privilegiados de aquella tarde hablaron en Montevideo y en Buenos Aires de un gran film que habían visto sin subtítulos y que poca gente conocía. A la larga tuvieron un resultado. Un distribuidor de Buenos Aires, que se llama Osvaldo Pelisch y que sabe correr riesgos (también los corrió con **La noche del cazador** de Charles Laughton, otro negocio difícil), compró los derechos de **El pequeño fugitivo** para Argentina y Uruguay. Hacia marzo 1959 se encontró con periodistas uruguayos en tránsito a Mar del Plata, comunicó la noticia y comentó con regocijante humorismo que si perdía dinero era porque traía un film que gustaba a la crítica. Cabía desearle la mejor suerte posible, pero

también cabía pronosticarle dos fundadas esperanzas. Una era que **El pequeño fugitivo** habría de gustar nuevamente a la prensa rioplatense, dato que quizás beneficie al estreno. Otra esperanza clara y demostrada es que el film gusta a los espectadores que se sientan a verlo, aunque jamás hayan leído una crónica en su vida. En una privada montevideana de hace pocos días, convocada por motivos de placer, el film dejó satisfechos a dos distribuidores cinematográficos, un cronista, un cine-clubista, dos señoritas que nunca van a funciones privadas, un niño de cuatro años y un sacerdote católico. Fue una pequeña experiencia.

Cada vez que se habla de films elogiados por festivales y por críticos, carentes de estrellas, poseídos de afán experimental, el espectador común y el exhibidor cinematográfico formulan un mismo temor. Creen que será un cine raro y aburrido, con fotografía oscura y contraluces, con un asunto incomprensible, o con saltos cronológicos a la manera de Ingmar Bergman. Entonces dictaminan que, con todos los respetos por los críticos y los intelectuales, se lavan las manos del film en cuestión. Polémica aparte, ésta no es la situación real con **El pequeño fugitivo**. Es un film claro y cristalino, que será comprendido por el público común, por la infancia, por los analfabetos, por las señoras que hacen censura para el Consejo del Niño. Será comparado a **El globo rojo** de Lamorisse (que es posterior) y será recomendado en los cumpleaños infantiles. Será visto de nuevo por parte del público. Y cuando es visto de nuevo por los críticos, lo primero que se nota es que tiene defectos, desde luego, porque los tres realizadores son muy hábiles en manejar un niño y una cámara, pero son menos competentes para manejar los personajes y los diálogos de los primeros quince minutos.

Defectos tienen todos los films, incluso los de William Wyler y George Stevens, que son dos famosos perfeccionistas. Y como dijo Joe E. Brown en una ocasión histórica (al final de **Una Eva y dos Adanes**, cuando la mujer amada le confiesa ser realmente un hombre), "No te aflijas, nadie es perfecto". Lo que importa en **El pequeño fugitivo** no es el defecto menor, que es desde luego inevitable en el primer largometraje de tres vocacionales. Lo que importa es haber obtenido un testimonio poético, humorístico y auténtico, no ya sobre Coney Island y sus diversiones sino sobre el mundo de la infancia, sobre sus deseos, temores, sueños y encantamientos. Ese testimonio llega pocas veces al cine, nace de la inspiración, progresa con la técnica y el talento, culmina visiblemente en una docena de detalles que serán festejados en enero 1960. Los privilegiados espectadores de una función de 1955 tendrán compañía, después de haberla pedido durante tanto tiempo.

14 de noviembre 1959.

Títulos citados

Globo rojo, El (*Le Ballon rouge*, Francia-1956) dir Albert Lamorisse; **Inútiles, Los** (*I vitelloni*, Italia-1953) dir Federico Fellini; **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, EUA-1955) dir Charles Laughton; **Ugetsu** (*Ugetsu monogatari*, Japón-1953) dir. Kenji Mizoguchi; **Una Eva y dos Adanes** (*Some Like It Hot*, EUA-1959) dir. Billy Wilder.

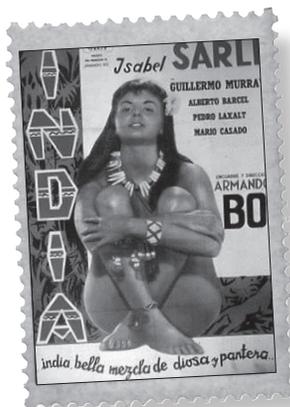
⁶ La crónica, por supuesto, era del propio H.A.T. Ver pág. 684.



CHISTE DEL AÑO

India

(Argentina-1959) dir. Armando Bó.



LA ÚNICA VOCACIÓN ARTÍSTICA de Armando Bó es presentar desnuda a Isabel Sarli, con quien mantiene buenas relaciones, y en esa vocación se ha mantenido durante los tres últimos films que dirigió. Ahora formuló el anuncio adicional de que hará un cuarto film en Punta del Este dentro de poco, filosóficamente titulado **...Y el demonio creó a los hombres** para contestar así a Roger Vadim y a BB que habían postulado la discutible afirmación de que Dios creó a la mujer. Los desnudos de Isabel hicieron algún ruido con **El trueno entre las hojas** (1958) y con **Sabaleros** (1959), así que con un desnudo se inaugura **India**, en cuyo transcurso hay algún baño en el arroyo, otro baño en colores (el resto es en blanco y negro), algunas sacudidas de mujer semi-desnuda que el villano arrastra por la selva, y otras sacudidas provocadas por un baile indio, en el que Isabel protege su apariencia con algunas plumas, aunque no muestra muchas ganas de protegerla. En todo el muestrario de esa solitaria vocación artística, el director Armando Bó no prueba la capacidad de hacer cine erótico, que era la única competencia procedente en el caso. Muestra la pasividad de un fotógrafo, una tarea fácil por la que no se consagrará.

Por otros conceptos de dirección, técnica e interpretación, el nivel de **India** es el que el cine argentino lucía en **Ayúdame a vivir** (1936) y **Besos brujos** (1937), cuando Libertad Lamarque era más inefable. Cuenta un vulgar asunto de fugitivo de la justicia que se refugia en la selva y mantiene un romance con la hija del cacique, complicándose en un conflicto con otro hombre y luego en un viaje hasta la ciudad, para tratar a su amada con antibióticos. Con tales artísticos motivos, Isabel Sarli y otros porteños se disfrazan de indios, hablan de a ratos en un idioma exótico y discuten los problemas del amor, la honradez y el futuro. La motivación de la conducta es precaria, a veces graciosa. Los incidentes en que esa conducta se expresa parecen nacidos de la improvisación durante el rodaje, al que hay que suponer canicular y selvático. La dirección es de una torpeza infinita, y cuando elabora efectos poéticos o fugas dinámicas obliga a recomendar a Armando Bó la necesidad de ir al cine más a menudo.

El film puede verse empero con bastante buen humor. Aunque los realizadores no lo quisieron así, todo el artificio del film parece un buen chiste. Hay que ver a la india de Isabel Sarli con las cejas depiladas. Hay que apreciar sus esfuerzos inútiles por expresar con su rostro algo más que su único clisé de sonrisa: ni siquiera cuando le clavan una flecha en el brazo parece tener sensibilidad. El aficionado que no se entretenga con eso puede ser amenizado por el diálogo, donde Isabel y otros indios hablan a menudo en una media lengua castellana ("Nosotros morir" o "¿No entender?") y de pronto se despachan un porteñísimo "Probá".

Es lastimoso que la crítica argentina y la uruguaya tengan que señalar a Armando Bó las limitaciones generales de su talento y del talento que lo rodea. A los films

extranjeros de igual insignificancia no les llevan simplemente el apunte, omisión con la que nadie pierde nada. Pero si hay que decir a Bó que sus pretensiones son un error y que su música de fondo es un exceso, es porque el mismo director se viste con la importancia que no tiene. Comercia con films vulgares que atraen al público más primitivo. Pide créditos oficiales para hacerlos. Recibe ataques de sus colegas. Convoca a conferencias de prensa para defenderse y en el curso de ellas asegura que sus films son realistas, que el realismo cinematográfico es respetable y que nadie le va a enseñar lo que tiene que hacer. A la altura de la importancia que se concede, hay que recordarle que sus films son una risa, dato que puede comprobar si entra sigilosamente a la sala y se queda un rato.

14 de noviembre 1959⁷.

POLICIAL EN SUPERFICIE

El sexto hombre

(Tous peuvent me tuer, Francia-1957) dir. Henri Decoin.

ES BASTANTE INGENIOSO el mecanismo de este asunto policial, con dos buenas ideas al centro. Por la primera, cinco delincuentes cometen un robo millonario, ocultan el producido y se hacen prender en seguida por un delito menor, obteniendo una aceptable coartada. Por la segunda idea, los cinco viven con temores su año de cárcel, y tres de ellos mueren a breves intervalos, ocasionando el misterio de que alguno de los restantes sea el criminal que piensa quedarse con el producto de lo robado. Como no hay pista satisfactoria que acuse a los dos sobrevivientes, el film especula con la posibilidad de un sexto hombre que haya llegado al secreto y confíe en matar o burlar a los cinco ladrones.

La idea de este argumento es de André Versini, un joven actor francés que interpreta además a uno de los cinco y que concentra naturalmente la atención del libreto. En su cara comienza el film, con su espalda termina, y en todo el intermedio se atiende con exceso a las relaciones con su novia (Anouk Aimée), que lo va a visitar a la cárcel. El personaje parece empero poco desarrollado en su psicología y se llega a saber muy poco de su vida interior, más allá de ciertas expresiones de miedo antes del asalto que comete y antes de la muerte que se ve venir. Esta carencia es un resultado de que el libreto haga todo muy fácil sin concentrarse en el mundo de la cárcel, ni explicar las circunstancias de los crímenes, ni hacer verosímil al personaje del director, que tal como aparece interprendo

⁷ En Argentina, **India** se estrenó recién en enero 1960.

por François Périer resulta estar muy lejos de la jerarquía y la seguridad de carácter que un funcionario de su responsabilidad debería tener.

El único cuidado de realización es el de la fotografía, con la que Pierre Montazel hace algún prodigio de iluminación, de cámara inclinada, de movimiento (y es CinemaScope). Ese cuidado exterior puede seducir a mucho público, pero la idea necesitaba ser convincente, tener suspenso, progresar, y eso requiere un talento superior al que el veterano Henri Decoin suele mostrar como director. En una escena aislada deja debida constancia de que le gusta **Un condenado a muerte se escapa** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) de Bresson, cuyo afiche pone ostentosamente en una escena callejera, pero Decoin no va más allá de ese sentimiento.

17 de noviembre 1959.



REALIZACIÓN NOTABLE

La mujer de negro

(*To koritsi me ta mavra*, Grecia-1955) dir. Michael Cacoyannis.



LA ACCIÓN DE **La mujer de negro** se desarrolla en una aldea griega de pescadores, enfocada por la cámara en amplias panorámicas iniciales. Allí llegan dos amigos turistas, para unos días de vacaciones, y es a través de sus ojos que el film comienza a dar los datos sobre el drama local. En la casa donde se alojan descubren de inmediato la tensión en que viven los tres propietarios: una viuda aún joven cuya

vida sexual, escasamente secreta, provoca burlas y humillaciones de los aldeanos, una hija bonita que se resiste al cortejo de los galanes pueblerinos, un hijo adolescente que procura defender el honor de madre y hermana, y que es derrotado en un par de peleas con los otros hombres de la aldea. Desde el conocimiento exterior de esta situación, planteada con inmediatez y pocas palabras en un incidente de los primeros minutos, los dos recién llegados se involucran diversamente en esa lucha. Uno de ellos prefiere apartarse de un conflicto ajeno; el otro tiene un romance con la hija de la casa, se queda a cortejarla y defenderla, tiene a su vez otros incidentes con los pescadores y recibe de éstos una broma diabólica que deriva en tragedia. El asunto es directamente melodramático, apoyado en cierta persistencia villana por parte de algunos personajes, en ciertos obstáculos al amor de la pareja central, en ciertos artificios para hacer progresar el asunto hasta una culminación, en cierto desvío para que esta culminación no sea la del drama mismo sino la de un incidente lateral. El tema no excede su sentido más allá de las peripecias individuales.

En su concepción hay sin embargo una autenticidad valiosa. Todos los personajes de la aldea, y los dos visitantes que se introducen en ella, están observados con una prolija naturalidad: viven y chocan por razón de amor, de orgullo, de despecho,

de insatisfacción sexual, participan de una escala de valores pueblerinos, en algún caso quieren evadirse de ella. Esta nitidez de posiciones, ideas y emociones no está comentada por literatura alguna, y el primer mérito del director y argumentista Cacoyannis es que sus personajes salgan a luz a través de su conducta, reservando para las palabras una situación accesoria. Con similar nitidez, y con un coraje muy apreciable, el director coloca sus elementos dramáticos en la imagen: la pelea callejera entre madre e hijo, otra pelea callejera entre dos hombres, el accidente marítimo que desemboca en la tragedia. Esa acción física es a menudo cruel, y está transportada con todos los gritos, sarcasmos e insultos del caso, con una intención de claro realismo; la misma intención que anima a la índole del drama elegido y a la nítida expresión fotográfica, en la que el negro de las figuras y el blanco de las casas se contrastan reiteradamente. No hay desborde ni desviación en ese realismo. Los episodios están apretados en una trama única y clara. La realidad es presentada como realidad, sin llevarla a ser un pretexto de erotismo o de sadismo. Más que por otras virtudes formales, Cacoyannis debe ser ponderado por la limpieza de su narración. Cuenta un drama común, se ajusta a su tema, no lo prolonga artificialmente buscándole sentidos.

Es además asombroso lo que sabe de cine. En la estructura de su narración, utiliza hábilmente el recurso de informar el asunto a través de los turistas que llegan a la aldea; es a través de su percepción que el espectador asiste con desconcierto, curiosidad y creciente interés al drama local. En el mismo sentido, parece asimismo muy hábil que las peleas y las burlas se ubiquen desde el principio en la costa y en el agua, porque es allí donde habrán de culminar. En el tratamiento de fotografía y sonido Cacoyannis demuestra una solvencia insospechada de artesano. Le importa lo que sus personajes hacen y dicen, los sigue en largos recorridos de cámara con notable esmero técnico, apunta sus expresiones mudas y elocuentes: un intercambio de miradas en la iglesia, una tensión entre los testigos de una pelea callejera interrumpida, una crispación en los rostros de las madres que esperan silenciosamente en la costa mientras temen la muerte cercana de sus hijos. En algunos momentos Cacoyannis llega a depurar al relato de toda palabra accesoria y demuestra una elocuencia digna del mejor cine. Alterna por ejemplo dos conflictos separados de hermana y hermano con los pescadores, marcando esos movimientos hasta hacer cruzar ambos incidentes en el mismo sitio físico. O, magistralmente, coloca al fondo una melancólica guitarra para comentar una tensión dramática no resuelta; junto a los transeúntes que no se dispersan tras una pelea interrumpida, o junto a la prolongada mirada de su dama joven desde el balcón hacia la costa, cuando cree que se ha ido en un barco el único hombre que pudo traerle una liberación. O, caso extremo, recoge al principio las ondas concéntricas de una piedra tirada al agua, como una alusión casual y no subrayada a que en ese momento comienza a extenderse el drama.

Este es uno de los pocos films griegos que han llegado a Sudamérica y el tercero de su director, que ha visto notoriamente mucho cine y que lo ha asimilado como un lenguaje personal. Tras las elogiosas notas críticas europeas era fundado el temor de que Cacoyannis fuera un aficionado a los virtuosismos superficiales, un técnico solvente dentro de una industria nueva, un vanguardista empeñado en demostrar su liberación de exigencias ajenas y en interponer su personalidad con formalismos y rebuscamientos. Pero Cacoyannis no resbala hasta allí. Elige un tema griego, local, y lo cuenta con fidelidad realista. Articula su narración entre media docena de personajes y sabe con-

servar la unidad y la fluidez. Maneja con solvencia a sus intérpretes y obtiene una particular sugestión de su actriz Ellie Lambeti, una belleza por cuyo rostro transcurren la amargura y la ilusión. Sabe decir con imagen y música lo que otros realistas transportan indebidamente a diálogos y monólogos. Posee un lenguaje cinematográfico de particular riqueza pero lo subordina a las necesidades del tema. Todo el film revela que Cacoyannis es no sólo un discípulo aprovechado del cine ajeno sino un creador ubicado en un ambiente propio. En muchos momentos es también un poeta.

24 de noviembre 1959.



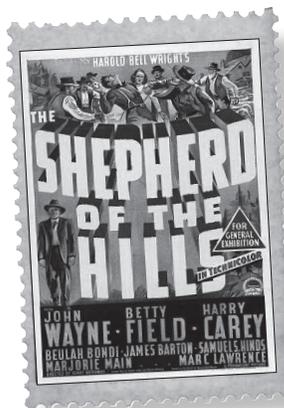
DOS REPOSICIONES

Destino de sangre

(*The Shepherd of the Hills*, EUA-1941) dir. Henry Hathaway.

Por quién doblan las campanas

(*For Whom the Bell Tolls*, EUA-1943) dir. Sam Wood.



DESTINO DE SANGRE descansa en un folletín muy apreciable, pero lo mejora con virtudes laterales. El folletín podría llamarse Viejos Rencores, y se precipita cuando el anciano Harry Carey vuelve a una región montañosa no identificada, con intenciones de comprar un terreno e instalarse. Allí había causado antes la desgracia de su mujer, ya muerta, allí reencuentra a un hijo ya mayor, que no le reconoce (John Wayne), a varios parientes políticos brutos, crueles, ciegos y mudos (Beulah Bondi, James Barton, Ward Bond, Marjorie Main, Marc Lawrence) y a una dama joven que podría tener un romance con Wayne y que es un encanto (Betty Field). La situación progresa con mucha conversación sobre maldiciones de vieja data y explota en una pelea a puñetazos (Bond-Wayne), en otra a tiros (Carey-Wayne), y en una muerte casual, proseguida con un ritual incendiario para eliminar el cadáver. Es imposible creer en lo que ocurre. En el último acto, en particular, el folletín se pone tan solemne que alguna sonrisa es inevitable.

El libreto impedía sacar algo muy decoroso, pero el veterano director Henry Hathaway hizo lo que pudo. La acción en exteriores tiene los tiempos bien medidos, no sólo en la acción sino en la espera de la acción. El Technicolor está manejado con buen gusto, un dato que en 1941 era más apreciable y que se vincula con un ensayo previo de Hathaway particularmente elogiado (**Herencia de muerte**, con Sylvia Sydney, 1935). La descripción de los personajes, antes que se precipiten a vocear pasiones, está formulada con cierta fineza dramática: silencios intensos, miradas hostiles, un toque de humor, un toque de coquetería en el momento en que Betty Field se prueba un cuello nuevo ante el espejo. En la docena de intérpretes

hay pistas para aficionados con memoria, empezando por la apariencia juvenil de John Wayne y siguiendo por la curiosa intensidad que en su personaje mudo obtiene Marc Lawrence, un actor secundario que nunca se hizo muy famoso. Entre recuerdos que vienen tras otros nombres (Harry Carey, la vieja Beulah Bondi, la vieja Marjorie Main) debe destacarse a Betty Field, una actriz joven, vivaz, expresiva, a veces honda, que causó cierta sensación en la época (por **La fuerza bruta**, por **Canto a la vida**, por una recordada **El solitario de Samburan** con Fredric March) y que después trabajó muy poco, para reaparecer hacia 1955 como característica (en **Picnic**). Hay momentos de **Destino de sangre** en que Betty Field llena la pantalla con talento; hay otros momentos en que la música, la fotografía y la dirección ayudan a disimular el tema.

Por quién doblan las campanas dice ocurrir en España y en 1937 pero podría ocurrir en cualquier lado y en cualquier guerra. Desde que Gary Cooper hace volar un tren en las primeras escenas hasta que hace volar un puente en las últimas, esta guerra de las montañas no parece enfrentar a republicanos y franquistas, con toda la carga ideológica que eso hubiera significado. Simplemente atiende a las intrigas de un grupo de guerrilleros que aparentan esperar el ataque de los indios. Se trata de intrigas bastante absurdas, de motivación extra-bélica, y que pueden ser ejemplificadas en las provocaciones verbales que Akim Tamiroff dispara después de unos vasos de vino. Hay mucha conversación al respecto. Junto a ella, Gary Cooper e Ingrid Bergman se hacen el amor en sucesivas etapas, consiguiendo con tal motivo los mejores momentos del film, porque la actriz está radiante, emotiva y talentosa. Su galán está en cambio un poco pasivo, pero hay que suponer que se deja convencer por ella.

Desde la guerra civil española al film, pasando por una novela de Hemingway que queda en el medio, hay una apreciable distancia. Nadie podría entender desde la platea qué ocurría en España. Y los que están enterados de esa guerra pueden objetar con fundamento el retrato arbitrario que Hemingway y la Paramount han formulado. Es un americano el que aparece haciendo las cosas importantes de la lucha. Está bien afeitado, es valiente y es prudente, frente a los barbudos, cobardes y torpes que le rodean. Cuando consigue hacer volar el puente, impidiendo el avance final de los indios, o lo que sean, el público de matinée podrá festejarlo con entusiasmo.

Desde 1943 hasta hoy, con mucha gente que ha escrito muchas cosas, se sabe que Dudley Nichols no es enteramente responsable del libreto que preparó sobre Hemingway, y que arriba de él había una empresa empeñada en que el film no estuviera a favor de nadie ni en contra de nadie. Es seguro en cambio que Nichols, el director Sam Wood y toda la Paramount hicieron

Por quién doblan las campanas con una mayoría de escenas en interiores, sin la respiración al aire libre que hubiera requerido esta lucha montañesa. El encierro deriva en parte del preciosismo de la formulación fotográfica, en la que puede reconocerse la mano del diseñador William Cameron Menzies; primeros planos, fondos oscuros, perfiles parciales, ele-



mentos recortados y contrastados en la imagen. Se tomaron mucho trabajo, aunque es un trabajo muy exterior, que no impide la lentitud de un film muy largo en el que pasa muy poco y que deja a una actriz como único respaldo emotivo de un asunto que en su momento había conmovido al mundo entero. Nunca se supo bien por quién doblaban las campanas, durante tanto tiempo.

1 de diciembre 1959.

Títulos citados

Canto a la vida (*Blues in the Night*, EUA-1941) dir. Anatole Litvak; **Fuerza bruta, La** (*Of Mice and Men*, EUA-1939) dir. Lewis Milestone; **Herencia de muerte** (*The Trail of the Lonesome Pine*, EUA-1935) dir. Henry Hathaway; **Picnic** (EUA-1955) dir. Joshua Logan; **Solitario de Samburan, El** (*Victory*, EUA-1940) dir. John Cromwell.



DOS TEMAS MENORES

Fuego carnal (*Affair in Havana*, EUA / Cuba-1957) dir. Laslo Benedek.

Muerte a plazos (*Death in Small Doses*, EUA-1958) dir. Joseph Newman.

FUEGO CARNAL CUENTA, en lo principal, un triángulo de pasiones entre un industrial rico y paralítico, su esposa bella y ambiciosa, un pianista joven y honesto (Raymond Burr, Sara Shane, John Cassavetes). El asunto es muy previsible, pero deriva a un momento particularmente intenso, en el que la mujer debe elegir entre el amor puro y veinte millones de dólares. La alternativa es clarísima, pero el libreto no explora el doblez de la situación y se las arregla para inventar crímenes y criminales en los personajes secundarios, que también tienen sus pasiones propias. Ese desvío falsea al argumento.

La realización es un poco superior al tema, revelando que el director Laslo Benedek no se conforma con el convencional asunto. Los primeros quince minutos, por ejemplo, plantean implícitamente el tema de los celos, sin una palabra de aclaración, con un meditado apunte de la conducta que sigue Raymond Burr cuando sospecha. En otros momentos la imagen profundiza un poco más: rejas en la ventana para la mujer prisionera, varios fundidos de arena, agua y nubes en la playa (con piano al fondo) para un momento de su meditación, un montaje calculado de crueldad y de alarma para un crimen. Son nada más que momentos, ninguno de ellos con la grandeza poética o dramática necesaria. Pero revelan una sensibilidad cinematográfica, que aparece furtivamente en los costados del melodrama. En una escena muy singular, Raymond Burr proyecta en su gabinete la película clandestina que un detective le ha proporcionado, y en la que se documenta que su mujer y el amante han paseado



juntos más de lo prudente. Esas imágenes son hábilmente inconexas y borrosas, como filmadas en los rincones de las plazas por un aficionado.

Laslo Benedek ha tenido una carrera a contramano y no se ha podido imponer en Hollywood. Hizo dos cosas valiosas para Stanley Kramer (**Muerte de un viajante** y **El salvaje**, 1951-53), no encontró más apoyo de otros productores, fue a Alemania para hacer un film anti-bélico en cuya calidad confiaba (**Kinder, Mütter und ein General**, 1956) y comprobó que tampoco este film tuvo mayor distribución. En 1957 se fue a La Habana, con tres intérpretes americanos, para hacer este **Fuego carnal**, que figura como co-producción con Cuba y que cumple con el color local mediante un poco de música y baile populares, aunque ciertamente no los integra al tema. El resultado deja a Benedek a mitad de camino, como una insinuación de que quiere hacer algo mejor de lo que le permiten. Algo similar ocurre con John Cassavetes, un actor talentoso que está desconforme con el cine que debe hacer y se apartó hasta New York para dirigir sus propias ideas, así sea sin éxito comercial. Uno y otro han escrito artículos sobre sus inconformismos y es de esperar que en el futuro lleguen a probar éstos con obras.

Muerte a plazos es demasiado título para la muerte en pequeñas dosis que promete el original. El concepto exacto es Muerte en Pastillas y corresponde a una droga que ingieren los camioneros para mantenerse despiertos en largas jornadas de carretera. Todo alude a la benzedrina, pero la llaman de otra manera. Y como las píldoras constituyen un tráfico ilícito de drogas, el detective Peter Graves se disfraza de camionero, para averiguar por qué mueren los drogados (por exceso de drogas y principio de locura) y quiénes venden las píldoras. La segunda interrogante conduce a resultados inesperados, pero la averiguación no despertará mucho entusiasmo público. Lo mejor del film es la ocasional fotografía (por Carl Guthrie) con camiones en la noche y hombres enloquecidos al volante. La actuación de Peter Graves y la damita Mala Powers es muy olvidable. La de Chuck Connors, como un jocundo camionero que está lleno de vitalidad y se empeña en farras, gritos y bailes, está un poco mejor. Pero es difícil creer en toda la intriga y en el empeño con que todos los personajes hablan de las famosas píldoras cada tres minutos, como si los camioneros no tuvieran otras cargas en la vida.



2 de diciembre 1959.

Títulos citados (todos dirigidos por Laslo Benedek)

Kinder, Mütter und ein General (Alemania Occidental-1955); **Muerte de un viajante** (*Death of a Salesman*, EUA-1951); **Salvaje, El** (*The Wild One*, EUA-1953).



UN DIRECTOR SENSIBLE

Pecado de juventud*(Péché de jeunesse, Francia-1958)* dir. Louis Duchesne.

ESTE PECADO NO PARECERÍA TAL si no se produjera por el amor de una pareja cuyos integrantes tienen un desnivel social y cuyo ambiente pueblerino exterior ejerce una pronunciada presión. Ella es una empleadita de confitería, joven, coqueta, tierna (Agnès Laurent); él es un joven estudiante de ingeniería, con mejores medios económicos, pero también con una familia que tiene mayores pretensiones (Gil Vidal). Es por la presión de la madre del galán (Madeleine Robinson) que el drama se precipita, primero por querer impedir la unión de los jóvenes y después por procurar una separación cuando ya la muchacha está embarazada. Es lo que se llama un drama de todos los días, y deberá parecer muy humano a una considerable cantidad de señoras.

La concepción dramática y cinematográfica de este asunto está bastante arriba de la vulgaridad. Tiene ante todo una virtud de concisión, con la que el libreto se restringe al centro del asunto y no agrega casualidades ni ramificaciones. Tiene otra virtud de descripción para el ambiente pueblerino, cuya presión sobre la pareja central será importante: la acción ocurre en una aldea cerca de París, y particularmente en un hotel donde se juntan los jubilados y pequeños comerciantes que tienen ideas fijas sobre lo que es bueno y lo que es malo. Esa descripción es intencionada, a veces sagaz, pero no está completamente resuelta por los libretistas, que se confían a un artificioso monólogo en la banda sonora para describir elementos sociales que debieron haber funcionado con la trama. En la mejor zona del relato, el film acierta notablemente con la presentación de la pareja central, que comienza por ir al fútbol y pasear por los jardines, con cierto afán de ocultarse de los demás y de conocerse mejor entre sí, y termina por escaparse una tarde hasta un tolerante hotel de París, donde tendrán su único contacto sexual. Esta evolución de su amor aparece hábilmente presentada, con diálogos breves y espontáneos, con el progreso de su intimidad, con un relevamiento de los sitios solitarios que busca la pareja y con algún efecto romántico (la luz tenue de los parques, los reflejos en el río) que señalan cierta sensibilidad del director Louis Duchesne, un hombre que debe haber pasado ese trance y que lo apunta ahora con frescura poética. Cuando la pareja llega a su culminación sexual, el film se permite cierta melancolía para moderar ese entusiasmo y hace señalar a la muchacha su pequeña desilusión; esperaba una tarde soleada en el bosque, con sombra de pinos, para ese momento de su vida, y ahora se resigna a un cuarto sórdido de hotel, con palabras sobreentendidas del conserje, luz artificial en el techo, un paisaje de Venecia colgado en la pared. Es el mejor momento del film.

La interpretación es muy correcta, con un punto alto en la madura Madeleine Robinson (que se está pareciendo a Ethel Barrymore) y algún brillo en personajes secundarios. La fotografía y la música tienen momentos de excelencia cuando

comentan la situación de la pareja (un tema de guitarras suena adecuadamente romántico) y fuera de allí no molestan. La dirección de Duchesne, que es joven y escaso de fama, podrá importar como referencia futura: siente lo que tiene entre manos, aunque no sea continuamente el dueño de su tema y lo rebaje con concesiones.

4 de diciembre 1959.



MÁS ADOLESCENTES

El crimen camina por la noche*(Dino, EUA-1957)* dir. Thomas Carr.

ESTE ES UN APUNTE de cómo un delincuente juvenil se reintegra a la sociedad, en una crisis que hace renacer las causas de su rebeldía. Ha cometido un crimen a los 13 años como integrante de una pandilla asaltante, ha estado en el Reformatorio, y cuando comienza el film sale de allí con un funcionario como custodia. La vuelta al barrio, a los padres, al hermano, a la jefatura de una nueva pandilla, son los elementos que provocan sus nuevas rebeldías, irritaciones y violencias. Contra ellos opera un psiquiatra que deja conversar solo al protagonista, procurando a un tiempo que se desahogue y que se deje conocer; también opera una muchacha, conocida en un baile del barrio, que le da la primera dosis de ternura de su vida. La moraleja del film es que cariño es todo lo que hace falta. Todas las rebeldías del adolescente aparecen explicadas por no haber recibido en su infancia el debido cuidado de sus padres, un hecho que ahora el protagonista lamenta en alta voz. Pero cuando recibe el cariño de la muchacha, apenas insinuado en una actitud de cordialidad que todavía está muy lejos del amor, el protagonista reacciona y toma una actitud más social. La expresa en no realizar el nuevo asalto al que se había comprometido.

El tema de la delincuencia juvenil está de moda y obliga a desconfiar de esa abundancia, junto a la que no suele haber un mínimo de profundidad psicológica para los personajes ni de realidad social para su ambiente. En este caso hay empero un elemento de autenticidad, porque el film no se conforma con la violencia superficial. Se concentra en un caso individual verosímil, lo apunta con todas las explosiones de rebeldía y también con todas las vacilaciones, y con la crisis moral que llega a cierta altura. Al restringirse a un solo individuo el film deforma empero el cuadro real, del que faltan aquí el ocio, la necesidad económica, el mal ejemplo ajeno. Parece un caso construido en el vacío, solucionado luego con la salida conformista de creer que una sonrisa femenina arregla el problema.

Las virtudes y las limitaciones del film derivan de su origen. El libreto fue escrito por Reginald Rose sobre su propia obra para la TV, como poco antes lo había hecho



para **Crimen en las calles** (*Crime in the Streets*, Don Siegel-1956), y después lo haría para **Doce hombres en pugna** (*12 Angry Men*, Lumet-1957). Al primero de esos films se parece mucho este nuevo ejemplo, que tiene las características del material de TV: ambientes reducidos, pocos personajes, naturalidad en los diálogos, una tensión construida con inventiva de situaciones, una utilización excesiva del primer plano, derivada a su vez del apoyo en los diálogos casi confesionales. El resultado pudo tener mayor interés si el libreto hubiera caído en mejores manos. El director Thomas Carr se conforma con transcribir ese libreto sin mejorarlo mediante una mayor sagacidad de cámara, desperdiciando la ventaja de ubicuidad que el cine tiene en el caso. Como intérprete principal, Sal Mineo es muy insatisfactorio. Tiene un repertorio de explosiones y gestos de enojo, pero no traduce con la debida sutileza sus emociones y se queda corto en escenas medulares, como su crisis moral frente al psiquiatra. Es simplemente correcta la actuación de Brian Keith como ese psiquiatra, Frank Faylen como oficial de custodia y Susan Kohner como la muchacha que inspira al protagonista una mejor conducta.

7 de diciembre 1959.



CHISTOSO DE SALÓN

Alias Jesse James

(EUA-1959) dir. Norman Z. McLeod.



LA GRAN DESGRACIA de Bob Hope, agente de seguros, es ponerse contento por haberle hecho una póliza de cien mil dólares a un Sr. James. Descubre demasiado tarde que el asegurado es el famoso bandolero y desde allí comienza su aventura, que en parte es rescatar y anular esa póliza, en parte proteger la vida de James para no poner a la compañía en el compromiso de pagarla.

Era una linda idea y podía derivar en una sátira al **western**, supuesto que varias de sus más vulgares situaciones se tomaran en broma. Pero Bob Hope es no solamente el productor del film sino además el "productor ejecutivo", un tirano que decide cosas en el set y que no manifiesta respeto por el director McLeod, quizás porque éste sólo ha hecho comedias durante los últimos quinientos años de su vida. Así ocurre que Bob Hope dibuja una película a su medida y estilo, que consiste en dejar caer chistes con un aire distraído y en repetir esa gracia verbal hasta el agotamiento. Buena parte del asunto ocurre entre cuatro paredes, con discusiones entre Hope, el Jesse James del cuento (Wendell Corey) y la novia de éste (Rhonda Fleming), que desde luego cambia de compromiso más rápido que de cabello (rojo). Entre los chistes que figuran en nómina hay alguno eficaz, como el de convertir a la madre del pistolero en una anciana sacada de **Arsénico y encaje antiguo**, que limpia con cariño la colección de fusiles y se

opone a que el individuo salga a pelear de madrugada y en ayunas, porque puede enfermarse. Hay también algún chiste visual que rinde ante la cámara, como las contorsiones del sombrero de Hope cuando toma una bebida demasiado fuerte, o como las peculiares circunstancias en que el protagonista es perseguido al final. Y algún detalle de ingenio, como el nombre de un pianista de diez años que aparece en una taberna de 1880: dice llamarse Harry Truman, y se le parece.

Entre un chiste y otro hay demasiado relleno, como si los cuatro autores del argumento no tuvieran bastante inventiva. En una matinée infantil será posible divertirse con el resultado, porque allí no tendrá importancia el antecedente de los muchos films iguales que Bob Hope ha hecho durante los últimos veinte años. En una matinée infantil de Estados Unidos divertirá también el hallazgo final de quiénes colaboran, durante unos pocos minutos, en el tiroteo final de Hope contra los malos: son Bing Crosby, Gary Cooper, Ward Bond y varias figuras de la TV americana. Esta es la clase de chiste que Hope prefiere desde 1939. El hombre cree que su comicidad es eterna.

8 de diciembre 1959.



TECHNICOLOR TEMPRANO

Herencia de muerte

(The Trail of the Lonesome Pine, EUA-1936) dir. Henry Hathaway.

LOS ELOGIOS DE HACER MÁS DE VEINTE AÑOS no se mantienen en la revisión. En 1936 esta **Herencia de muerte**, que ya era la tercera versión cinematográfica de una novela de éxito, significó uno de los primeros experimentos por hacer Technicolor en un largometraje, con la debida precaución de filmar en exteriores que es donde se pensó que daría un mejor rendimiento. En la perspectiva de hoy, Technicolor y exteriores parecen precarios y anticuados, porque el cine posterior ha superado esa técnica, y no hace falta extremarse para encontrar acción más dinámica y más bonita en mucho **western** coloreado.

El asunto ya era rutinario entonces. Su centro es una enconada oposición entre dos familias campesinas, que durante años se han baleado en los bosques y que ahora experimentan variantes de ese conflicto cuando una empresa de ferrocarriles y un ingeniero (Fred MacMurray) compran terrenos en la zona. Esto ocasiona algunos contratiempos en el romance existente en una de las veredas (Sylvia Sydney, Henry Fonda), despierta algún enconado discurso pacifista de una anciana que está cansada de balazos (Beulah Bondi), provoca varias muertes, de las que es importante la de un niño (Spanky McFarland), y termina en las paces que celebran finalmente los jefes de ambas familias (Fred Stone, Robert Barrat). El asunto incluye algún momento logrado,



como el entierro del niño, pero en general está desviado de propósito, con más casualidad y menos motivación de lo deseable en las pasiones que expresan todos los personajes, que conversan con exceso y carecen de la fuerza primitiva que invocan.

La labor de Henry Fonda, en una de sus primeras apariciones cinematográficas, es muy adecuada pero parecerá muy juvenil. La de Sylvia Sidney tiene un mayor interés, porque esta actriz sensible ha sido poco vista por los públicos de hoy y es algo para conocer, aunque una escena de crisis le sale demasiado gritada.

23 de diciembre 1959.



LA VIDA EN EL EJÉRCITO

De aquí a la eternidad

(*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. Fred Zinnemann.



HACE POCO MENOS DE SEIS AÑOS, este film obtuvo varios premios de la Academia. Había congregado estrellas e importancia alrededor de un tema valiente, una denuncia contra el Ejército, y lo había narrado con cierta madurez de lenguaje, con un tono sostenido de drama sentido. Ya en 1954 eran visibles sin embargo las debilidades de la intención. Como en la novela de James Jones en que se basa, este "himno de odio y de amor hacia el Ejército" posee una denuncia sumamente atemperada. Están en el tema, ciertamente, la corrupción de valores con la que un soldado es estimado por su capacidad como boxeador, la malicia con que la disciplina se aplica a título de represalia, el sadismo de los castigos. Pero cuando está en juego aceptar o

rechazar al Ejército como institución, James Jones y sus personajes se vuelcan a favor de él, un acto que coincide, en los últimos minutos, con la vocación heroica y sacrificada que Pearl Harbor despierta en esta guarnición americana de Honolulu. Y por otro lado, la peripecia individual parece muy restringida de importancia, no sólo porque el film omite significativos episodios de la novela (una pesadilla de castigos al soldado que hace Frank Sinatra), sino porque se desvía a creer importantes los romances laterales: uno entre el sargento y la esposa de su superior (Burt Lancaster, Deborah Kerr) y otro entre el soldado y lo que debió ser una prostituta (Montgomery Clift, Donna Reed). Si se tiene en cuenta que el Ejército colaboró con los realizadores, es fácil comprender que la denuncia haya quedado muy suave. En 1956, en cambio, Robert Aldrich no consiguió similar colaboración para **Ataque** (*Attack*), que tenía al sadismo en primer plano.

Con sus limitaciones de tema, y con los saltos narrativos inevitables en una adaptación que debe condensar las larguezas del original, el film puede verse hoy como

un grupo de historietas dramáticas vinculadas al Ejército, que alguna vez enjuician su ética y que casi siempre afirman que es difícil obtener la felicidad entre el rigor de jerarquías y órdenes. En la dirección de Fred Zinnemann, en la interpretación de Montgomery Clift, en el empuje con que Donna Reed pide un destino mejor, en el impulso de melancolía y lirismo con que se colocan comentarios laterales (Clift soplando de pronto una trompeta, los soldados cantando sus *blues*), en la calidad sombría y dramática de fotografía que obtiene Burnett Guffey, el film registra sus mejores momentos y supera el nivel convencional en el que debió resolver un tema que pedía otra grandeza. En perspectiva, es probable asimismo que **De aquí a la eternidad** haya sido un film útil, un apoyo a la realización de asuntos más comprometidos. En 1953, fuera de este film, Hollywood luchaba con la televisión y creía que todo estaría arreglado con color, relieve o CinemaScope, sin buscar valores más recordables. Debe estimarse que no todos hayan pensado con tanta superficialidad y que Columbia se haya atrevido entonces a pensar que en el cine también importa lo que se dice.

24 de diciembre 1959.



Exhibiciones especiales

Exhibiciones especiales



H.A.T. y otros periodistas reciben a la delegación checa, 1958.

En la práctica profesional de H.A.T., la atención a lo coyuntural debía complementarse siempre con la orientación didáctica. En otros términos, su ejercicio del periodismo era simultáneamente informativo y formativo: daba cuenta de todo lo que se encontraba disponible para el espectador pero también señalaba las limitaciones del mercado cinematográfico y procuraba vencerlas, informando a su lector sobre el abundante material que no llegaba a las salas, dando cuenta de su interés, y apelando a los empresarios con sugerencias de estrenos o reposiciones.

Como parte de esa misma lógica, la página de Espectáculos de *El País*, como antes el semanario *Marcha*, reseñaba la actividad de los espacios alternativos de exhibición con el mismo empeño que aplicaba a los estrenos comerciales. En las páginas siguientes se reúnen textos escritos en ocasión de este tipo de exhibiciones, que muchas veces eran únicas y que se concentraban principalmente en tres instituciones: la estatal SODRE (que organizaba cada dos años un nutrido festival de cine documental y experimental) y las privadas Cine Universitario y Cine Club del Uruguay.

Dos rasgos personales de H.A.T. se vuelven especialmente evidentes en la revisión de este material. En primer y obvio lugar, es abrumador comprobar cómo su curiosidad ilimitada lo llevaba a informar correctamente no sólo sobre el cine de corto y medio metraje, sino también sobre fenómenos que entonces eran escasamente divulgados, como la producción estatal de Europa del Este, o los métodos de trabajo de Fernando Birri en la flamante Escuela Documental de Santa Fe antes que de allí saliera documental alguno. En segundo lugar, y de manera menos evidente, esta sección revela más que ninguna otra lo que su colega y amigo Antonio Larreta llamaba "su sentido de la justicia". Pese a que H.A.T. había estado vinculado a Cine Universitario por la revista *Film* y tuvo siempre una mejor relación con sus directivos, en ningún momento utilizó el espacio de *El País* para promover la actividad de esa entidad en desmedro de las otras, que es lo que suele hacerse hasta la fecha en circunstancias semejantes y no sólo en el Uruguay.



SEGUNDO FESTIVAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL DEL SODRE Festival para aprender

MÁS DE 35 PAÍSES con más de 150 films intervienen en el Segundo Festival de Cine Documental y Experimental que organiza el SODRE y que comenzará el 2 de mayo. La experiencia ha enseñado que el promedio de un material tan abundante suele ser bajo, pero la experiencia ha señalado también que no se puede desatender ningún fragmento de un plan tan amplio, porque en cada día habrá algún título de interés y porque no será posible repetir funciones. La riqueza de material llevará a Cine Arte del SODRE a establecer un régimen de función nocturna diaria durante un mes, con cuatro vespertinas por semana (martes a viernes), para que aficionados, jurados y cronistas puedan conocer el cine que fuera de comercio suelen producir todos los países que mantienen relaciones diplomáticas con el Uruguay, más algunas organizaciones internacionales como Shell, Philips, SAS, Pan American, las Naciones Unidas y el Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas (CIME). En las listas proporcionadas, que son aún incompletas, hay mucho título enigmático de calidad y de género, pero también hay promesas firmes, como las obras de Jirí Trnka (Checoslovaquia), Norman McLaren (Canadá), Bert Haanstra y John Heyer (Shell Film Unit) y Anthony Asquith (Inglaterra). La abundancia ya está preocupando por adelantado a quienes tienen la curiosidad cinematográfica natural, y también está preocupando inevitablemente a los organizadores, que en estos mismos momentos procuran identificar, clasificar, documentar y aun traducir películas que ingresan con variedad de idiomas, de condiciones técnicas y de duración. Con todas ellas se hará el mejor intento de explicar en el programa o en la misma proyección, aquellos elementos que puedan no ser accesibles al público común, pero es inevitable suponer que no se podrá resolverlo todo, especialmente si se consideran, por ejemplo, los laberintos del idioma japonés, o del cine científico, o de los distintos sistemas de grabación sonora.

Un inconveniente particular del Festival es la imposibilidad práctica de que el público pueda ver lo que otros espectadores y cronistas le hayan recomendado. La norma es que todo sea novísimo, irrepetible e irrecuperable, con lo que la única recomendación previa al aficionado es que no deje de ver **Back of Beyond**, un film australiano de John Heyer, que ya fuera conocido por unos pocos privilegiados en 1955, y que contiene escenas magistrales.

Con todas sus dificultades internas y públicas, el SODRE procede bien cuando realiza este Festival. Su departamento de Cine Arte está abocado a cumplir en el terreno la misión cultural de avanzada que es en realidad obligatoria para toda actividad del instituto, y el hecho real es que la mayoría del público sólo conoce y aprecia el cine comercial de largometraje. Casi todo film corto, casi todo

film que no sea de argumento, pasa inadvertido a ese público, porque las salas comerciales no lo exhiben, omisión que explican asegurando que el público no paga por ver cine documental ni ningún cortometraje que no sea el cómico. La triste consecuencia es que algunos films magistrales de los últimos tiempos son desconocidos por la gente. Poco público vio **La gran aventura**, de Sucksdorff, estreno principalísimo de 1955, y poco público sabe siquiera que haya habido en Inglaterra un director como Humphrey Jennings, que ha dado al cine documental y poético algunas obras inolvidables (**Listen to Britain**, 1942; **Fires Were Started**, 1943). Se oye hablar tanto de cultura cinematográfica que es oportuno recordar periódicamente sus limitaciones y mucho más oportuno subsanarlas hasta donde sea posible. Para eso trabajan esforzadamente los cine-clubes y para eso Cine Arte del SODRE hace este Festival.

26 de abril 1956.



10 años de Cine Club del Uruguay

AÑOS DIFÍCILES. Si les hubiesen dicho que la finalidad de su obra era la cultura cinematográfica uruguaya, los fundadores de Cine Club habrían rechazado semejante ambición. En enero 1948, ese grupo de jóvenes tenía una edad promedio de 21 años, la inquietud cinematográfica a título personal, y la moderada intención de extenderla y facilitarla a un grupo ligeramente mayor, que durante el primer año sólo se compuso de cuarenta personas. Los fundadores fueron Eduardo J. Alvariza, Jorge de Arteaga, Eduardo Julio de Arteaga, Antonio J. Grompone y Eugenio Hintz; casi todos ellos habrían de mantener hasta hoy la inquietud inicial, y el último habría de destacarse luego como realizador cinematográfico. A ese grupo cabe agregar los nombres de quienes colaboraron en grados diversos: Fernando Pereda prestó reiteradamente los films de su valiosa cineteca, José Carlos Álvarez y José Ma. Podestá contribuyeron con textos, conferencias y una asesoría general. Diez años después, Grompone, Hintz, E.J. de Arteaga y Álvarez integran la Comisión Directiva, junto a Jorge Pignataro, Nelson A. Scavino y el Arq. Alberto Mántaras, este último también realizador cinematográfico amateur.

El proceso de los diez años excedió con mucho toda la perspectiva inicial, planteó problemas impensados, forjó sus soluciones; estas soluciones trajeron a su vez otros problemas. El grupo inicial de cine-clubistas sabía que el cine de 1948 era sólo una parte de una actividad artística larga y compleja, y salió a buscar, estudiar y difundir toda la zona oculta de esa actividad. El cine mudo fue su territorio natural; entre los primerísimos títulos de la programación se incluyen **Napoleón** (Abel Gance, 1926), **Variété** (E.A. Dupont, 1925), **Caligari** (Robert Wiene, 1920), **El delator** (*The Informer*, Arthur Robison-1929). Casi todo ese material estaba copiado en pase reducido (9½ mm., 16 mm.) y debía ser proyectado en salas pequeñas y

con equipos portátiles, lejos de un gran público y de una gran sala. La Agrupación Universitaria, el Liceo Francés y el salón de actos del Palacio Díaz fueron las salas principales de 1948. Eran sitios adecuados para cuarenta o para cien socios, casi siempre conocidos entre sí; se podía trabajar con material prestado y con equipo prestado; se podía editar una pequeña revista que llenaba la múltiple misión de ser también un boletín mensual y un programa de las funciones y que adoptaba lo que alguien llamó un deliberado aire intemporal. Pero la actividad de Cine Club se amplió a tal punto que en seguida se produjo la primera crisis de crecimiento. Durante 1948-49 la revista debió extender páginas y temas; el primer concurso de aficionados acercó gente nueva a la institución; a la altura de los seiscientos socios ya fue necesario aumentar funciones, obtener otras salas, conseguir otros films. Con las funciones del Cine Apolo, los días martes, se cubrían en parte estas necesidades y hasta se permitió el acceso de público general, con entrada paga. Pero esto a su vez planteaba otros problemas. En una sala grande sólo puede exhibirse material cinematográfico en 35 mm., que es el pase del cine habitual; seguía siendo necesario habilitar salas pequeñas para los films en otro pase. El primer inconveniente de esta dispersión de sitios fue la pérdida de la concentración con que antes se podía no sólo exhibir **La sangre de un poeta** (*Le Sang d'un poète*, Cocteau-1930) sino también desarrollar un debate o polémica sobre ese film de vanguardia; la sala reducida es insustituible a ese efecto. El segundo inconveniente fue la necesidad de anunciar y orientar entre salas diversas a un grupo de socios cada vez más amplio. Pero aunque se mantuviera el uso de salas chicas para las polémicas, la concentración se perdía igual, porque el film debía exhibirse más de una vez para que estuviera al alcance de tantos socios, y esa repetición impedía la presencia simultánea de todos los interesados. Estos problemas no estaban solos. A principios de 1950, una controversia periodística señaló que Cine Club del Uruguay, por ocuparse de valores cinematográficos permanentes, estaba perdiendo contacto con el cine actual, cuyo análisis y comprensión debía acercar a su masa social. Esa observación podía vincularse en cierto grado con su programación, pero se vinculaba en grado mayor con los temas tocados en su revista. La idea era que se podía mantener sin mengua el estudio de Abel Gance, Dupont, Marcel L'Herbier o la vanguardia francesa de 1925-30, pero parecía necesario que una institución cultural como Cine Club difundiera e hiciera comprender a Laurence Olivier, a John Huston y a Vittorio De Sica, nombres de 1950. La institución no creyó entonces que esa observación fuera atinada y es probable que tampoco lo crea ahora¹. Hacia 1951 se producen algunos hechos importantes en la vida pública de Cine Club. A principios de año se realiza el Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este, en cuyo jurado oficial figuran dos dirigentes en la entidad y otra persona que habría de serlo (Alvariza, Hintz, Álvarez); en el Comité de Programación del mismo festival trabajaron también otros de los dirigentes. También a principios de 1951 Cine Club y Cine Universitario prometen públicamente una mayor colaboración recíproca, procurando superar algunas naturales fricciones producidas por la competencia de ambas entidades en tareas similares; este propósito tuvo resultados buenos pero no siempre ideales. En mayo 1951 Cine Club hace una declaración pública contra la censura cinematográfica.

¹ H.A.T. no lo dice, pero la contraparte de esa controversia periodística con Cine Club fue él mismo (y Hugo Alfaro) desde las páginas del semanario *Marcha*. Ver Tomo 1, pág. 903.

fica, una amenaza que en aquel momento se había desatado alrededor de **La ronda** (M. Ophüls-1950); en junio 1951, organiza un concurso de guiones cinematográficos, integrando una larga serie de concursos similares; en octubre 1951 inaugura su sede en Florida 1474, procurando concentrar exhibiciones, biblioteca, administración. En cierto sentido, esa obtención de sede fue su mayoría de edad. Junto a sus obvias ventajas subsistían sin embargo algunos inconvenientes. No tenía equipo proyector sonoro de 35 mm., con lo que las exhibiciones se reducían a material mudo o al de 16 mm., sonoro; esto excluía de la sede la exhibición de copias alquiladas en el material cinematográfico comercial y obligaba a recurrir a salas comunes, dos o cuatro veces por mes. La capacidad era solamente 152 butacas, y se mantenía la insuficiencia de local para un registro social que en 1952 llegaba a 1.600 inscriptos. Algunos socios objetaron asimismo la ubicación y la estructura arquitectónica de ese local. Todos esos inconvenientes eran apreciados por los dirigentes de Cine Club. Su resultado sería a la larga la sustitución de esa sede por la nueva de Rincón 567, con inauguración prevista para las próximas semanas. Allí habrá doscientas butacas, bar, escritorios, sala de lectura, biblioteca, un peculiar museo de viejos aparatos, los adelantos de ventilación y acústica que puede tener un local moderno, dos proyectores sonoros de 35 mm., uno de 16 mm., uno mudo de 35 mm., y otros pormenores que requerirán apreciación directa.

La nueva sede supone deudas recientemente calculadas como de \$50.000; también supone un desarrollo insólito del cine-clubismo, desde los cuarenta socios de 1948, conocidos entre sí, hasta los 1.600 que operan mayormente como clientes, exigen más espectáculos, critican la programación sin conocer debidamente sus problemas y se borran (hasta en un 25 %) al acercarse los meses de verano. Como en muchas otras materias, una diferencia sustancial de cantidad comporta una diferencia de calidad, y Cine Club del Uruguay, como sus entidades similares, se ha afligido de tener demasiados socios. A veces es muy difícil saber lo que hay que hacer con ellos.

NO SE MOLESTE, POR FAVOR. A los diez años de fundado, el crecimiento de Cine Club del Uruguay puede interpretarse, en una parte, como una contribución a la cultura cinematográfica nacional. Realizó aproximadamente seiscientos funciones, cuya estadística precisa se está confeccionando en estos momentos, que incluyen no solamente el cine de toda nacionalidad, época, tendencia o dimensión, sin límite aparente, sino también un estudio frecuente de directores, escuelas, estilos, sea por medio de los textos impresos normalmente en los programas, sea por las conferencias y debates que acompañaron a una parte de esas funciones. Desde 1949 Cine Club comenzó a comprar material cinematográfico que por su índole estaba apartado de la exhibición comercial; documental británico, vanguardia francesa y algunos títulos clásicos como **Éxtasis** (Machaty, 1933) o **Emil y los detectives** (Gerhard Lamprecht, 1931). Realizó cinco concursos de aficionados, de los que surgieron nombres de realizadores: Alberto Mántaras, Enrique Amorim, Juan J. Gasque, Eugenio Hintz, Ugo Ulive, Ildefonso Beceiro y muchos otros. Comenzó en 1952 un ciclo de cine para niños, cuyas consecuencias pueden ser de largo alcance, en la medida en que se forme un público nuevo y enterado. Con la colaboración del director argentino Leopoldo Torre Nilsson, la entidad realizó en 1952 un curso de realización cinematográfica. Durante 1956 la sede de Cine Club fue ocupada se-

manalmente por una serie de tres cursillos teóricos, titulados "Historia del cine: arte y espectáculo" (Antonio J. Grompone), "Cine para niños" (Eugenio Hintz) e "Iniciación al cine" (Ruben Orebro). En 1953, y en colaboración con otros vocacionales, Cine Club y sus dirigentes colaboraron en constituir la Federación de Cine Clubes y también la Cinemateca Uruguaya. Esta última entidad concentró el material cinematográfico que existía hasta entonces en poder de otras entidades, particularmente Cine Club y Cine Universitario, compró nuevo material y regularizó el intercambio de films con otras cinematecas del exterior, especialmente las de Argentina, Francia y San Pablo. El aficionado cinematográfico uruguayo aceptó y colaboró en buena medida con todo ese movimiento. En diez años tuvo contacto con una cantidad siempre creciente de crítica cinematográfica en diarios y semanarios de Montevideo y al mismo tiempo los cine-clubes lo facultaban a ver los films que antes parecían inaccesibles: **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*, Griffith-1915), **Intolerancia** (*Intolerance*, Griffith-1916), **Codicia** (*Greed*, Stroheim-1923/25) y muchos otros más que constituyen no ya curiosidad de una época pretérita sino verdaderas obras clásicas y permanentes. Al alcance de ese aficionado estaba además todo el material accesorio que pudiera despertar su curiosidad, todos los libros y revistas de cine que podían complementar su conocimiento. Si no lo aprovechó fue porque no lo quiso: uno de los fenómenos constantes de estos años ha sido la indiferencia con que el socio de los cine-clubes desoye toda exhortación a reuniones convocadas para realizar mejor la obra colectiva.

Aunque la amplia difusión de una cultura cinematográfica no figuraba específicamente entre las finalidades iniciales, Cine Club del Uruguay se vio empujado a esa tarea. El crecimiento de la masa social lo llevó a hacer más funciones, obtener salas más amplias, exhibir films más accesibles. No quiso descuidar por eso la exploración en territorios menos frecuentados, como el cine documental y experimental, el film de vanguardia, el llamado "film d'art", el cine clásico y aun el cine de museo, pero si su misión era la de educar a la masa social debía atender también al cine moderno y particularmente a sus films más difíciles. Así comenzó la práctica de los preestrenos, que generaría mucho problema posterior. En noviembre 1950, y en colaboración con Cine Universitario, presentó **Amore** (1947) de Rossellini, antes de su exhibición comercial; no había éxito previsible para un film con Anna Magnani, que además estaba dividido en dos episodios dispares, casi enteramente monologados. En abril 1951 se repitió el caso con **Y se hizo justicia** (*Justice est faite*-1950) de André Cayatte, un realizador superficialmente conocido; en 1952 se realizarían los preestrenos de **Crónica de un amor** (*Cronaca di un amore*, Antonioni-1950), **Rashomon** (Kurosawa-1950), **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, Bergman-1951). Para Cine Club en esos casos, y para Cine Universitario en otros, el preestreno suponía la ventaja de ofrecer a su socio la primicia de films valiosos, sin costo mayor; para las empresas distribuidoras y exhibidoras suponía la ventaja de lanzar films difíciles a través de un público minoritario que seguramente apreciaría, elogiaría y difundiría calidades difícilmente expresables en otro tipo de propaganda. Pero la práctica del preestreno aportó otros inconvenientes. No siempre el film elegido tenía la calidad necesaria para una recomendación semejante. No siempre el público de los cine-clubes, ya parecido al público común, podía apreciar debidamente las calidades que tenía delante, y así el buen film resbalaba ante

ese espectador como resbalaría de hecho en el estreno posterior. Por otro lado, demasiado público se acercó a los cine-clubes por la sola ventaja económica de ver muchos films, y aún primicias, por una módica cuota mensual; en enero 1958 todavía se pueden ver ocho o diez funciones mensuales por \$ 3, lo que a muchos debe parecer un negocio espléndido. Y para complicar el cuadro, varias empresas propietarias de films y de salas objetaron el éxito de los cine-clubes y comenzaron a negar su ayuda: no sólo fue más difícil obtener preestrenos sino que comenzaron a fijarse precios prohibitivos para el alquiler de films existentes en stock. Esta actitud de una parte del comercio cinematográfico nace en cierto grado del malentendido y la cómoda incompreensión sobre la tarea de los cine-clubes. A menudo aparecen creyendo que se trata de otras entidades comerciales, e ignoran que sus directivos son rigurosamente vocacionales y no ganan un centésimo por toda su labor; en enero 1958 el gerente de una empresa distribuidora americana recibió a un visitante ocasional y se enteró con sorpresa de que los cine-clubes no cobran entrada a sus funciones; siempre había creído lo contrario y había procedido en consecuencia. Más al fondo de ese criterio figura otra filosofía que es frecuente encontrar en el comercio cinematográfico y que los gerentes de empresas vocean con cierta satisfacción. Piensan que los cine-clubes forman un público exigente, de minoría, y que distraen así al público general de las salas de estreno, el que, en su opinión, sólo irá a ver el film cuando aparezca exhibido por un cine-club o recomendado por la crítica. No hay hechos que corroboren tal teoría; a la inversa podría sostenerse en cambio que sin los cine-clubes y sin la crítica hubiera sido más difícil exhibir en 1957 algunos films de René Clément, de Michelangelo Antonioni o de Torre Nilsson, nombres cuya difusión nació de esa minoría. Por otro lado, la finalidad de los cine-clubes no es explotar los films de largometraje que integran el stock comercial. Esa es, con frecuencia, la parte de programación que atrae al socio y que lo intenta llevar después al conocimiento del cortometraje, o de la historia del cine, o de su evolución estética; la tarea de educación está allí, y no en la revisión de un film estrenado hace dos años. Que el comercio cinematográfico no lo entienda así es un síntoma más del conflicto entre arte e industria que caracteriza al cine. Más asombroso es que la crítica no lo entienda siempre así. En un reciente comentario periodístico se puntualizó la escasez de preestrenos durante 1957 y se la atribuyó en parte a una "crisis organizativa" de los cine-clubes; el hecho exacto es que por lo menos Cine Club del Uruguay no quiere hacer preestrenos, entendiendo que "la pesca de novedades es un juego peligroso" y que debe volverse a la austeridad inicial. La restricción es deliberada.

Una buena parte de la tarea educativa que Cine Club del Uruguay se ha propuesto excede toda medida de cantidad, toda estadística sobre recepción pública de esos o aquellos films. Se dirige en cambio a una comprensión más profunda y completa del hecho artístico del cine, a su naturaleza estética, a su relación con otras artes, tras el bosque de nombres propios, épocas y tendencias, se dirige a contestar *Qué es el cine*, con el mismo afán especulativo que Béla Balázs y Luigi Chiarini lo han hecho en sus libros. No es un estudio fácil ni puede ser impartido como una vulgarización, aunque nace, paradójicamente, de un arte muy popular. Para cumplir con él falta todavía una pedagogía orgánica y meditada, faltan ejemplos accesibles, y falta tiempo para exponerlos. Pero sobre todo faltan alumnos dispuestos. Unos subsisten

como un terreno propicio, otros muchos se apartan de ese posible estudio por varias razones: por su comodidad, por la dificultad de un lenguaje teórico (que a menudo es enrarecido, abstracto), por la creencia muy difundida de que ver cine ya es saber cine. La tarea principal que Cine Club se ha propuesto está todavía pendiente, a diez años de su fundación, pero es satisfactorio comprobar que ha preparado ese terreno, lo ha cultivado en una parte y conserva la energía necesaria para seguirlo haciendo.

22 y 23 de enero 1958.



TERCER FESTIVAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL DEL SODRE Festival hasta ahora

SE HAN PRESENTADO muchos títulos en el Festival de Cine Documental y Experimental que realiza el SODRE. Con programas renovados en cada noche, y la difícil probabilidad de su repetición, sería inútil analizar todos esos films. De pronto surge alguna pequeña obra de arte como **La mañana desnuda** (*Der nackte Morgen*, Alemania Occidental, director Peter Pewas), cuya copia obra también en poder de una distribuidora comercial y ya había sido exhibida junto a una conferencia del ciclo que la Universidad organizó en 1957. De pronto aparece un estreno auténtico como las **Danzas polacas**, que gasta color y CinemaScope (o similar) en una pasividad que no debiera acercarse a un festival llamado experimental. Y de pronto figura un dibujo cómico como **Meet Mother Magoo** (dir. Pete Burness) que pertenece en cierto sentido a la vanguardia del género, como casi todo lo de la productora UPA, pero que previsiblemente integrará alguna próxima exhibición de cine comercial. Por su rareza o por su calidad, algo más corresponde destacar desde ahora:

Miércoles en Harlem (*Harlem Wednesday*) agrupa varios cuadros de Gregorio Prestopino, a quien se atribuye influencia del dibujante Ben Shahn, y los analiza junto a música de Benny Carter, aportando una serie de enfoques sobre la vida en el barrio negro. Virtudes de color, de ritmo, sagacidad de la cámara, construyen la belleza del film, realizado por Hubley y Elliott.

Detrás de la gran muralla (*Derrière la grande muraille*) examina en un largometraje casi todo aspecto de China de antes y de hoy, con atención a sus monumentos, sus paisajes, sus cosechas, las grandes ciudades, el trabajo, el juego. Está explicada desde la banda sonora (texto de Simone de Beauvoir, dicho por François Périer), pero su gran elocuencia es la de la cámara, la ilación de su montaje, la eficacia de su color. Ha sido realizado por Robert Ménégos, un cinematografista para atender.

Rembrandt, pintor del hombre (*Rembrandt, schilder van de mens*) está compuesta sólo con cuadros del artista, pero el realizador Bert Haanstra no se propuso un film de arte. Premeditadamente dejó fuera mucha otra obra de Rembrandt (to-

dos sus grabados, por ejemplo) para elegir nada más que aquélla que sirviera a su propósito: una biografía de los estados de ánimo del pintor, de su registro de los seres queridos, de la motivación afectiva de sus impulsos creativos. El resultado es muy interesante desde el punto de vista cinematográfico y aún pictórico, porque la cámara de Haanstra parece introducirse en cada tela en busca del detalle, con ayuda de una excelente iluminación. Pero aunque el film no tuviera otras virtudes, bastaría su pasaje final con la sobreimpresión de autorretratos pintados a distintas edades para admirar a Rembrandt y a Haanstra. También hay un relator castellano, pero su misión informativa no molesta mucho.

Brujas (Bruges) es un corto film dedicado a la ciudad belga, a la que describe con paisajes, largos planos de techos, campanarios, canales y especialmente cuadros. No tiene una sola palabra explicativa, pero su música y su fluidez revelan una actitud poética, emotiva, en los realizadores Gerard De Boe y Emile Degelin.

La vertiente tiene en parte la modestia previsible en el cine boliviano, y sobre ella advirtió especialmente el realizador Jorge Ruiz, presente en el Festival. Aunque en anécdota individual, en diálogo y en interpretación, puede señalarse una marcada precariedad, el film interesa por la monumental operación con que describe el trabajo de todo un pueblo para construir cañerías que llevarán agua desde el río. Su modelo evidente es **Ganarás el pan (Our Daily Bread, 1934)** de King Vidor, pero sería injusto decir que Ruiz se conforma con la imitación: maneja cámara, gente, acción, con una estimable competencia.

300 millones fue adaptado por Simón Feldman de un cuento de Roberto Arlt y representa al nuevo cortometraje argentino. Tras un interesante comienzo de cámara subjetiva, se desvía sin embargo a dar con elementos teatrales (personajes contra cámara negra) un asunto fantástico que no lo parece bastante y que se excede de diálogos.

Río 40° (Rio 40 Graus) agrupa un centenar de pequeñas anécdotas sobre la capital brasileña, al estilo saltarín de las novelas de John Dos Passos, con demasiada conversación, la monotonía de su repetido procedimiento y un excelente trabajo de cámara en muchos fragmentos. Los paisajes de Río y cierta frescura popular son sus mejores valores. Hay ambición y talento en el realizador Nelson Pereira dos Santos, pero le faltan mesura y autocrítica.

Carolina tiene una historia brevísima y simple. La niña (8 años) quiere ir a pescar pero sus hermanos no la dejan; entonces pasea por la feria, ve pescados, consigue una caña, después un hilo, después un alfiler, finalmente un pescado, y con ella pasa orgullosa delante de sus hermanos. La misma simpleza de este asunto lleva a pensar que el realizador Alejandro Saderman y sus colaboradores sólo querían un pretexto para ensayar la realización. Fotografían hermosamente, han acopiado una música original e incisiva en la que hay muy pocos instrumentos y sobre todo han restringido el diálogo a unas pocas palabras, como una demostración de que quieren hacer un cine depurado, que sugiere sin decir. Es evidente que tienen ta-

lento y que podrán rendir en empresas mayores. No tienen práctica, sin embargo. Aunque no se puede ser muy exigente con un pequeño entretenimiento festivo, los pocos minutos del film alcanzan para saber sus puntos débiles: la dirección de intérpretes, por ejemplo, o el arrastre moroso de cada toma en más segundos de los necesarios. El film fue estrenado en el Festival antes que en Buenos Aires mismo; allá podrá ilustrar las posibilidades de los realizadores independientes argentinos, un movimiento de renovación que según recientes datos es una esperanza.

Torero enfoca al matador Luis Procuna (mexicano, 33 años, 18 de actividad), desde la mañana del domingo hasta la tarde en que mata su toro, y le hace recordar y reconstruir no sólo la crónica de esos días peculiares sino también toda su vida, su ascenso y ahora esta madurez en que lucha contra su propia cobardía y contra las incitaciones de un público injusto y bestial que le ha dado empero su fortuna. En todo ese proceso de vida interior el film se apoya excesivamente en el monólogo verbal, que narra, comenta y discute el drama del torero. Pero tiene en cambio cierto acumulado patetismo de vida enjuiciada y jugada en cada minuto, y también tiene un coraje inmenso para acusar al público, cuya ferocidad y griterío son recogidos por cámara y micrófonos con una intimidad y una abundancia muy poco frecuentes en este género; habría que buscar entre films de boxeo para encontrar algún pálido precedente. En todo lo exterior, **Torero** tiene varias calidades. Una es su material de noticiarios y documentales, que recoge muchísimas corridas, matadores famosos, escenas crueles, a un nivel impresionante. El material propio del film, apenas separable del anterior, tiene también una continua calidad fotográfica, una búsqueda de enfoques, una atención a detalles físicos (los zapatos, por ejemplo), que revelan sensibilidad cinematográfica de primer orden en el realizador Carlos Velo. El film fue producido por Barbachano Ponce, un hombre de empresa que se había destacado antes con **Raíces** (1954, dir. Benito Alazraki) y que parece ser un exigente de sí mismo. Aun con defectos formales y aun para quienes no compartan la mística de los toros, ésta es una obra para apreciar.



PERSONALIDADES

Arne Sucksdorff

NACIÓ EN ESTOCOLMO el 3 de febrero de 1917. Desde su infancia se interesó por los animales, estudió biología y luego pintura con Otto Sköld. Mientras estudiaba pintura en la escuela de arte de Reimann en Berlín, desarrolló una actividad como fotógrafo, lo que le reportaría premios en concursos a su vuelta a Suecia en 1939. Desde esta fecha comenzó a realizar cine, primero en forma amateur, luego con films de propaganda, y después mediante un convenio con la empresa Svensk Filmindustri, pero en

condiciones de gran libertad. Durante los diez años siguientes produjo una gran cantidad de films de cortometraje mayormente ubicados en bosques, e islas de Suecia. En 1950 fue a la India y realizó otros dos cortos. A su vuelta emprendió la filmación de su primer largometraje, **La gran aventura**, para cuya filmación dependió del respaldo de Dag Hammarskjöld (Secretario de las Naciones Unidas). El éxito le impulsó en 1954 a otra empresa mayor, un largometraje rodado en la India, que es hasta ahora su última obra y su primera en color y pantalla ancha. Aunque existen informaciones contradictorias sobre el orden y fecha de sus films, la siguiente es la nómina más aceptada. Todos son de cortometraje, con excepción de los dos últimos:

- 1940: **En augustirapsodi** (Rapsodia en agosto); **Din tilvaros land**² (Esta tierra de vida);
- 1941: **En sommarsaga** (Cuento de verano);
- 1942: **Sarvtid** (La temporada del leucisco); **Vinden från väster** (Viento del Oeste);
- 1944: **Gryning** (Amanecer), música de Ingve Sköld; **Trut!** (La gaviota);
- 1945: **Skuggor över snön** (Sombras sobre la nieve), música Erland von Koch;
- 1946: **Människor i stad** (Gente en la ciudad), rodada en Estocolmo, premio de la Academia de Hollywood, 1948;
- 1947: **Den drömda dalen – Soria Moria** (El valle dormido), música von Koch, comentario por Gustaf Molander, rodada en Noruega;
- 1948: **En kliven värld** (Mundo dividido);
- 1949: **Uppbrott** (El camino abierto, o Levantando el campamento), fotografía Martin Bodin; **Strandhugg** (Interludio estival), música Erik Nordgren; **Ett hörn i norr** (Jornada escandinava);
- 1950: **Vinden och floden** (El viento y el río), rodado en la India, música local de Cachemira;
- 1951: **Indisk by** (Aldea India), música Erik Nordgren;
- 1953: **Det stora äventyret** (La gran aventura), música Lars-Erik Larsson;
- 1957: **En djungelsaga** (Leyenda de la selva o La flauta y la flecha), rodado en la India, en color y AgaScope.

La actitud constante de Sucksdorff ha sido la de un respeto por la naturaleza, una subordinación voluntaria a su poesía, a su lucha, a su crueldad, que le lleva a retratar el mundo animal en sus términos auténticos, sin la comparación con la conducta humana y sin el humorismo artificial que los films de Walt Disney suelen agregar en el género. Este respeto comenzó por ser una pasividad, y es significativo que los primeros films de Sucksdorff fueran obras de un fotógrafo que recoge el pintoresquismo y que se preocupa de la quieta composición visual. Los elementos dinámicos comenzaron a surgir naturalmente. Con una paciencia singular, Sucksdorff recogió imágenes de la vida animal mediante cámaras ocultas y mediante operaciones en las que debió primar una formidable audacia. Desde el encanto inicial por un amanecer o por una nieve que se derrite al salir el sol, el realizador pasa a tomar luego la lucha de los débiles y los fuertes, la cacería del oso, la gaviota que devora los huevos de otros pájaros. Esta es la anécdota natural de un lírico que es también un realista, y que puede contemplar a los animales sin pretender cambio alguno en su conducta. Dos factores contribuyeron a

desarrollar sus films. Uno fue la introducción del elemento humano, al que dedicó enteramente **Gente en la ciudad**, cuyo único material está formado en las calles de Estocolmo. Otro fue la mayor atención al sonido, primero como registro complementario de un hecho, después contrapunto de la imagen. Gente y sonido son los dos importantes elementos en **El viento y el río** y en **Aldea india**, como ya lo habían sido en **Levantando el campamento**, cuyo tema es el baile creciente de una tribu de gitanos durante una noche. Aunque Sucksdorff se ha concedido un uso común de la voz humana (diálogos y explicaciones en **La gran aventura**) lo normal es que su sonido sea un elemento estético; un enlace para la narración. Con un ladrido distante, con un grito de pájaro, con un zumbido de avión, quiebra de pronto una escena y convoca la atención sobre un hecho distinto; así el sonido se convierte en parte integral del montaje.

La lección más notoria que ofrece la obra de Sucksdorff es el triunfo de la paciencia para recoger su material. Le llevó tres años filmar **La gran aventura**, esperando con sus cámaras en el bosque para obtener ciertas imágenes sin ahuyentar a los animales: micrófonos y grabadores le obligaron a una espera similar. Una segunda lección es su uso del sonido, donde Sucksdorff no sólo tiene a su disposición una técnica moderna que faltó en casi toda la obra de su antecesor Flaherty, maestro del género, sino que la sabe utilizar con sutileza y elocuencia. La tercera lección es una actitud de humildad y respeto frente a la naturaleza y constituye no sólo su diferencia con Walt Disney sino su misma orientación en la búsqueda de temas: trasladar la realidad, inscribir en ella a su espectador. En una de sus declaraciones dice: "La vida es tan irracional, tan imprevisible, que uno debe estar en libertad para ajustar el argumento mientras el film se realiza, para contemplar, escuchar y sentir todo lo que hay en la atmósfera. No quiero violar la realidad".

Hay aún una lección superior en Sucksdorff, y es su composición cinematográfica, diseñada en el tiempo y no sólo en el espacio. Algunas maravillas nacen de la espera y de la composición visual; en **La gran aventura**, las gotas de rocío en los árboles, la luna que aparece entre las nubes y baña de luz el campo, el zorro que se acerca curiosamente a la ropa tendida y literalmente baila junto a ella, pueden ser hallazgos de un fotógrafo afortunado. Pero cuando Sucksdorff compone con montaje, su arte es consciente y minucioso. En una escena la zorra ha sido herida de un balazo y corre hasta morir: la cámara sustituye a su mirada, corre a su altura por el campo en un travelling espectacular, gira sobre sí misma y queda quieta mirando el cielo. En muchas otras escenas Sucksdorff enlaza tomas distantes y aporta una relación: la zorra que se acerca a las casas, el perro que ladra, la cadena que se estira, una persecución, una lechuza que contempla. Una gran cantidad de material disponible y una fina sensibilidad para tiempo y ritmo permiten al realizador hacer pequeñas joyas de estas composiciones, pero la lección cinematográfica que importa está en intentarlas, en no conformarse con la simple transcripción de lo que se consiguió filmar. El documental se transforma en poesía.

Sucksdorff ha progresado desde el fotógrafo amateur hasta el famoso personaje que vuela desde Suecia a Sud América para presentar su film a un Festival: ha evolucionado desde el corto en blanco y negro, sin mayor ambición, hasta el largometraje en color y AgaScope, rodado en la India. No ha perdido su independencia artística



Arne Sucksdorff

² De acuerdo a The Swedish Film Database, Sucksdorff fue director de fotografía de este film dirigido por Johan Falck.

en ese crecimiento, y todo conduce a pensar que ahora es más dueño que antes de su propia obra. Uno de sus factores de triunfo ha sido la escasa rivalidad de otras industrias en un género documental y público al que se ha inclinado por verdadera vocación, pero su habilidad y su maestría son las explicaciones de todo. No necesita diálogos (y menos en idioma sueco) para ser accesible a todos los públicos, y lo que lleva ante éstos, tras infinitos trabajos, es una obra tan directa en su lirismo, tan eficaz en sus golpes emocionales, tan auténtica en su retrato de la naturaleza, que el espectador se siente privilegiado por una comunión que no le exige esfuerzo.

SUCKSDORFF DECLARA. Lo más importante de la visita de Sucksdorff es que haya traído su último film, que fue rodado durante dos años y medio en la India y que se presenta ahora en el Festival del SODRE, con el título definitivo de **La flauta y la fecha**, como una alusión a dos elementos infaltables en el hombre hindú, cuya vida se recoge en la anécdota. Tenía un sentido pasar dos años y medio en un pueblo de la India: quería compenetrarse de ese exotismo, ver el mundo como lo ven los pobladores de la aldea. Y aun así tuvo el temor de ver demasiado, de aceptar sus costumbres y su moral, de perder la perspectiva y la comparación. Recién a los seis meses redactó un plan de libreto, que luego fue retocando durante la filmación, según su constante método de trabajo. Tuvo dificultades y presencié las ajenas, principalmente por la abundancia de tigres y leopardos, que hicieron 430 víctimas, 42 de ellas por un solo tigre (pero la Sra. Sucksdorff mató seis leopardos). Las fieras juegan un papel importante en el film, como en la realidad a la que alude.

- Técnica. Rodó el film en Eastman Color (procesado en Technicolor) y en AgaScope, que es un CinemaScope de fabricación sueca, y de cuya nitidez a los extremos de la pantalla ya están hablando los técnicos uruguayos que vieron una prueba de la proyección. Es la primera vez que Sucksdorff utiliza ambos lujos. El color le atrae por su valor documental intrínseco, pero sabe el riesgo de que sea una distracción y un recargo. El AgaScope le parece bueno para paisajes: le gusta, señaló, más por la proporción que por el tamaño.

- Influencias. Describió de maestros y admitió inclinarse por la teoría de que se aprende a hacer cine con la costumbre de hacerlo. Dijo no haber visto nada de Flaherty excepto **Louisiana Story** (1948), nada de Walter Ruttmann, muy poco de Joris Ivens, muy poco de la escuela documental inglesa. Sus oyentes lo creían más compenetrado de quienes fueron sus antecesores en el documental poético. En cambio, estima a Ingmar Bergman y a Carl T. Dreyer; no estima tanto a Alf Sjöberg, cuya obra le parece artificial.

- Vocación. Entre frases desparejas y entrecortadas dijo algo para recordar: "La realidad en sí no tiene valor artístico y debe ser recreada". Es un postulado que podría firmar casi todo documentalista de talento y que está apoyado por la selección y el montaje de **La gran aventura**, un film para estudiar. Tras años de experiencia, Sucksdorff reconoce las limitaciones del documental, sabe hasta dónde se puede ir. Es quizás significativo que sus dos largometrajes introduzcan algunos elementos de ficción, probablemente con el afán de acercarse más a la inclinación natural del

público. Con **La flauta y la flecha** ha tenido un éxito público record en Suecia, pero no tuvo mención en el Festival de Cannes; hay quien asegura que la omisión de ese premio molestó a Sucksdorff, pero éste es un dato privado, sin confirmación.

- Público infantil. Lo tiene siempre en cuenta. Quiere a los niños, les tiene enorme respeto. También tiene cinco hijos, uno de los cuales actúa en **La gran aventura**. Señaló que los niños no siempre ratifican en el cine las previsiones y prevenciones que sobre ellos formulan los mayores: ése es un mundo peculiar y hay que entenderlo.

- Ideas. Una iniciativa que arrojó espontáneamente entre realizadores latinoamericanos es la de hacer un centro de intercambio para films documentales. Le dijeron que eso ya se plantea en el actual congreso: le pareció bien.

- Contratiempos. Uno reciente es el de conseguir efectos de color en su último film y comprobar luego por el laboratorio que se los altera en la gran cantidad de copias para la exportación. Uno más habitual (pero no se acostumbra) es que sus films sean exhibidos en el exterior con explicaciones verbales que él no puso; invoca ese motivo para haber agregado su propio texto a **La gran aventura**. Un contratiempo importante ocurrió con su corto **Människor i stad** (1946), filmado en calles de Estocolmo. Se exhibió cortado y con varios títulos en varios países. En Estados Unidos fue titulado **Symphony of a City** y recibió en 1948 un Oscar de la Academia, pero Sucksdorff nunca vio ese Oscar, retenido por los intermediarios de la distribución (el registro oficial señala al film como producido por 20th. Century Fox-Edmond M. Reek). Quiso recuperarlo y hasta recibió ofertas de abogados americanos, que le garantizaban la indemnización monetaria ("No le va a hacer falta realizar más cine en su vida"). Pero se desinteresó de ese posible pleito. En todo momento, a pesar del éxito, Sucksdorff parece un artista vocacional.

LA FLAUTA Y LA FLECHA es su segundo largo y una ampliación meditada de su abundante carrera en el film corto. Como ya lo hiciera en 1950 con otros dos cortos rodados en la India (**El viento y el río**, **Aldea india**) el realizador se ha dejado ganar por la atracción de lo exótico y se ha dedicado aquí, durante más de dos años, a retratar la tribu de los murias, una pacífica población indígena que vive cercada de tigres y leopardos. El exotismo es el único inconveniente del film, porque ha llevado al realizador a la necesidad de explicar en un relato verbal las costumbres, las tradiciones, los trabajos, los juegos y los peligros de esa población, creando con las palabras una intrusión en el estilo del resto. La versión exhibida es la francesa, procedente de Cannes, y Sucksdorff ha puntualizado que la versión castellana definitiva tendrá un texto más ajustado al sueco, pero el defecto no está en la calidad o precisión de esas palabras sino en su misma existencia. Aparte de ese texto, la concepción del film es de una pureza des acostumbrada. Tiene ante todo la habilidad de crear una anécdota o aventura con la



rivalidad natural entre pobladores y fieras haciendo progresar el film con un desarrollo y una culminación; tiene también la habilidad de narrar esa anécdota mediante la acción, sin que los diálogos nativos sean imprescindibles para comprenderla. Esa concepción orgánica ha sido formulada por Sucksdorff tras haber vivido seis meses en la aldea india y haber elegido los temas naturales que le correspondía dramatizar; éste es el dato esencial en la creación del film. El rodaje inmediato fue durante dos años, y como es habitual en el realizador, un triunfo del buen gusto y de la larga paciencia. Con todas las dificultades del color y del AgaScope, reunió centenares de tomas admirables, desde panorámicas de paisajes a primeros planos de rostros, desde tormentas que amenazan en el cielo, a tigres y serpientes que la cámara sorprende con inverosímil cercanía. En todo el trabajo fotográfico hay momentos de asombro, contraluces y perfiles recortados, arcos que se estiran, expresiones de ternura y de sorpresa en sus improvisados intérpretes. Cabe imaginar que Sucksdorff ha debido filmar el doble de lo que muestra para poder presentar una selección tan depurada; cabe imaginar también que su grabación de sonidos naturales (rugidos, pisadas, cantos y revoloteos de pájaros, melodías de flautas, percusiones en tambores) fue hecha con una abundancia cubierta de todo riesgo.

El arte cinematográfico no está allí, sin embargo. Está en el cuarto de montaje, como lo estuvo antes el arte de **La gran aventura**. Todo momento de pausa y expectativa, toda la acción acumulada, todo lo que atrapa al espectador en el asunto, está compuesto por el realizador a base de intercalación y de acumulación: aquí un niño que mira lo que hacen sus mayores, allá un ruido denunciatorio en la maleza, más allá un animal que se sorprende. La construcción es el arte magistral de Sucksdorff, y si el espectador se conmueve ante la amenaza de la tormenta o ante la riesgosa cacería del tigre, es por la sucesión de elementos con que el director le hace entrar en esa espera, por la sugerencia de un detalle visual o sonoro. En un momento en que tanta gente está haciendo cine documental, con la variada preocupación del exotismo, de la precisión fotográfica o de la importancia del tema, la gran lección de este film es la del lenguaje cinematográfico, la de un dominio del tiempo narrativo, la de una minuciosa recreación de la naturalidad. El que no entienda ese arte de Sucksdorff no debiera comprarse una cámara y puede conformarse con admirar desde fuera a este film magistral.

•

PERSONALIDADES

John Grierson

EDUCACIÓN PARA UD. El único film que John Grierson dirigió por sí solo se llamó **Drifters** (1928-29), narraba los trabajos de los pescadores de arenques, fue hecho con poquísimo dinero y significó en su momento un hecho insólito: era la primera vez que surgía a la pantalla el trabajo real de Inglaterra. Entre los modelos de **Drifters** los antecedentes más claros pertenecen al cine soviético, no sólo porque éste había utilizado personajes de la vida real, sin intérpretes profesionales, sino

particularmente por la exploración formal de fotografía y de montaje. Pero el film, como su derivación hacia toda una escuela documental inglesa, se debe principalmente a la tenacidad con que Grierson quería poner el cine al servicio de la sociedad. A través del Empire Marketing Board o EMB formó entre 1928 y 1933 un grupo de directores, y supervisó sus films; luego continuó esa tarea en el General Post Office o GPO hasta 1937. En ese período dos otros films aparecen co-dirigidos por Grierson (**Industrial Britain**, 1933, con Robert Flaherty, y **Coal Face**, 1934, con Cavalcanti y Auden) pero su labor principal es la del supervisor y aún más lejos la del inspirador de una manera documental. El florecimiento de esta escuela, hasta que la guerra estalló en 1939, puede ser puntualizado con algunos títulos rodados por cuenta del gobierno o de organismos oficiales: **The Country Comes to Town** (Basil Wright), **Windmill in Barbados** (Wright), **Aero-Engine** (Arthur Elton) y muchos más.



Pero el signo más claro de ese apogeo es la abundancia de films patrocinados por empresas comerciales e industriales, interesadas en té, alimentos, combustibles y casi toda otra mercadería que relacionara a Inglaterra con el mundo: **Contact** (Paul Rotha), **Song of Ceylon** (Wright), **Housing Problems** (Elton y Anstey), **Spanish ABC** (Thorold Dickinson), **Shipyard** (Paul Rotha). La idea general era el registro de la realidad pero también su dramatización. Al divulgar el trabajo con el que se desarrolla la sociedad, Grierson y sus colaboradores cumplían en primer término una función educadora, una mejor comprensión de cada espectador sobre el mundo que le rodeaba. En segundo término, la variada índole de los temas y la obligación de expresarlos en forma penetrante derivó en una incesante búsqueda de un lenguaje y creó lo que globalmente puede llamarse estilo documental, incorporando una utilización entonces audaz del reciente sonido. Fuera ya de Grierson, que desde 1939 se había hecho cargo de tareas similares en Canadá, la escuela documental inglesa derivó durante la guerra en un registro de la actualidad política, social y humana, y dentro de ella generó una manera poética de presentar la realidad, un estilo cuyo mejor exponente es **Listen to Britain** de Humphrey Jennings. Y más allá de lo estrictamente real, la manera documental influyó decisivamente en el cine de ficción, que comenzó a apoyarse en la actualidad y a sugerir apuntes sociales. En **Hidalgos de los mares** (*In Which We Serve*, Coward y Lean-1942), en **Templo de acero** (*The Way Ahead*, Carol Reed-1944), en **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Reed-1947) y aún en las posteriores comedias de los estudios Ealing, podrían señalarse los rasgos del documental, una escuela a la que se vinculan por su material o por su estilo.

Aunque los ensayos de Grierson suman centenares de páginas, es difícil encontrar en ellos alguna jactancia sobre la obra que impulsó y que después habría de desarrollarse por sí misma. Las ideas están claramente allí, sin embargo. Cuando Forsyth Hardy reunió en 1945 un conjunto de artículos sueltos (*Grierson on Documentary*, un libro de 250 páginas), señalaba en su introducción: "Sería interesante valorar hasta dónde la lúcida y penetrante exposición de Grierson ha contribuido al desarrollo del documental. Ciertamente sus escritos han sido una fuente de es-

tímulo y de enriquecimiento para quienes estaban fuera de su órbita inmediata de influencia personal. Individualmente han enunciado principios que condicionaron toda la tendencia del movimiento y que marcaron su ritmo.



Juntos constituyen el análisis más sólido y penetrante que se ha hecho del cine como instrumento que afecta a la opinión pública". La primera instancia de las ideas de Grierson es la independencia de su conducta: aunque trabajaba para el EMB, que era un organismo oficial, no quiso en sus films nada de la rica ceremonia con que Inglaterra adorna tantos de sus actos, prefiriendo que en lugar de las tradiciones apareciera el trabajo actual de sus habitantes. Con

las manos libres de tal dependencia, su inquietud principal fue la educación: "Consideremos por un momento a este muchacho que sale al mundo. Trabajaré en un empleo, vivirá en una ciudad, levantará su voz, depositará su voto, agitará su bandera en el gobierno de su unión, su ciudad o su región. Leerá los diarios e irá al cine. Discutirá asuntos públicos para bien o para mal. Ayudará en una forma u otra a representar la opinión pública y la voluntad pública. En sus millones, él es la sociedad, y es la única esperanza de paz en la tierra que tenemos. ¿Pero le enseñamos su camino en el periodismo como tratamos algunas veces absurdamente de enseñarle su camino en literatura? ¿Le enseñamos su camino en cine como le enseñamos el drama de Shakespeare? ¿Lo hacemos comprender el rol que debe jugar en el gobierno y en la activa dependencia diaria de los gobiernos respecto a él? ¿Le enseñamos las presencias vivas de su vida cívica, tanto como le enseñamos sus formas y jerarquías? ¿Le dramatizamos su rol en la fábrica, en la unión, en el hogar, en todo tema público bajo discusión, tanto como el cine le dramatiza tan brillantemente el rol del gangster? ¿Dramatiza la educación ante el ciudadano los fines reales de la ciudadanía, tan exitosamente como Hollywood le dramatiza los fines irreales? Todo lo que podemos aducir es que le enseñamos la forma de la constitución y el plan de la administración local. Me parece que le damos lo que podemos escribir en un pizarrón y lo que podemos hacer entrar en la técnica de preguntas y respuestas de un programa de examen. La vida de la cosa está omitida. No ha sido formulada para que entre y quede en su imaginación".

La insistencia de Grierson en que el cine eduque al público con las realidades vigentes le llevó, junto a otras circunstancias, a impulsar la filmación en terrenos muy variados: el mar y la agricultura, los viajes y el comercio, la extracción de petróleo y el problema de la vivienda, el aprovisionamiento del carbón y la instrucción escolar. No le alcanzaba el documental pasivo, sino que quería su combatividad; no quería crónicas sobre individuos, sino sobre colectividades que deben colaborar en un trabajo común. Con todo lo que estimaba a Flaherty, señalaba el escapismo de ir a filmar las dificultades de la vida esquimal (en **Nanook**) cuando estaban esperando otras dificultades ciudadanas al espectador. Y con todo lo que podía estimar los documentales de Ruttmann, señalaba que en **Berlín** (1927) la estructura sinfónica omitía considerar si esa ciudad creaba algo. Quería para la escuela documental todas las virtudes de lo periodístico, lo social, lo dramático, lo poético.

Sin una sólida formación cinematográfica, todas estas teorías de Grierson hubieran caído en el vacío, como meras expresiones de buena voluntad. Pero vio mucho

cine antes de hacer el suyo, y en la colección de artículos resaltan hoy algunas agudezas: su examen de la comedia cinematográfica, sus sólidas razones para compartir la obra de Pabst, de Pudovkin, de Flaherty, su elogioso enfoque de William Wyler en 1932, antes que comenzara su apogeo. Hay otras afirmaciones más personales, también: le gusta algo de Cecil B. DeMille y nada de Marlene Dietrich, pero toda la evidencia es la de haber visto mucho cine, con los ojos bien abiertos. Cuando teoriza sobre el uso creador del sonido en las primeras etapas del cine sonoro, está adivinando posibilidades que la práctica ratificaría años después: es significativo que haya llamado a Cavalcanti al GPO para colaborar con él en esa exploración (y en un experimento: **Pett and Pott**, 1934).

Basil Wright trabajó largamente con Grierson y señaló que toda la fuerza de su carácter no impedía el respeto que tenía por la pericia ajena, la inquietud por llevar al estudio a gente muy rara de la que algo podría salir: compositores, pintores, la única cronista policial femenina de Canadá o un experto mundial en grabar cantos de pájaros. Agrega: "Dicho sea de paso, cuando Grierson habla es imposible interrumpirlo, aun queriéndolo hacer; es el peor oyente que he encontrado en mi vida". Este puede ser el único dato alarmante de una presencia extraordinaria.

ASÍ HABLÓ GRIERSON. Tres principios sentó Grierson en su breve disertación del Estudio Auditorio. El primero es que debe hacerse cine para divulgar la realidad propia e integrarla en la realidad mundial. El segundo es que hay que mostrarse como uno es, y trazó al efecto una elaborada metáfora sobre la frase "calamares en su tinta", expresión española que le impresiona. El tercero es que existen postulados estéticos, de la misma manera en que hay una línea propia en Picasso. En una conversación con un trompetista americano, Hot Lips Page, el mismo Grierson había definido la belleza como "algo que se puede echar a rodar desde una colina sin que se rompa" y Page comentó: "Ya veo lo que quiere decir. Soplar derecho". Así Grierson sugirió que la belleza cinematográfica se obtiene soplando derecho, y aunque ésta no es una idea que pueda ser aceptada por todo creador cinematográfico (ni René Clair, ni Max Ophüls, ni Kazan, ni Hitchcock) es en cambio una idea orientadora para el documental. En sus primeras palabras Grierson advirtió que no le importaba que sus tres ideas pudieran contradecirse entre sí. Cuando las fundamentó (y lo hizo con todo excepto con la simple definición de la belleza) sus palabras caían nítidas como martillos. Vio documentales sobre Bolivia y Perú, le gustaron mucho, le gustaría que fueran más seguras de sí mismas, menos diluidas para la comprensión general. Pero vio también una documental de las Naciones Unidas sobre Bolivia, y le pareció un film "vulgar, repugnante, condescendiente", por la actitud moral que revela por la asumida superioridad sobre pueblos inferiores. Quiere llevarse veinte films de Latinoamérica ("o me echo a llorar") y los quiere en su tinta, cada uno con su propia verdad. Entiende que el cine es un medio de divulgación para el hombre común y hace treinta años así lo discutía con Walter Lippmann en los Estados Unidos, cuando éste aducía que el hombre común no podría comprender al complejo mundo actual. Allí Grierson reclamaba para el cine la dramatización de los hechos que tiene la muy accesible prensa amarilla: alguien que hace algo a alguien, verbos activos que dicen cosas. Así creó el documental inglés, como un martillo, y así ahora piensa que cine, radio, prensa, televisión, forjan y seguirán forjando un

mundo en revolución (citó: India, China, Arabia, Latinoamérica). Hizo su mayor obra bajo gobiernos conservadores, pero pide hoy que el martillo sea usado por fuerzas liberales y creadoras. Anoche tuvo poca gente y mucho sentido común.

EL HOMBRE QUE VINO A PELEAR. Es muy útil el folleto que Cine Universitario editó como homenaje a Grierson. Fue puesto en circulación junto con las funciones programadas con documentales ingleses (lunes 2), es accesible a cualquiera que vaya a buscarlo, incluyendo autoridades nacionales, y contiene 34 nutridas páginas de texto. Sus autores son el propio Grierson y el crítico inglés Forsyth Hardy; sus fuentes son el libro *Grierson on Documentary* (editado por Hardy, 1946) y ejemplares de la revista inglesa *Sight and Sound* (1950, 1951, 1955), todo lo cual es difícilmente conseguible para el curioso montevideano. Aunque la prensa se ha ocupado largamente de Grierson en los últimos diez días, agrupando notas biográficas y reseñas ocasionales, este folleto de Cine Universitario tiene la ventaja de la coherencia. Allí están el hombre, sus ideas, su carrera, su influencia; allí se integra el documental británico con otros géneros cinematográficos en los que fue un factor formativo. El creador y su obra son temas que hasta hace poco aparecían reservados al conocimiento de los especialistas, y debe valorarse este folleto de Cine Universitario como una tarea de divulgación, en el mismo espíritu de tener educación pública que el mismo Grierson ha mantenido durante tantos años. La edición ha estado a cargo de Jaime F. Botet y la presentación gráfica es de Mario Traverso. Aunque ambos deben estar al tanto de errores menores (alguna ligereza de traducción), también saben que ésta es la clase de folleto que se guarda en la biblioteca, donde no suelen llegar los recortes de diarios.

Grierson ha sentado sus propias reglas desde que llegó a Montevideo el domingo 25 de mayo, y no tiene nada de particular que el lunes 2 haya modificado la programación que Cine Universitario había combinado en su homenaje. Se componía de **Drifters**, **Industrial Britain** y **Coal Face**, pero Grierson dijo que están dando muchas cosas viejas; no quiere oír hablar del primero de esos títulos, único film que le pertenece por completo y que es considerado como piedra angular del movimiento. Así que llevó, de sus propias fuentes, las copias de **The Rival World** (*Strijd zonder einde*, Haanstra), **Trade Tattoo** (Len Lye), **Night Mail** (Wright y Watt), y agregó a las 19:30 horas una conferencia propia con la que nadie contaba. Allí dijo un poco de todo, con un traductor eficaz al lado. Habló de los usos del documental, de su financiación por un porcentaje de las entradas, de su administración en Inglaterra por un organismo que opera como Banco Cinematográfico. Y en una conversación más informal que siguió a esa charla pública, reflexionó junto a algunas copas sobre temas que en verdad importaban a los veinte oyentes que le rodeaban: la misión de los críticos, la actitud de los realizadores uruguayos, la calificación del material cinematográfico que había visto en los últimos días. Un inventario de esas opiniones informales sería tan imposible como inútil. Pero dos o tres rasgos constantes informan sus ideas con una continuidad que es posible trazar desde hace 25 años hasta hoy. Quiere un cine dinámico que golpee en el espectador, que le diga la verdad sobre el ambiente del cual nace, que sea concreto como un film de acción, que tenga un sentimiento sugerido y no proclamado. Quiere que los realizadores se junten en equipo para hacer su obra, y parece distinguir siempre entre quienes traen las

ideas y quienes las ejecutan: un dato curioso mencionado por Grierson en momentos distantes es que **The Rival World** debe mucho más al productor Stuart Legg que al director (Haanstra). Quiere extender esa colaboración hasta el grado en que los críticos se pongan a asesorar a los realizadores ("como un padre confesor") y no le asustan las implicancias que en seguida asustaron a sus oyentes ("estamos entre gente adulta, creo"). Y quiere que los críticos mismos se pongan a descubrir valores y no se limiten a venerar cosas viejas. Todo esto ya figura, desde luego, en escritos anteriores, en la recopilación *Grierson on Documentary*, en el cuestionario a críticos y directores cuyas conclusiones publicó *Sight and Sound* (octubre-diciembre 1953), en los cuatro artículos sobre crítica que la misma revista le publicó meses después, en las manifestaciones que Grierson hizo en sus conferencias de prensa. Es un pensador de continuidad casi total (cuando incurre en contradicciones es el primero en marcarlas), un conversador incansable, un peleador de la causa del cine y además un hombre modesto y humorista, a quien todavía no se le vio una pose de gran maestro.

Al fondo de muchas conversaciones con Grierson hay un interés de sus interlocutores. Los realizadores le plantean sus dificultades: la falta de laboratorios, la falta de acceso a los circuitos comerciales, la escasa financiación posible. Los cronistas le aseguran que hacen lo que pueden, y hasta hubo alguno que adujo no distraerse en cuanto a valores nuevos y en cuanto a contacto con realizadores nacionales. Con toda naturalidad Grierson aclara que no está en sus manos arreglar problemas, pero él piensa que el intercambio con la Argentina soluciona el problema laboratorios, que una sala de 16 mm. sería una salida para la producción independiente, que una comisión semioficial puede ser intermediaria para problemas de financiación y difusión; estableció que burocracia hay en todos lados y que no hay que asustarse de ella. Atrás de todas esas manifestaciones, la gran incógnita es saber si el mismo Grierson ha conversado con el gobierno nacional sobre problemas colectivos; hasta ahora ha sido muy discreto y sólo ha admitido la buena voluntad con que le recibieron tres personajes oficiales. Todavía se queda, todavía conversa, todavía está lúcido; con un poco de suerte el cine nacional verá cómo se forma una comisión y cómo se instala una sala de 16 mm., y cómo se permite el libre intercambio de films con la Argentina.

Hoy, miércoles, Grierson deberá ir a Cine Club, después tiene una recepción más bien británica, mañana da una conferencia en el Anglo-Uruguayo, el viernes da una nueva conferencia de prensa, el lunes se va. Son pocos días y sería mejor no apurarlos hasta que termine sus peleas con resultados optimistas, como ya lo hizo en Inglaterra, en Australia y en Canadá; en todo caso el viernes le van a preguntar más de lo que él supone. Quizás no se lleve mucho film uruguayo para pasar en su audición escocesa de televisión; los estuvo mirando, no declaró haberse entusiasmado por ninguno, le gustó **Cantegriles** de Alberto Miller (atención escoceses: ésta es una parte del Uruguay). Pero mientras no se vaya, Grierson es mirado como la esperanza para un cine nacional; de un momento a otro se sabrá con precisión hasta dónde llegó en su batalla con la burocracia y el expediente.

GRIERSON EXPLICA COSAS. La última humorada de Grierson fue tomarse en serio su final conferencia de prensa. Se había pasado dos semanas intercalando bromas en casi todo tema de su conversación incansable, pero ahora ya tiene pasaje para el lunes. La conferencia de ayer viernes era posiblemente su último contacto público con

el Uruguay, y quiso dejar en claro su pensamiento. La prensa podía compartir ese criterio. Después que se vaya John Grierson, los meses harán de su figura una sombra que pasó por aquí, con recuerdos de su fama y de la escuela documental que ayudó a crear en Gran Bretaña o en Canadá; entretanto, se pierde de vista la utilidad que el mismo Grierson quiso dar a su visita, la firmeza con que hace pocos días dijo en una esquina, después de saber cuánto había pagado el SODRE por su viaje: "Tengo que conseguir que esto sirva para algo, tengo que ser ÚTIL". El énfasis era el de un adolescente bien intencionado, el de un boy scout de promoción reciente, pero hay que tratar a Grierson media hora para darse cuenta de que a los sesenta años realmente quiere servir, y de que le molestan los teóricos sueltos; a veces se molesta consigo mismo y asegura "ya estoy haciendo de nuevo el viejo charlatán". En dos semanas hizo lo posible por hacerse útil, pero desde luego nadie del gobierno le pidió que hiciera un plan para un posible cine uruguayo y si trazó alguno fue porque los cronistas y los realizadores le insistieron durante días para que conociera los problemas reales y aportara las ideas posibles. Ayer quiso las preguntas por escrito, sin nada de cháchara, y las contestó hasta donde pudo. Hizo cuestión más tarde de que le disculparan el atrevimiento, no quiere dar lecciones a ministros, y aunque habló por dos veces con Ruggia, una con Fischer, una con Zavala Muniz, ese intercambio no pasó de la conversación amigable, estilo Mesa Redonda. Con los periodistas quiso ser claro.

EL PLAN. **Elementos reales.** El gobierno, los distintos ministerios, las industrias, la educación, los intereses específicos de los productores de largometraje, de cortometraje, de noticiarios. "Todos deben tener una chance". **Protección.** Es indispensable en un país pequeño, sin el respaldo que en otros países se puede encontrar en mayores industrias cinematográficas. **A crear.** Un Banco Cinematográfico, encarado como una proposición estrictamente comercial. Estaría dirigido en forma honoraria por representantes (diez o doce) de las finanzas, las letras, las ciencias, las industrias, la prensa: todos debieran ser buenos ciudadanos, pero ninguno debiera representar a ningún departamento del Estado. En otro momento denominó a este Banco como Junta Nacional del Film. **Sus fondos.** A Grierson no le importa de dónde salen. Puede ser dinero cedido por el gobierno, puede ser un porcentaje sobre las entradas a los cines. **Gente de cine.** No la cree indispensable en el Banco. Puede ser llamada como asesora en casos específicos, pero el Banco no produce films sino que solamente los financia. **Finalidad.** El Banco cumple tres misiones. Primero, como entidad comercial, retribuye con un porcentaje de sus entradas a los films nacionales de más éxito: Grierson había señalado días atrás que esto tiende a ampliar los ingresos de boletería y a respetar su proporción en la aceptación pública. El hecho tiene precedentes en Italia y Francia. Segundo, como una verdadera necesidad nacional, el Banco financia documentales (al principio seis por año) que exponen al mundo cómo es el Uruguay; por otro lado tiene sus ideas propias sobre la índole, fuerza, autenticidad y claridad con que deben hacerse tales films. Tercero, como una necesidad de progreso y de construcción para el futuro, el Banco financiaría con un pequeño fondo a los realizadores de films experimentales, sin preocuparse de su utilidad inmediata: aquí el precedente es el de Norman McLaren con el National Film Board de Canadá. **Exhibición.** Grierson cree que debe ser obligatoria: diez minutos de cada programa dedicados a la producción nacional, lo cual incluye documentales y noticiarios.

LAS OBJECIONES. Ninguna de las teorías de Grierson podría ser muy útil si desconocía la realidad existente. Una segunda etapa de la conferencia de prensa fue la discusión. Hizo algunas concesiones. **Gente de cine.** Cree que la Junta tendrá que leer tantos libretos, buenos y malos, que al final no distinguirá el bien del mal ("pero hay que zambullirse para aprender a nadar"). Así que admitió que podría haber gente de cine que ayude a valorar libretos e ideas. Pero tiene miedo de que los especialistas se pongan a valorar belleza cuando debieran medir propaganda, utilidad, educación. **Televisión.** Declaró que nadie de la única estación comercial montevideana de TV lo fue a entrevistar. Declaró también que tarde o temprano la TV se unirá con el cine. Es una realidad en todo el mundo. **Noticiarios.** Se declara enterado de que los noticiarios nacionales tienen propaganda directa y de que esto impide su exhibición obligatoria. Sugiere dos cosas. Una es elegir entre subvención o propaganda, pero él no vio noticiarios, no conoce sus problemas, transfiere esta discusión a quien conozca el terreno. Otra es ampliar el concepto de los noticiarios. Tampoco en Escocia hay bastantes temas como para llenar un noticiario, pero Grierson asimila éstos a los diarios ("Ustedes tienen una prensa sorprendentemente buena para un país tan pequeño") y establece cómo se pueden hacer Reportajes Cinematográficos, informes sobre cosas de actualidad o de interés colectivo, aunque no sean noticias recientes ni candentes. "Hagan noticiarios como se hacen los diarios". Este concepto ampliado permitiría proteger como noticiarios a muchos más films, incluso los producidos por independientes (acotación local: ninguna ley debiera obligar a que las empresas productoras tengan un mínimo de capital o de antigüedad). **Laboratorios.** Grierson se burla de estas dificultades. Los laboratorios están en la Argentina, están esperando que envíen desde aquí los films (para revelar, copiar, sonorizar, etc.), y todo lo que hace falta es facultar a ese libre cambio. "Eso se arregla con una llamada telefónica". **Pase reducido.** Grierson ignoraba que las salas comerciales carecen de equipo de 16 mm. y que estarían impedidas de exhibir todo film nacional en ese pase reducido y económico. Lo primero que dijo fue ingenuo: "Compren aparatos de 16 mm.; son baratos". Pero después se enteró de que las salas comerciales no quieren tener tales equipos ni comerciar con tal material; la historia real es que no les conviene, y que si se introducen en 16 mm. tendrían problemas de derechos, problemas técnicos, problemas gremiales. Así que la alternativa es que la ley obligue a los cines a tener tales equipos para proyectar los films nacionales en 16 mm. (y eso es atentatorio contra la libertad de empresa) o que no los obligue y quede ese material sin la debida circulación (y eso restringe el desarrollo del cine nacional, cuya zona de 16 mm. es fundamental). Era previsible que Grierson no aportara solución para este problema. **Voluntad de hacer.** Ni Grierson ni nadie sabe cuánto cuesta su plan. Él piensa que debe ser poco, que el Estado gasta en muchas otras cosas por las que no recibe tanta utilidad pública, que el cine es un instrumento indispensable y que si en sectores diversos (gobierno, realizadores, prensa) están de acuerdo en los principios generales, no debieran asustarse de los problemas pequeños. Cree en el trabajo de equipo, en que para trabajar hay que tener confianza en los colaboradores, y en que es preferible cometer errores al principio antes que abstenerse de toda acción por el temor de cometerlos. "La gran contribución sudamericana al pensamiento mundial es la pereza".

OTRAS MANIFESTACIONES. Grierson establece que hay una gran cantidad de material cinematográfico en todo el mundo y que es fácil intercambiarlo. Una parte exige el pago de derechos para poder exhibirlo comercialmente, y allí sugiere un convenio latinoamericano para adquirir derechos de films europeos o asiáticos. Le preguntan por la posibilidad de enviar becarios a estudiar realización cinematográfica en Inglaterra, contesta con alguna ironía sobre los ingleses (un escocés nunca es inglés del todo) y sugiere enviarlos a Hollywood o a Madrid o al National Film Board de Canadá; ahí ya ve un trabajo adicional para el Banco, o la Junta, o como quiera se llame. Le preguntan por las posibles escuelas cinematográficas sudamericanas, admite que pueda servir la de La Plata, pero la ve muy al sur; sería bueno complementarla con otra más al norte, más cerca de los focos indios que caracterizan a Sudamérica frente al mundo. Le sugieren crear una escuela aquí, invitar profesores extranjeros, y está plenamente de acuerdo.

En el material que se exhibió en el SODRE, Grierson eligió algo para llevarse: films del peruano Chambi, del boliviano Ruiz, del brasileño Pereira dos Santos, del uruguayo Gardiol (un fragmento de **Makiritare**, premio reciente del concurso). No quiso ver sus apuntes para aportar ningún nombre más; quizás la lista se termine allí. Todo ese material tiene rasgos americanos típicos, y es probable que en Escocia sea visto como un fruto de países exóticos. Un dato adicional, más reservado, es que Grierson elige dentro de cada film lo que le importa y elimina el resto; cree que el ritmo de la TV no coincide siempre con el del cine. Probablemente sabe lo que hace.

HACER COSAS. Grierson había hablado ya varias horas con cronistas y amigos, en una de las tantas charlas informales que dirigió en los últimos quince días, cuando el tema se puso serio y se acercó a la filosofía y a la sociología. Entre humoradas de describirse como un anarquista, el único que estuvo a sueldo del gobierno inglés (y Kropotkin es un nombre frecuente en su conversación), Grierson se puso profundo. Primero delimitó el cine uruguayo en un papel, encabezado por las palabras **Who Wants What?**, y allí improvisó qué querían los realizadores, las industrias, los gobiernos, la presumible televisión: su insistida idea es la coordinación de intereses. Pero a los dos minutos quiso saber qué querían todos del mundo, ya muy fuera del cine. "¿En qué se interesa realmente usted?", preguntó a un cronista, con un tono fiscal que exigía respuesta concreta. "En la verdad", contestaron. Pero Grierson no se impresiona fácilmente: "No estoy interesado en la verdad. Estoy interesado en los hechos, aunque sean falsos. Tómelo como chiste, si quiere".

Y no era chiste. Le interesan los hechos, gente que hace cosas, verbos activos y verbos transitivos. Un cineclubista que quiere exhibir **Drifters** (1928), un crítico que le dice que conoce su obra y que la aprecia hace muchos años, un periodista que le señala objeciones menores a una idea mayor, son capaces de suscitar el malhumor de Grierson y son profundamente inútiles ante sus ojos. Como vocación de vida, prefiere probablemente a Michael Todd, que tenía la misma obsesión por hacer algo en ochenta días, o a Hitler o a Napoleón o al mozo que le trae realmente ese whisky que le pidió. Recién al final de sus dos semanas se supo públicamente que le gustaban Louis Armstrong y Bix Beiderbecke, gente que no esperaba para hacer lo suyo, nombres que destacó entre sus recuerdos de Chicago, 1925. Pero quien crea que Grierson puede involucrarse en sus recuerdos se equivocaría fácil-

mente. Al minuto y medio pasa a relacionar el pasado con el presente, compara cosas, proyecta otras. Tiene sesenta años y la energía de los primeros veinte; hace apenas dos años domó una enfermedad grave, hace un poco más superó la muerte de familiares, en todo momento sabe que las etapas clausuradas son cosas de las que no se vuelve a hablar. Es lo que los ingleses llaman un carácter.

COMO SI LLOVIERA. Hace casi un año que un infausto y descaminado proyecto de ley, viciado en varios sentidos, generó discusiones, encuestas, largos artículos, sesiones en el Senado, fundación de sociedades de realizadores. Parte de todo eso es malhumor y palabras sueltas; otra parte es satisfactoria, sea porque echa a andar una máquina, sea porque algún proyecto actual de Grierson se parece a proyectos enunciados (en **El País**, 4 de agosto 1957) por quien no tenía su autoridad³. Ni esos meses transcurridos ni el costo de la visita de Grierson (algunos miles, seguramente) deben ser una pérdida nacional, sino un capital a aprovechar para dos o tres medidas concretas, algunas de las cuales son fáciles. El mismo Grierson quiere ser útil, agradece a la prensa su apoyo, le pide más apoyo todavía. Es halagador, desde luego, pero desde el primer día ignoró que uno de los males graves de este país es la gente que no lee.

Artista boliviano

SE CONOCE MUY POCO del cine boliviano, pero ahora vino Jorge Ruiz por primera vez al Uruguay, donde su film **Vuelve Sebastiana** (1956) había obtenido premio en un festival del SODRE (1956). En el nuevo festival ha presentado hasta ahora dos otros títulos y ambos señalan en Ruiz a un realizador de fina sensibilidad para lo popular. En **La vertiente** la anécdota es muy simple (el esfuerzo de unos pocos pobladores por llevar agua a una aldea) y hay también otras simplezas de diálogo y de interpretación, pero es formidable en cambio la capacidad de Ruiz para manejar masas y describir el esfuerzo físico. En **Voces de la tierra** recoge un material principalmente folklórico de danza y música, pero lo afirma vigorosamente en las montañas y lagos; no quiere una pintura superficial, y su cámara explora paisajes, rostros y detalles con gran sagacidad, mostrando siempre lo que importa. En comparación con otras cinematografías latinoamericanas, en las que a veces puede sentirse un similar cariño de los artistas por los ambientes y elementos populares que trasladan, la obra de Ruiz impresiona también por su técnica depurada, principalmente en fotografía y montaje. Es más elemental su uso del sonido, confiado casi siempre en la eficacia del relato verbal.



Jorge Ruiz

³ El propio H.A.T. Ver Tomo II-B.

En una función especial realizada en la Facultad de Arquitectura (martes 20), Ruiz describió los azares del cine boliviano y exhibió nuevamente **Vuelve Sebastiana**, un poema igualmente sentido sobre las tradiciones y costumbres de un pueblo indio. Como señaló el mismo Ruiz, es un film con defectos (la ilación es imperfecta, la banda sonora pretende más drama que la imagen), pero revela a un artista encariñado con su tema y hábil para transmitirlo. El realizador es un hombre joven (34) que está haciendo cine hace más de diez años y que aparece vinculado a las principales empresas públicas y privadas del cine boliviano; habla con clara inteligencia de toda esa evolución, pero es modesto y reservado, hasta que se nota que sabe más de lo que dice.

El cine en Bolivia no es muy espectacular. Como lo narró Ruiz, las primeras experiencias son de 1913, el principal adelantado fue Luis Castillo, el cine sonoro representó en 1930 una crisis de paralización, por costos y complicaciones técnicas. El renacimiento es de 1942 cuando la difusión de los films de 16 mm. (principalmente por los servicios de publicidad americanos e ingleses en la guerra) permitieron iniciar producciones con pocos recursos. La fundación de una empresa, Bolivia Films, permitió que Ruiz y Augusto Roca hicieran su primer film **Virgen india**. En 1952 el mismo Ruiz realizó su primer largometraje, **Detrás de los Andes**, una historia de aventuras, con grandes movimientos de masas, cuya difusión ha sido imposible hasta hoy: el film fue rodado en 16 mm. y la ampliación al paso de 35 mm. supone un costo prohibitivo. También en 1952 se creó el Instituto Cinematográfico Boliviano, dedicado principalmente a la producción, con 136 noticiarios, veinte documentales, uno de largo metraje y también **La vertiente**. Esa obra es ahora ampliada y coordinada con empresas privadas. En otros sentidos se la quiere ampliar para coordinarla con los cines de otros países americanos, en interés colectivo, pero a esos fines Ruiz declaró que se esperan las directivas que surjan del actual congreso latinoamericano. El cine boliviano y Ruiz parecen una promesa a tener presente en los próximos años.

•

Nuevos directores en el festival



Simón Feldman

EL NEGOCIÓN SE EXHIBIÓ en una función especial del Festival del SODRE, fuera de lo que se podría denominar funciones normales, si es que hay algo normal en esa inmensa nebulosa cinematográfica en que se ha convertido el Festival. La función fue tan especial que se realizó en la facultad de Arquitectura (jueves 22) y a las 19 horas, con el previsible resultado de que había poco público, ningún jurado y un solo cronista, y con el otro previsible resultado de que nadie, ni siquiera el realizador, sabe a esta altura si el film está o no en concurso. La respuesta correcta es que debiera estarlo, con muchos más méritos que otros documentales paisajistas y áridos que se exhiben to-

das las noches en el Estudio Auditorio. Un procedimiento razonable sería repetir **El negoción** en alguna función posterior.

El realizador argentino Simón Feldman presentó **El negoción** con algunas palabras preliminares sobre las dificultades del movimiento cinematográfico independiente en la Argentina. Como él lo señaló, la industria ha servido para anquilosar la iniciativa artística: tras exigencias gremiales, premuras económicas, años de dictadura, dirigismo del gobierno revolucionario y restricciones a la importación, el cine argentino está en crisis de ideas. Los independientes han querido salir de ese cuadro, y han debido recurrir al cortometraje o al film largo de 16 mm., dos formas posibles de disminuir los costos. Una derivación de ese escape parece ser la extravagancia, cierto afán de hacer cine distinto. En **300 millones**, otro film que fue presentado anteriormente en el Festival, el mismo director Feldman había utilizado un cuento fantástico de Roberto Arlt y había presentado un material muy subjetivo: personajes que pueblan los sueños de la gente común. Ahora, con un argumento parcialmente propio (sus co-autores son Barrenechea y el dibujante Oski) inventa un asunto también fantástico pero mucho más satírico. Se desarrolla en un pueblito que tiene caballos, muchos caballos, y que lógicamente tiene barrenderos, muchos barrenderos. El invento del protagonista (Sergio Corona) es una bolsita posterior para los caballos, y en ese principio los argumentistas hacen su única concesión al mal gusto. A partir de allí el invento es patentado, el municipio lo hace obligatorio, la salud pública es invocada cada pocos minutos, se crean grandes fábricas de bolsitas y todo se desarrolla en el plano deliberadamente inverosímil de la sátira. La finalidad es marcar un negocio en el que las autoridades llevan un porcentaje de las ganancias, y señalar la corruptela atrás de los discursos de los diputados, puntualizando incluso que los opositores pueden ser reducidos con dinero. En la concepción del asunto se siguen líneas satíricas cuyo antecedente más claro se llama René Clair. En la forma hay otras audacias. Un lenguaje muy directo y económico lleva a reducir las palabras del diálogo al intercambio más indispensable (sin la menor pretensión de naturalidad) y a marcar imaginativamente toda la acción: barrenderos que corren de un lado a otro para eliminar la basura de su zona, inventores que llevan siempre debajo del brazo el diagrama de la famosa bolsita, diputados cuya voz es sustituida por efectos sonoros y musicales y un centenar de datos burlones similares. El film padece varias deficiencias (de sonido, de iluminación, de elenco, de coherencia argumental), atribuibles a las dificultades con que debió ser rodado, pero tiene en cambio una visible unidad de estilo y una loable búsqueda de temas distintos. Ochenta personas lo festejaron a carcajada abierta el jueves último, una aprobación unánime que no han conocido muchos otros films nocturnos del Estudio Auditorio. Ese hecho puede ser significativo. Hace seis años, cuando Cine Universitario presentó **Loony Tom** y **Mother's Day** de James Broughton (un modelo que parece claro en varias escenas de Feldman, y particularmente en un ballet) la gente aprobó esa vanguardia cómica y satírica, marcando así que el cine no se termina en los moldes industriales comunes. Si el SODRE no puede ocuparse ahora de difundir **El negoción** en funciones más accesibles, esa tarea debería ser cumplida por Cine Club y Cine Universitario, como ejemplo de film imperfecto, audaz, renovador.

Río zona norte es la segunda entrega de Nelson Pereira dos Santos, en una serie que se anuncia en tres partes y que fue comenzada por **Río 40°**, un film conocido al principio del Festival. Como cine brasileño y como expresión de un ambiente popular, en el que hay mucha música, **Río 40°** había suscitado la adhesión sentimental de muchos observadores. Como expresión cinematográfica, y rascando bajo esa simpática superficie, el film es mucho más discutible, viciado como está por la acumulación de escenas dispares, por los diálogos prolongados frente a la cámara, por la repetición mecánica de procedimientos de transición para pasar de una a otra de sus muchas anécdotas. En **Río zona**

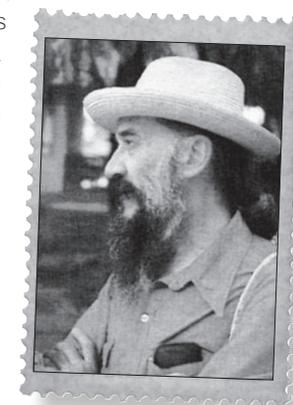


Nelson Pereira dos Santos

norte, al realizador afina estructura y estilo. La historia es la de un compositor de sambas, un hombre feo, pequeño, humilde, que simboliza empero una riqueza artística nacional, y a quien el film presenta en contraste con músicos profesionales y cantantes que son meros ejecutores de la inspiración ajena. El protagonista ha sufrido un accidente al caer de un tren, y mientras se lo asiste junto a la vía férrea, en la ambulancia y después en el hospital, sus recuerdos lo presentan en varias historietas, pintando su barrio, el café, los amigos, un amor, un hijo delincuente, las visitas a la radio, la esperanza final de un éxito. Otra vez hay cierto claro desorden en el tema de Pereira dos Santos, que se desborda en anécdotas de menor importancia, pierde toda posible unidad, se concede episodios melodramáticos; otra vez, también, se confía en mantener largas escenas dialogadas a cámara quieta y no sabe cuántos segundos de exposición le hacen falta para recoger la sonrisa de un personaje. Pero el realizador tiene otros aciertos. La prolongación temporal de una toma puede acumular cierto efecto patético (como bien lo sabe John Ford) y cuando Pereira dos Santos muestra a su protagonista que canta solitario y entusiasmado durante su viaje en tren, esa prolongación de la toma es un apunte psicológico, un dato sobre un rebosante lirismo. En otros terrenos más superficiales el realizador consigue naturalidad y pintoresquismo para sus personajes populares, o sabe enlazar presente y pasado de su narración; su gran hallazgo es sin embargo el rostro del protagonista, un actor llamado Grande Otelo, que tiene el impudor de sus emociones y a quien la cámara recoge largamente en abiertos momentos de tristeza, de canto, de asombro, de alegría. Es dudoso que ese intérprete pueda hacer algo distinto en cine, pero está naturalísimo en su papel y Pereira dos Santos lo explota al máximo. Cabe esperar que cuando el realizador llegue a su tercera entrega sobre la vida en Río de Janeiro haya conseguido dominar ya su montaje y su autocrítica. Todavía no sabe bien lo que sobra en lo que filma; se equivocaría si llegara a creer que todas las tomas largas se hacen más dramáticas a medida que se prolongan.

Exposición de fotodocumentales, obtenidas por alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, República Argentina, bajo la dirección de Fernando Birri, en 1956. Inaugurada en la Facultad de Arquitectura, miércoles 28.

Los muchachos de la Universidad querían hacer cine pero no podían hacerlo: no tenían máquina filmadora, ni celuloide, ni equipo complementario, ni capacidad técnica. Tenían en cambio otras virtudes más primitivas. Tenían la inquietud por hacer cine y la otra inquietud por documentar y valorar una realidad que les rodeaba. Con la guía de Fernando Birri, que dirigía allí el Instituto de Cinematografía, ciento treinta jóvenes de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina) se pusieron a sacar fotos de la sociedad que les rodeaba, con un temario que después sería descrito como "hombres, mujeres, chiquilines, patios, callejones, carros, vías, quemados, mercados, puentes, islas, trabajos, miserias, disconformidades". Era un trabajo preliminar al cinematográfico y estaba orientado en dos sentidos simultáneos. Como tema, suponía una búsqueda de lo que podía importar para documentar mejor la realidad, derivada claramente del neorrealismo italiano y de la actitud que Zavattini llamó "de crítica social latente". Como forma, suponía otra búsqueda, más rudimentaria, de las imágenes que mejor podían ilustrar al tema elegido. El conjunto de fotos se realizó a mediados de 1956 e integró desde entonces una exposición en varios puntos de la Argentina. Ahora, con el título de **Fotodocumentales**, la exposición está colocada en la Facultad de Arquitectura, como un acto más del Festival de Cine Documental y Experimental que realiza el SODRE. En el acto inaugural hubo un solo cronista, lo cual debe ser un rasgo típico, y hubo explicaciones breves y concisas por el Sr. Birri, que vino a Montevideo a organizar esta exposición. Como lo señaló él mismo, las explicaciones no son muy necesarias, porque la evidencia es allí muy elocuente. Cada foto está acompañada de un texto denominado "encuesta", redactado a menudo en primera persona, y alusivo a cada personaje o cada situación que las fotos presentan. La exposición es orgánica y agrupa varios temas: el conventillo, el Triángulo (nombre de un barrio), Nunzia (una repartidora de bebidas), el mercado, un bolicho o boliche, la escasez de agua. De todos ellos, el más pintoresco y seguramente el más cinematográfico está titulado "**Tire-dié**", como alusión a una costumbre local de los niños pobres, que es pedir centavos a los pasajeros del tren cuando éste pasa lentamente por una zona (a veces tiran diez, a veces más). En los últimos dos años, este **Tire-dié** ha evolucionado y dentro de poco será realmente un film⁴.



Fernando Birri

Fernando Birri nació en Santa Fe en 1925, alternó varias disciplinas de las que prefiere los títeres, viajó a Italia en 1950 en condiciones económicas precarias, recorrió una parte de Europa, conoció el IDHEC en París (es el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos; no le gustó) y estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Allí absorbió durante años la experiencia del neorrealismo, del que habría de escribir después que "antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral", apren-

⁴ Lo fue desde septiembre 1958, primero en una versión de 59 minutos y después, en 1960, en su versión definitiva de 33 minutos.

dió todo el cine que pudo, realizó con una cooperativa varios films de cortometraje, colaboró con Francesco Maselli y otros en **Gli sbandati** (1955) y después con Zavattini y De Sica en **El techo** (*Il tetto*, 1956), dos films que no llegaron al Uruguay. A mediados de 1956 retornó voluntariamente a Santa Fe, fue uno de los promotores de que la Universidad del Litoral formara un Instituto de Cinematografía y fue nombrado su director interino, aunque ciertamente no vive de ese puesto. En todo momento, hasta ahora mismo, creyó que llamar Instituto a esa entidad es poner demasiado nombre; él preferiría "taller" o algo por el estilo. Su insistida actitud teórica, que surge espontáneamente en la conversación y al menor pretexto, es que la Universidad no sea un organismo cerrado sino que se interese por la realidad social circundante, una tesis que ha informado toda su actividad en el Instituto y que se apoya declaradamente en posiciones de John Grierson y de Zavattini. El precedente de estos fotodocumentales de 1956 viene directamente de Italia, citándose dos temas: **Un paese** con textos de Zavattini y fotos de Paul Strand, **I bambini di Napoli**, textos de Domenico Rea, fotos de Chiara Samugheo. Pero podrían citarse otros precedentes en films del neorrealismo y particularmente en **Amore in città**, que procuraba ser, originalmente, una encuesta sobre la realidad misma. La experiencia de estos fotodocumentales no ha sido la única tarea del Instituto. Ahora se ha divulgado en Montevideo el conocimiento de su plan orgánico, de los cursos sobre introducción al cine y sobre la cámara cinematográfica, y una reseña de las actividades de 1957-58 que comprende varias conferencias por realizadores y críticos argentinos y que incluye una charla del crítico uruguayo Jorge Ángel Arteaga (julio 1957) sobre Arne Sucksdorff y sobre el cine experimental en este país. En el conjunto y en dos años es mucho más de lo que pueda alegar en su favor ningún instituto uruguayo, lo cual debe ser también típico.

Las limitaciones de estos fotodocumentales son bastante claras para quien se detenga a examinar la exposición, y desde luego deben serlo también para sus promotores. Las fotografías aisladas pueden arriesgar, aun en los mejores ejemplos, el peligro de que se tome por cine lo que sólo es composición pasiva de una imagen; el movimiento es una primera gran etapa a dominar. Por otro lado, la encuesta o texto que acompaña a las fotos puede ser elocuente para su descripción aislada, pero difícilmente lo sería para un libreto cinematográfico, donde esas mismas palabras parecerían un vicio literario, por espontáneas que fueran, ya que en ellas descansa a menudo lo que la foto debe sugerir por sí sola. Pero toda la exposición debe ser entendida, con toda precisión, como la libreta de apuntes para varios films, como la materia prima a desarrollar. En ese sentido es, en opinión autorizada, un ABC del cine o de cierta clase de cine; aunque Robert Bresson la rechazaría (él quiere componer en tiempo cinematográfico), seguramente John Grierson le daría su aprobación. Hace dos días que prometió ir a verla.

Notas publicadas entre el 16 de mayo y el 7 de junio de 1958.



CINE DE CHECOSLOVAQUIA Novedades checas

CINE UNIVERSITARIO HA REALIZADO en las últimas semanas un ciclo checo, para mejorar el conocimiento de una industria y un arte que cuentan con poca fama mundial. Ha repuesto allí varios títulos de interés, incluso el potente y original **Violín y sueño** (*Housle a sen*, 1947) de Václav Krška, y culmina ahora el ciclo con tres estrenos de producción muy reciente. El primero se titula **Bomba** y será conocido hoy en su sede; los otros se producirán el martes y jueves próximos. Los tres estrenos han sido cedidos para estas funciones por la Embajada de Checoslovaquia, y tratándose de material en 16 mm., es factible que sólo puedan ser difundidos fuera de los circuitos comerciales comunes.

Bomba, de Jaroslav Balík (1957), empieza con muy poca coherencia y se afirma después. Describe varios problemas personales en una aldea que tiene grandes obras en construcción: el capataz ha tenido una pelea con tres obreros y quiere renunciar; un obrero engaña a su esposa con la vampiresa local: la esposa está grávida e ingresa al hospital para un parto prematuro; otro matrimonio pelea continuamente por la presencia de la suegra y por la falta de una vivienda propia. Eso y algo más está expuesto en una construcción episódica sin cohesión y sin puntería aparente; ni las diversas descripciones parecen muy ricas como drama, ni su conjunto establece otra cosa que la abundancia de conflictos comunes. Con el tiempo se sabe empero que esa exposición tiene un sentido. Dos niños encuentran entre los escombros una bomba sin explotar, y aunque son inconscientes del hallazgo (juegan a que es un cohete y a que podrán viajar en él hasta la casa de su abuela) el espectador sabe que allí puede desatarse una tragedia. Cuando la bomba es encontrada luego por la aplanadora, y denunciada su existencia para la general alarma del pueblo (el que llega a ser evacuado velozmente), comienza una carrera contra el tiempo y se precipitan en distinta forma los dramas personales delineados al principio. Algunos de esos personajes huyen del peligro, otros están borrachos cerca de la bomba sin conocer su amenaza; el hospital es evacuado en el mismo momento en que el parto obliga a una intervención quirúrgica contra reloj; tres de los personajes hacen los héroes, procediendo a desenterrar, intentar desarmar y finalmente transportar la bomba hasta donde no haya peligro. Desde el hallazgo de la bomba hasta el minuto final no hay alivio para la expectativa creada, que el asunto refuerza con elaborados contratiempos y con un persistente tic-tac en la banda sonora para marcar el paso funesto del tiempo. Incluso los últimos minutos, que podrían ser de alivio, están presentados con un astuto ocultamiento de datos, para reforzar el suspenso que es intención principal del film.

Hay dos modelos claros en este sadismo. Uno es el Hitchcock de mucho film y particularmente de **Sabotaje** (1936), donde Desmond Tester llevaba una bomba



por Londres sin saber lo que contenía el paquete. Otro es el refinado sadismo con que Clouzot narró su **Salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1952), inventando ocasiones más y más complicadas para la anunciada explosión de dos camiones con nitroglicerina. El film checo no pretende ni el humorismo incidental de Hitchcock ni el estudio psicológico del modelo de Clouzot; se conforma con armar y elaborar reiteradamente su intriga, hasta apresar al espectador en la angustia. Lo consigue, ciertamente, aunque fuerza un poco las situaciones. Dirección, fotografía e interpretación muestran la competencia general de un cine maduro, en el que se ha hecho algo más que las marionetas por las que Checoslovaquia es conocida entre el público cinematográfico. Hubiera sido deseable, empero, que la competencia técnica fuera mejorada por una limpieza temática (hay demasiado artificio en el libreto) y por una actitud dramática o poética más sentida. Excepto el episodio de los niños, que juegan a colocar entre los escombros una tumba para el gorrion muerto, no hay otra emoción dramática en el film que la que surge de una pérfida invención de episodios; los realizadores se sienten superiores al espectador y se dedican a jugar con él.

Los que no fueron vencidos (*Neporazení*, 1956), de Jirí Sequens, se ofrece hoy en Cine Universitario, como segundo de una serie de tres estrenos que cierran un ciclo de cine checo. El asunto es bélico y se divide en dos episodios, aparentemente desconectados entre sí (diferente fecha de acción, diferentes personajes) pero vinculados por un espíritu común. En setiembre 1938 se decreta la movilización, un batallón es llevado hasta una fortaleza, se apronta una resistencia contra la presunta invasión nazi, y luego viene la orden de retirada, sin entablar batalla: silenciosamente se alude allí a las consecuencias del pacto de Munich, y se insinúa que la resistencia nacional ha sido entregada por la maniobra política, aunque de ésta sólo se informan las consecuencias, dando las causas por sobreentendidas. El breve episodio sirve de prólogo al otro asunto mayor, que ocurre en 1939 y que narra, similarmente, la historia de otro batallón llevado al frente. Aquí llega también la orden de entregarse, pero varios de los soldados y oficiales resisten la orden superior y entablan la pelea. En la narración hay varias líneas dramáticas, rodeando a algunos de los soldados con sus romances interrumpidos y a algunos oficiales con sus recíprocas intrigas. Esos datos accesorios son empero muy sobrios y no se desvían de la línea central.

En lo principal las intrigas sirven para establecer las tensiones internas de ese conjunto de hombres, llevados diversamente a seguir su afán patriótico de resistir o su deber militar de obedecer. Las jerarquías se resienten en esos conflictos internos, el comandante debe dejar el mando a su inferior, un oficial pro-nazi es arrestado, los soldados murmuran sobre el desarrollo de una situación que no llegan a comprender bien. El sentido de todo ese cuadro es, muy naturalmente, el de vindicar la posición comunista, único bando que aparece presentado con luz favorable. Son los hombres del partido los que muestran tener conciencia clara de que la resistencia era necesaria, mientras se exhibe como villanos a los oficiales pro-nazis empeñados en bajar las armas y en preparar listas de simpatizantes comunistas para uso futuro de los nazis.

La realización es muy esmerada y tiene como primera virtud la de no perder la ilusión de un asunto en el que juegan tantos personajes; por otro lado, alcanza una altura dramática al establecer la muerte de algunos personajes y la reacción dolorida de sus

compañeros. La acción física es sin embargo el elemento más abundante, con balazos que quiebran ventanas, soldados que caen heridos, explosiones repentinas y grandes pausas de expectativa, en una de las cuales la amenaza es atacar con artillería a un fuerte que se resiste empeñosamente ante armas menores. Todo ello está realizado con eficiencia, al nivel del mejor cine americano en el género: un símil adecuado sería el William A. Wellman de **También somos seres humanos** (*The Story of G.I. Joe*, 1945) y de **Sangre en la nieve** (*Battleground*, 1949). La fotografía de Rudolf Mine es una virtud por separado, no sólo en alguna proeza técnica de movimiento sino en la actitud recogida, poética, con que mueve a personajes entre brumas y humaredas. Lo único que falta al film es una posición espiritual, que dé sentido a la crónica bélica. A fuerza de repetir en éste y en mucho film el interés de la acción misma, se aleja la noción de que la guerra era, en el mejor de los casos, un mal necesario; en este film, como en muchos otros, parece entenderse una complacencia en la batalla. Es interesante comparar esa actitud con la opuesta de **La patrulla de la muerte** (*Kanal*, 1956), el magistral film polaco de Andrzej Wajda conocido en esta temporada, donde la guerra comporta un purgatorio y una derrota para el espíritu humano.

OTRO ESTRENO, DOS VISITAS. **Cuarenta y cuatro** (*Styridsattyri*) ha sido rodado en los estudios de Bratislava y es lo que exactamente debe llamarse una producción eslovaca y no checa. La distinción sería irrelevante si no fuera porque el asunto pone el énfasis en sus protagonistas eslovacos, un batallón que en la guerra de 1918 se rebela contra sus superiores. Sobre un episodio que se menciona como histórico, el film traza una protesta contra la guerra. Los soldados no tienen ninguna voluntad de pelear, y durante buena parte del metraje se les oye protestar contra la obligación de hacerlo; su bando es el de Alemania, pero muchos de ellos prefieren el ejemplo de la Rusia enemiga, y quieren dejar las armas cuanto antes. Tras las privaciones y los malos tratos, un pelotón se levanta en un cuartel, es luego reducido, y 44 nombres son ajusticiados, mientras diálogos y monólogos aclaran que la guerra era insensata y que el ejemplo ruso de cesar la lucha era más razonable. El film obtuvo una mención en el Festival de Karlovy Vary (1958) "por su protesta contra la guerra y la forma convincente de expresar las ideas humanistas"; también obtuvo elogios de la crítica internacional.

Parte de ese dictamen debe ser cuestionado, porque la forma de expresar ideas pacifistas no debiera ser el exagerado verbalismo de los diálogos ni el discurso final. Hay zonas más convincentes en el film (toda la acción bélica, algunas relaciones de personas, el retrato de los oficiales altaneros) pero hay también una desproporción notable de plan. Con la intención de afirmar la humanidad y la simpatía de los soldados que luego serán condenados, el film empieza por perder un tiempo colosal en incidentes menores, acumulando amor, separación, regreso, vuelta al frente, hospital: el resultado es que el film dura más de lo que dice, y recién en el último tercio se afirma con lo que debió ser su tema central. Cabe suponer que el director Palo Bielik no es un veterano y que cometió un error de cálculo al



aceptar un libreto demasiado poblado. En escenas aisladas muestra cierto talento de formulación, pero el conjunto desborda su capacidad y la del espectador.

Los tres estrenos checos fueron prestados a Cine Universitario por la Embajada de Checoslovaquia, que hace lo que puede para difundir su cine nacional, con el material en 16 mm. que le han enviado; es de esperar que le sigan enviando. Con el mismo propósito, y por cuerda separada, han llegado a Montevideo dos altos emisarios de la industria. Representan a una institución oficial que se llamaba Film Checoslovaco del Estado y que ahora se llama sobriamente Film Checoslovaco, aunque sigue siendo del Estado. Son Ladislav Kachtík, que es y parece ser Director General para las relaciones de su industria con el exterior, e Irena Bouzová, que es demasiado joven y bonita para que pueda impresionar como Gerente del Departamento Latino Americano; a los pocos minutos de oírle hablar un excelente castellano, se sabe que tiene conocimientos y carácter para el puesto. Los dos integraron una delegación de cinco personas a un reciente Festival en México, donde se presentaron films premiados en Cannes, Venecia, Berlín, Bruselas y Karlovy Vary, y después emprendieron un viaje americano que ha incluido Caracas, Río de Janeiro y San Pablo. Hace dos días recibieron a la prensa en el Victoria Plaza, con todo el whisky del caso, y después siguen a Buenos Aires y Chile. Quieren aumentar y mejorar la presentación del cine checo en América Latina, pero además quieren obtener cine local para llevar a Checoslovaquia. Como lo aclararon debidamente, el Film Checoslovaco se ocupa de la importación tanto como de la exportación, un resultado razonable de una actividad centralizada en el Estado.

La investigación de ambos sobre cada uno de los mercados, sobre la producción de cada país y sobre la existencia e importancia de la televisión, no fue comunicada a la prensa. Cabe suponer empero que ya estaban muy enterados del precario desarrollo con que cine y televisión se producen en el Uruguay. Estaban enterados de algo mucho más exótico, que es el desarrollo de la crítica cinematográfica en este país. Del Uruguay podrán llevarse recortes, aunque de Argentina y Brasil se llevan films. Como el mecanismo parece ser el intercambio de un film por otro (al Uruguay enviarán recortes y folletos, con certeza), y como el cine checo no aparece reflejado en revistas americanas, importaba preguntar cuál es la importación que hacen de Hollywood. La respuesta fue que en 1957 Checoslovaquia importó un total de 114 films, y de ellos sólo cinco fueron americanos. El mundo ya era bastante misterioso antes de esa respuesta, pero se complicó después. Los cinco incluyen tres títulos adecuadamente coloreados e intemporales como **Moby Dick** (Huston-1956), **La guerra y la paz** (*War and Peace*, Vidor-1956) y **Picnic** (Joshua Logan-1955). Los otros dos parecen un malentendido o un enigma. Son **La locura del jazz** (*Syncope*, William Dieterle-1942) y **Llamada urgente** (*Chicago Calling*, John Reinhardt-1951) que representan un costado ínfimo e inactual de Hollywood. Si ésa es la norma del conocimiento checo sobre el cine americano, la gran intriga es averiguar dónde se instruyen los directores checos jóvenes, como Jaroslav Balík y Jirí Sequens, que parecen bastante enterados sobre los modelos. Alguien se acordó de que hay otra institución importante que se llama Cinemateca de Praga, donde hay mucho material alejado de la circulación comercial, y quizás esa Cinemateca explique todo: ahora se supo que ha alquilado un castillo abandonado para depositar sus muchos films, que incluyen tesoros. Allá saben lo que hacen, aunque un poco más

de importación cinematográfica no les haría daño. Casi no tienen doblaje, porque saben idiomas extranjeros hasta el asombro.

El Film Checoslovaco, que antes se llamaba del Estado y que ahora se limita a seguir siendo del Estado, resulta tener más autonomía desde principios de 1958, y sus delegados lo cuentan como un paso favorable. Señalan que su producción se estima en unos treinta films anuales, que hay seis grupos para hacerla, que uno de ellos se ocupa exclusivamente de films para niños y que el método de la institución combina la centralización con la libertad. Esto no es muy fácil de entender, pero debe ser simple. Cualquiera presenta temas para filmar (hasta los críticos lo hacen), todo director tiene la opción de hacer lo que mejor le parezca, y cuando el plan es aprobado por el Director Artístico y el Director Económico de alguno de los grupos, todo lo que falta es la aprobación superior, que es otorgada o negada por alguien que lo supervisa todo. Allí se termina la libertad. Los directores, técnicos e intérpretes están a sueldo, pero éste es variable de acuerdo a la cantidad y calidad de lo que hacen. La tendencia actual es aumentar la co-producción (con Francia, Polonia, Yugoslavia, Bulgaria, Alemania Oriental, Rusia), superar los géneros biográficos e históricos con más comedias y más temas actuales, incluir el CinemaScope, ponerse al día. La idea es difundir mejor el cine checo en el extranjero, y a ese efecto es importante saber que el realizador Karel Zeman, que prepara una nueva versión de la leyenda del Barón Munchhausen, la quiere hacer un poco más "sexy" (sin exagerar, se sabe). Aparte de la difusión extranjera, el Film Checoslovaco pierde dinero produciendo obras de necesario consumo local (cine para niños, cine científico y educativo) y otros films que suelen llamarse "de prestigio", como las carísimas marionetas de las que tanta gente habla bien. Es probable que con los otros films gane dinero, pero es seguro que el interés comercial no es el más importante para la institución. Les interesa la difusión y el buen concepto.

Observadores locales que estiman el cine checo por lo poco que han visto, preguntaron por la carrera y proyectos de algunos realizadores y se enteraron de algunos títulos futuros, el más importante de los cuales es un nuevo **Sueño de una noche de verano** (*Sen noci svatojánské*) que Jirí Trnka prepara en Eastman Color, con gran confianza de todos los gustadores de marionetas. Como se había hablado de la libertad de creación y de respeto a los realizadores, una buena pregunta era la relativa a Václav Krska que era un poeta y un maestro a la altura de **Violín y sueño** (1947) y que después se puso cargoso y pesado a propósito de Smetana (el protagonista de **Z mého života** o *From My Life*-1955) y de **Leyendas de Amores** (*Legenda o lásce*). Quedó sin respuesta; hay que entender que Krska tiene toda la libertad de decaer hasta donde le parezca.

Los delegados checos habían llegado a Montevideo el viernes 5, pero entre un feriado y otro se pasaron cuatro días antes de entrar a simpatizar con la prensa. Aprovecharon a visitar Punta del Este, conocieron sus playas, dieron un vistazo al ambiente de los Festivales (que es irreproducible sin su peculiar mareo, pero ellos no lo sabían) y recordaron sutilmente que nunca habían sido invitados, lo que es completamente cierto. Les gusta el Uruguay, dijeron.

4, 9 y 11 de diciembre 1958.



Aprendiendo de cine

CINE CLUB DEL URUGUAY tiene un taller de filmación, que procura enseñar al aficionado las nociones indispensables para narrar algo con la cámara, y que a la distancia podrá ser uno de los gérmenes de un cine nacional que ahora está más conversado que hecho. Los alumnos realizaron hace poco cuatro pequeños films, con la orientación de realizadores locales con mayor experiencia, y hace dos días ese conjunto fue exhibido, entre explicaciones y bromas, a un grupo de aficionados y de periodistas. Comprende cuatro films, tan breves que ninguno de ellos supera los cuatro minutos, y está dirigido con buen criterio a mejorar las relaciones entre la misma institución y la masa social. Aunque hasta ahora no hay títulos en esas pequeñas obras, un informante interno señala que los apropiados serían **Función de Cine Club** (grupo orientado por Boris Cristoff), **Comportamiento del socio** (orientación por Ildelfonso Beceiro y Roberto Gardiol), **Cuota social** (por Carlos Bayarres y Fernando Sierra) y **Colaboradores** (por Horacio Acosta y Lara y Juan José Gascue). El sentido general es decir al socio las cosas que debe tener presentes: que no llegue tarde, que haga cola si corresponde, que no desprecie los textos informativos de los programas, que no se empeñe en reservar asientos para otros socios ausentes, que no hable en las funciones. Son consejos aptos para mucho público, dentro y fuera de los cine-clubes, pero en una institución de ese tipo son consejos que deben darse, en nombre de la mutua colaboración y el mutuo respeto que un club supone. El declarado propósito de Cine Club es exhibir esos cortometrajes una y otra vez, para mejorar las relaciones con una masa social que a fuerza de crecer se hizo anónima y distante.

Los socios no se quejarán de esos consejos, porque en los cuatro films abunda el buen humor, y no ciertamente por el chiste verbal intercalado sino por la sintética expresión gráfica con la que dos espectadores charlatanes ven cerradas sus bocas con tira emplástica o con la que una espectadora más viva que otras aparece repartiendo letreros de "Reservado" en los asientos cercanos. Y aunque no se puede hacer humor con cualquier cosa, los films muestran ingenio para decir lo suyo: el destino del dinero social es ejemplificado con luces, muebles y canillas de aparición súbita, mientras se intercala la imagen del recibo mensual recortado una y otra vez. Lo que importa de estos films no es en realidad el sentido, que pudo ser solemne, ni siquiera la utilidad, que pudo ser problema de entrecasa. Lo que importa es la imaginación cinematográfica a desarrollar, la habilidad para saber ver ideas en imágenes y para conjugarlas con ritmo y coherencia.

Hay defectos en los cuatro films, desde luego. En uno no se comprende bien la idea general, en otros se utilizan intérpretes inadecuados, en algún caso se confía más al relato verbal que a la imagen, en otro se enriquece el film propio con la intercalación de imágenes (para dar una noción de lo que Cine Club exhibe en su sala). Pero no cabe una exigencia extrema con lo que es declaradamente obra de novicios, aunque estén dirigidos por realizadores locales ya premiados. Si esta veintena de alumnos se ejercita en inventiva y en técnica y consigue estos resultados en unos pocos meses, habrá una utilidad de futuro. Para eso se forma un Cine Club, por otra parte: para que el interés por el cine sea una vocación un poco más activa que la tranquila digestión de lo que se exhibe y la desconformidad con lo que se hace. Un hermoso problema para films futuros de este tipo es el de la programación que los cine-clubes quisieran

tener y no tienen, por material que no está en el país, o que no es cedido por las empresas comerciales, o que supone exigencias técnicas y económicas inalcanzables. Solucionar ese problema, que está en el núcleo de la organización cineclubística, es demasiado pedir, pero si algo hay que gritar a la masa social es que no se puede exigir en materia de programación. Hay enemigos variados para los cine-clubes: uno mortal es el socio que hace objeciones y no quiere escuchar o comprender las respuestas.

Para reunir a los socios en lo que es o debiera ser su ideal común, Cine Club ha hecho otras exhortaciones en el pasado. Consiguió reuniones informales y escasas, en las que se habló más de lo que se pudo hacer. Los cuatro films de ahora son un mensaje serio, dicho con la debida broma, y se le puede pronosticar una tranquila eficacia. Para premiar a los noveles realizadores la institución tiene ya una estatuita que se parece al famoso Oscar, pero el premio de fondo es la utilidad.

5 de diciembre 1958.



ARREGLANDO EL MUNDO

Libertad

(*Freedom*, Nigeria-1956) Director no especificado.

ESTE ES UN FILM de argumento que no tiene director, un dato especial entre los muchos datos curiosos que lo caracterizan. Fue rodado en África sobre un asunto escrito por tres africanos (primero fue una pieza teatral), con la colaboración desinteresada de una docena de intérpretes entre los que uno solo es europeo, con un capital aportado en dosis variadas por dos mil personas, y con una abierta intención de propaganda. Ha sido exhibido en varios festivales (Berlín, Roma, Lille, San Francisco) y ha sido traído al Uruguay por un movimiento llamado Rearme Moral, que no se propone otra cosa que rehacer el mundo, como explícitamente lo declara el film en sus minutos finales. La exhibición de ayer fue privada y especial, para un conjunto de invitados que no llegaba a las trescientas personas, y cabe presumir que funciones más públicas serán planeadas de inmediato, justamente porque la propaganda es el objetivo. Es difícil concebir empero que **Libertad** pueda ser exhibido en circuitos comerciales comunes, aunque tenga los atractivos de un argumento (los documentales no suelen tener éxito) y aunque el color Eastman, la rica escenografía africana y su música peculiar puedan ser un incentivo para el espectador común. Otras funciones especiales deberán programarse en las próximas semanas; el film está hablado en inglés con títulos castellanos, y ha venido para ser especialmente difundido⁵.

El asunto es ficticio y compone una clara metáfora de lo que el Rearme Moral se propone, que es una colaboración entre hombres y bandos distintos, con una base de sinceridad, desinterés y pureza. Ocurre en el imaginario reino africano de Bokondo y narra una intriga política esencial. Hacen falta más terrenos para un país superpo-

⁵ Aparentemente el film no tuvo estreno comercial posterior.

blado, y cuando son ofrecidos por el representante de los propietarios (un delegado blanco de un país festivamente llamado Imperia) el resultado amenazante es que habrá que pagarlos con un aumento en los impuestos. En la discusión subsiguiente intervienen el Rey, su Primer Ministro, un Jefe Revolucionario, un Líder Opositor, las esposas de todos ellos, el Imperialista y los miles de africanos que son agitados para la rebelión. El arreglo surge del Primer Ministro, que ha ido a Ginebra para una reunión política internacional, ha comprobado la poca voluntad con que los gobiernos ajustan sus diferencias y se ha iluminado con la nueva doctrina del Rearme Moral. La trae a su país, y es por su persuasión directa, ante su enemigo político, que se gana una batalla pacífica. Lo que propone es una pureza y una sinceridad totales, un ajuste leal de las diferencias, un esfuerzo común de todos los bandos. Y lo que sigue en el film es una serie de confesiones que abarcan desde la vida doméstica hasta la vida política. En una reunión final todo se arregla explícitamente, la revolución queda descartada, el impuesto también. Lo único que no se aclara debidamente es si se entregan o no los terrenos que al principio eran necesarios, y en caso afirmativo quién los paga.

Lo que da importancia a este asunto es que el Rearme Moral parece haber prendido realmente en África y haber ayudado a limar diferencias. Folletos complementarios señalan que entre quienes escribieron e interpretaron el film (un grupo de intelectuales, maestros y estudiantes negros) hay revolucionarios que dejaron de serlo, y que tras un examen íntimo aprendieron a perdonar vejaciones y prisiones del pasado. Ahora se propusieron difundir su nueva convicción, realizaron **Libertad** como obra de teatro, y cuando se propusieron filmarla obtuvieron la ayuda de mucha gente de buena voluntad, capaz de aportar capital, prestar casas y palacios que sirvieron de escenario, dar gratuitamente sus servicios técnicos. Como su intención es la convicción moral, sería abusivo juzgar **Libertad** sobre bases estéticas. Pero es evidente que la ausencia de un director ha debilitado la convicción del film, incluso en el terreno que se propone. Escenas dialogadas no pueden ser dichas sin contralor por intérpretes primerizos; el movimiento de cámara y de actores habría necesitado de algo más firme que la improvisación de dos fotógrafos especializados en lo documental. Y aunque todo lo exterior es muy rico, porque escenario y gente de África se prestan para ello (las multitudes, los paisajes, el pintoresco vestuario), el film revela continuamente una confianza excesiva en la elocuencia de la palabra. Hay diálogos y monólogos imposibles en la banda sonora, casi siempre con sana o santa intención, casi siempre inverosímiles como expresión de los conflictos que discute: "No queremos cambiar un imperialismo blanco por uno negro" o "Yo creía ser bueno pero era egoísta: te pido perdón". Alguien que tuvo sentido cinematográfico intercaló imágenes de olas crecientes cuando la revolución se acerca, pero la elocuencia visual no fue más allá de unos pocos detalles, y el film descansa esencialmente en lo que se conversa a un nivel elemental. Un director cinematográfico habría obtenido para el film el impacto de sus ideas y sus emociones, un fenómeno necesario para todo público que no sea el ya convencido por la causa.

Esa confianza en las exhortaciones verbales parece caracterizar no sólo al film sino al mismo movimiento del Rearme Moral, y cuanto más se leen los abundantes folletos con manifestaciones de sus adherentes, más se afirma la convicción de que son idealistas alejados de la realidad, satisfechos con la enunciación y la exhortación de las Virtudes Individuales (pureza, desinterés, bondad, comprensión mutua).

Es satisfactorio enterarse de que en zonas de África hayan establecido el acuerdo entre partes opuestas, sobre conflictos raciales, económicos y políticos, y es evidente además que en muchos problemas de la época puede borrarse con buena voluntad una hojarasca de ambiciones, vanidades y pequeños intereses; lo que resulta atractivo en el Rearme Moral es que no propone dioses ni autoridades, sino una ética individual preliminar antes de enfrentar los problemas colectivos. Pero incluso con resultados parciales excelentes, se hace difícil creer en que la perfecta conducta individual es la Gran Solución y que eso arregla todo. Falta saber qué se hace con los ignorantes que se creen sabios, con los apasionados que no ven más allá de sus ideas fijas, con los sórdidos y los indiferentes a quienes resbalan las ideas morales. Y más al fondo, qué se hace con los Bancos, las corporaciones, los contratos, los convenios, los intereses creados y con todo lo que sea impersonal. Es quizás característico que el film no resuelva nítidamente el mismo problema que propone, y que disuelva en palabras una necesidad concreta de terrenos, cultivos o impuestos. La nobleza de la intención es indiscutible, y sería hermoso creer que con ella se arregla no sólo el ficticio reino de Bokondo y los ficticios intereses de Imperia, sino el mundo real. Pero es difícil creerlo, hasta donde el Rearme Moral se puede ver desde aquí⁶.

15 de diciembre 1958.



Cine de Cuba nueva

LOSTRES FILMS CUBANOS que hoy exhibe Cine Universitario han sido traídos al país por un delegado al seminario de la FAO. La obvia intención es la de hacer propaganda por Cuba, que durante 1959 ha comenzado a revisar su estructura social, y es natural que la divulgación de esos films haya sido procurada por el Movimiento Nacional de Solidaridad con Cuba.

Los tres films tienen asimismo un interés de documento histórico y revelan una particular habilidad cinematográfica.

Sexto aniversario (Julio G. Espinosa) está en el nivel de lo documental. Registra la vuelta de Fidel Castro al puesto de Primer Ministro, con la asamblea formidable de julio, y explica las líneas generales de la revolución. Algunas tomas, algunos movimientos de cámara, algún recurso de montaje, permiten suponer que en Cuba hay artesanos superiores a lo que suele verse en material argentino o mexicano. Quizás sea más justo suponer, empero, que esos artesanos de Cuba tienen las manos más libres, que les dejan operar su cámara desde aviones, que tienen más recursos.

La vivienda (dirección de Julio G. Espinosa) comienza en una casa rica, pasa a las casas del suburbio, describe variadamente su miseria, marca la llegada de la revolución y luego describe la tarea de reconstrucción, con casas que se tiran,

⁶ En efecto, Rearme Moral no logró el arreglo del mundo, pero subsiste en la actualidad bajo el nombre de Iniciativas de Cambio. Aunque su sitio web (www.iofc.org/es/home) ofrece documentales en DVD, no hay allí rastros de **Freedom**. Sin embargo, donde sí aparece es en el catálogo de la señal de cable Turner Classic Movies (www.tcm.com).

otras que se edifican, planes de urbanización que procuran distribuir y alojar más racionalmente a la población. Aquí también la fotografía es muy variada, desde la toma aérea al primer plano de hombres, de animales y de cachorros, con habilidades complementarias de montaje y de música. El locutor dice un poco más de lo necesario, según es habitual en el cine latinoamericano, pero se agrega a la elocuencia de la imagen, sin pretender sustituirla.

Esta tierra nuestra (dirección Tomás Gutiérrez Alea, con colaboración de Espinosa) es un trabajo aún más depurado. Su tema es la reforma agraria, pero tiene la inteligencia de detallar primero las condiciones de vida previas a la revolución. Y el latifundio está expresado no sólo con las tomas realistas del caso (el campo, el ganado, la cosecha, los rostros miserables de los campesinos) sino con alguna operación imaginativa: un rancho es volteado con bueyes y cadenas, otro es incendiado por soldados, las cercas que separan terrenos se reiteran como un símbolo de la división humana, y en una escena poética el film enfrenta a una niña y a una vaca, con una cerca por medio, y las hace progresar en minutos desde la hostilidad hasta la colaboración. Los textos explicativos no son superfluos, y establecen la miseria con el conciso recurso de informar que de cada cien campesinos, tantos no han ido nunca a la escuela, tantos no toman nunca leche, tantos no comen nunca carne. El film puede jactarse de informar sobre una realidad y de hacerlo con total justeza y con un lenguaje accesible. Una de sus habilidades es ver esa realidad agraria con sus proyecciones de industria, de exportación y de fuente de trabajo para toda Cuba; otra habilidad más sutil es buscar imágenes activas para sostener durante veinte minutos el interés de un tema que arriesgaba caer hacia el árido editorial.

El florecimiento de un cine tras una revolución, una crisis o una guerra es un hecho natural, ya probado a través de Rusia, de Italia, de Polonia, de Argentina. Surgen temas y realizadores que antes estaban en la oscuridad, surge una audacia para hacer cosas distintas. Sería aventurado hacer pronósticos con sólo tres films cubanos de mediodía, concebidos en una escuela documental o semi-documental, pero si algo seguro prueban estos tres títulos es que sus realizadores tienen la vocación cinematográfica, la inventiva y la técnica que podrán aplicar mañana a obras mayores. Les importa el cine tanto como la revolución cubana.

3 de diciembre 1959.



Cortometraje americano

UN ASOMO DE VANGUARDIA. Dos films cortos americanos se estrenarán esta semana en Montevideo en funciones especiales de Cine Universitario (hoy martes) y Cine Club (jueves 17). Han sido traídos al país por el Servicio de Información de los Estados Unidos (USIS), que suele divulgar films de índole documental, educativa y recreativa, pero que rara vez trae obras experimentales y vanguardistas, a pesar de su actual abundancia. Los dos films son obras personales, con la consiguiente

unidad de concepción; los dos revelan una inquietud de renovación formal, aunque obtienen resultados dispares.

House: After Five Years of Living (1955) utiliza el método de la foto fija en Technicolor, y durante once minutos acumula cientos de imágenes descriptivas de una casa, el jardín, la decoración, los jarrones, los cuadros, los muebles. Es una casa lujosa, y en cierta medida es atractivo contemplarla, como se hojea una revista en colores. Pero la acumulación, que no responde a un orden preconcebido, deriva inevitablemente a una sensación de monotonía, y al final cabe reflexionar que se pudo haber podado la mitad del metraje sin mayor pérdida para el resultado. Entre los precedentes del film a foto fija debe recordarse uno nacional, **Imágenes** de Miguel Castro, que narra un pequeño tema doméstico con elección de expresiones de dos intérpretes. Todo su material era coherente y necesario al relato. El plan de Charles y Ray Eames en **House** es mucho más arbitrario. Se restringe a exhibir una casa en la que no solamente no hay personas sino que ni siquiera se infiere su presencia a través de los objetos mostrados. El resultado podrá parecer bonito pero está muerto. Este film es de 1955, y las referencias extranjeras mencionan dos obras posteriores de los mismos realizadores. En una, que muestra dos iglesias alemanas de estilo barroco, han mantenido el sistema de fotos fijas, con entera prescindencia del movimiento, lo que quizás sea más adecuado a un tema de arquitectura exterior que a los interiores de **House**, tan vacíos de humanidad. El otro film, curiosamente titulado **Tocata para trenes de juguete** (*Tocatta for Toy Trains*, 1959), utiliza el movimiento y aparece mejor ponderado por la crítica extranjera.

Highway (1958), de Hilary Harris, con música por David Hollister, está en el otro extremo de **House**. Es un prodigio de movimiento múltiple, que hará bailar la sensibilidad del espectador. Su tema es la moderna carretera americana, expuesta en todas las formas fotográficas posibles, a través de unos pocos minutos. En las afueras de las grandes ciudades, como New York, Los Ángeles o San Francisco, esas carreteras están trazadas con cruces a distinto nivel, para evitar las interrupciones de tránsito, y tienen caminos accesorios y curvas para entrada y salida de vehículos. De esas curvas y contrastes de nivel se alimenta buena parte de **Highway**, pero junto a esa atracción plástica el film tiene varios pretextos dinámicos: el movimiento de la cámara (situada detrás y delante de un coche invisible), el otro movimiento de los vehículos, la sucesión de las luces callejeras y de los focos de los autos. El efecto llega a ser frenético, y está reforzado aún por tres temas musicales (dos de rock'n'roll, uno de blues) muy acordes con el ritmo visual, y por el efecto de color, que en las tomas nocturnas adquiere una calidad poética. Los cinco minutos de **Highway** no pueden ser descritos en verdad como un documental. Su intención es crear dibujos y ritmos abstractos, de una marcada tendencia modernista. En cierto sentido el film ha sido concebido desde el cuarto de montaje, como una exploración de la magia cinematográfica, para la que carreteras y vehículos sólo son un pretexto. Ha sido concebido también como una exploración de la técnica, que es todo un mundo y que aparentemente seduce a Harris. En las imágenes finales juega con lentes de acercamiento y alejamiento a los letreros y a los autos, para reforzar la sensación de alucinación. Hay cierto artificio en ese juego.

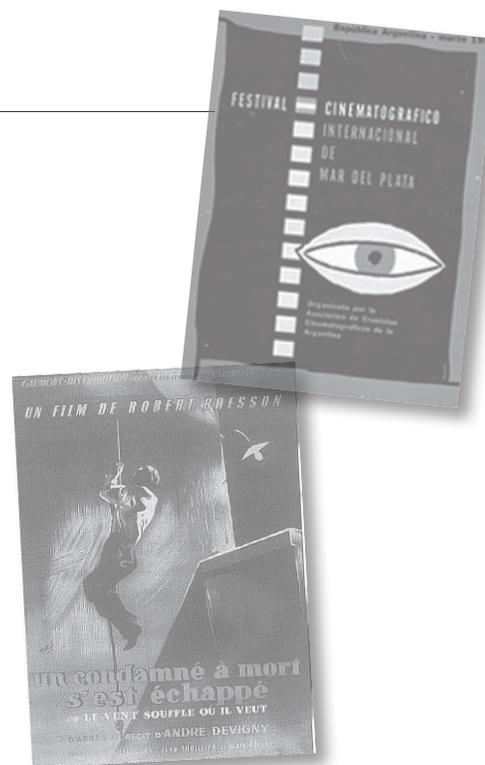
La presentación incidental de estos dos films obliga a recordar la existencia de un enorme volumen de cortometraje, producido en casi todo el mundo y apenas conocido aquí. Con excepción de la Embajada de Francia, que ha traído bastante material corto, cabe señalar la omisión o escasa atención que los servicios oficiales respectivos han prestado a los films cortos de Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Polonia, sobre los que hay que conformarse con la lectura de reseñas extranjeras. Ese material ha sido relegado a la poca difusión de los Festivales del SODRE y a la ocasional de los cine-clubes, servicios ambos que podrían ampliarse con ventaja si hubiera mejores títulos disponibles. Una recorrida a las crónicas del Festival de Bruselas (1958), donde Estados Unidos presentó casi la mitad del material cinematográfico corto, sirve para provocar la nostalgia.

El cortometraje no tiene en la actualidad una razonable aceptación pública, lo que imposibilita su explotación comercial. De allí deriva la ignorancia local sobre un movimiento que en casi todo el mundo constituye la escuela de aprendizaje para futuros realizadores y quizás el fomento de nuevas tendencias hoy imprevisibles. Algo habría que hacer para mejorar esas omisiones: conseguir más films por vía oficial, aumentar en cine-clubes y Estudio Auditorio su exhibición pública, quizás instalar una sala como experimento. Puede descontarse la colaboración de la prensa, en todo caso, y la otra colaboración de los realizadores nacionales, que están restringidos por una similar carencia de difusión.

15 de diciembre 1959.



Festivales



Festivales



H.A.T. y colegas en Punta del Este.

Pese a que los festivales de Punta del Este de 1951 y 1952 se habían realizado en medio de diversos cuestionamientos (ver Tomo 1), el balneario volvió a ser sede de eventos similares en los años siguientes, aunque sin continuidad, y esa experiencia se trasladó también a la Argentina, que decidió hacerlos en Mar del Plata. En la mayoría de esas ocasiones H.A.T. mantuvo la actitud que había definido en años previos (y que de hecho había producido su despido del semanario *Marcha*): los efectos culturales de un festival cinematográfico debían considerarse con independencia de sus circunstancias logísticas. Como consecuencia elaboró en casi todos los casos coberturas exhaustivas que se dividían entre la valoración del material presentado y la descripción de los pormenores coyunturales de cada evento.



Tercer Festival de Punta del Este

El Tercer Festival de Punta del Este se desarrolló desde el viernes 14 hasta el sábado 29 de enero de 1955 y H.A.T. se permitió en *El País* una cobertura exhaustiva, al estilo de las que ya había practicado en el semanario *Marcha* (ver Tomo 1). El evento terminó con un pequeño escándalo, el primer premio desierto, primicia que H.A.T. dio en *El País* y, según recordó después, fue importante para que la dirección del diario decidiera confiarle la jefatura de la sección Espectáculos. El siguiente material se publicó sucesivamente entre el 11 y el 31 de enero de 1955. Una última nota escrita a modo de balance ("Rebotes del festival") se publicó el 15 de abril.



Resumen previo del Tercer Festival

DE LAS DOS CRÍTICAS que han recibido con frecuencia los Festivales de Punta del Este, la más insistida ha señalado su discutible utilidad nacional. Los Festivales, se alega, no traen al país otro turismo extranjero que el pagado por los Festivales mismos, y no aportan otra resonancia exterior que los comentarios risueños y franceses sobre los excesos en que se haya incurrido. Aunque estas observaciones se han reiterado en la prensa desde 1951, el Tercer Festival se realiza en 1955 con el apoyo económico del Estado, presumiblemente porque se confía en que esta vez no se produzcan excesos, y sobre todo porque algunos grupos financieros, y parte de los gobernantes nacionales, confían en una utilidad a larga distancia de los Festivales. El resultado turístico, sostienen, no debe ser medido por las consecuencias inmediatas, sino por la divulgación que para un futuro obtendrían los nombres de Punta del Este y del Uruguay; la idea sería mantener esa divulgación hasta que se restablezca el anterior turismo argentino, como se hace ahora posible¹, y hasta que se produzca el eventual aporte turístico de otros países, entre los que se ha señalado primordialmente a Brasil y Estados Unidos. Para esa difusión es particularmente útil que el nombre de Punta del Este aparezca vinculado a los premios cinematográficos, pero en cierto sentido el Tercer Festival puede retocar ese plan, y la que se consagre como mejor película no llevará el título de Premio Punta del Este sino el de Gran Premio Sud América 1955, con lo que su posible fama pierde color local. Esta concesión, como otras que figuran en el Reglamento oficial, debió ser efectuada por los promotores del Festival durante sus gestiones en Europa (julio y agosto 1954), y puede ser considerada como el precio pagado para obtener la autorización de realizar un Festival que otorgue premios, privilegio que en el último año no habían conseguido San Pablo ni Mar del Plata. Al igual que otros problemas que afectan actualmente al cine, los Festivales de todo el mundo deben contar con la previa conformidad de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films, un organis-

¹ Se refiere al período en que el gobierno de Juan Domingo Perón decidió romper relaciones con el Uruguay y dispuso suspender los viajes directos a ese país. La medida había sido revocada poco antes de que H.A.T. escribiera este texto.

mo que procura restringir la abundancia de Festivales y sobre todo la abundancia de Premios de Festivales; aparte los trastornos que tales acontecimientos parecen provocar en la distribución internacional del cine, el exceso de premios deriva a la larga en la menor importancia de cada uno de ellos. Durante 1955 habrá Festival en Cannes pero no lo habrá en Venecia; resulta excepcional en consecuencia que lo haya en Punta del Este, y que se puedan otorgar premios en él. De las transacciones cumplidas para obtenerlo, la más importante ha sido seguramente la de procurarle una apariencia sudamericana, con un jurado de siete personalidades del Continente; la otra transacción inmediata, que puede tener su importancia posterior, ha sido la de resolver que el fallo sea popular y premie al film "que mejor corresponda al gusto del público sudamericano". Como es muy escaso el porcentaje de público sudamericano que podrá ser consultado sobre el punto, el Jurado de siete miembros estará reglamentariamente obligado a suponer el gusto ajeno.

EL ESTADO Y LOS GASTOS. La segunda crítica esencial que se hiciera a Festivales anteriores ha sido la intervención directa del Estado, que ha organizado dos certámenes (1951 y 1952) y ha invertido en cada uno de ellos una suma superior al medio millón de pesos, con cargo a fondos públicos, y bajo la supervisión directa de gobernantes. Para el Tercer Festival designó a una Comisión especial, integrada por cerca de treinta personas, y le otorgó una suma límite de \$ 350.000, que integran una partida global de \$ 1.175.000, con cargo a Diferencias de Cambio, destinada al fomento turístico. Del uso dado a tales \$ 350.000 la Comisión Organizadora deberá rendir cuenta detallada a la Comisión Nacional de Turismo, y si se produjera déficit por cualquier concepto los integrantes de su núcleo central (denominado Comité Ejecutivo, y compuesto por doce miembros) serán personalmente responsables de subsanarlo. Otras facilidades concedidas por el Estado deben agregarse a esa subvención de \$ 350.000: la obtención de un cambio preferencial de 2.45 para el dólar, la admisión temporaria para la importación de las películas, ciertas facilidades telegráficas, y diversas exoneraciones de derechos, trámites consulares e impuestos, incluyendo posiblemente los impuestos municipales a la exhibición cinematográfica. Como los gastos a realizarse, aun fijando límites mínimos, desbordan largamente aquellos \$ 350.000, la Comisión ha debido tomar diversas medidas extraordinarias. Una severa política de restricciones ha sido anunciada en la materia, habiéndose resuelto por ejemplo que ni los miembros de la Comisión ni los funcionarios del Festival tendrán acceso libre al cine, y que sólo se concederá alojamiento gratis a los invitados extranjeros (117 personas) y a los funcionarios del Festival (probablemente 27 personas). Si bien el Festival deberá incurrir en gastos por concepto de publicidad, la prensa abonará los alojamientos de sus cronistas; asimismo, el Festival ha restringido los gastos de locomoción en Punta del Este, aceptando una oferta de quince coches que fueran puestos a su disposición por una empresa comercial. En rubros mayores, algunas autoridades de la Comisión han declarado recientemente que obtuvieron las condiciones más económicas en pasajes aéreos (79.000 dólares) y en alojamiento local para los invitados (aproximadamente \$ 65.000).

LAS VENTAJAS DEL REALISMO. Aun con las máximas restricciones, el presupuesto del Festival desbordaría aquella subvención de \$ 350.000, y para superar ese posi-

ble déficit ha buscado aumentar sus fuentes de ingresos. Una de las medidas anunciadas ha sido la de reducir las invitaciones gratuitas al cine, librando así a la venta la mayor cantidad posible de entradas para las funciones de los cines Cantegril y Fragata. De acuerdo al plan, habría exhibiciones simultáneas en ambas salas, con un mismo film, programándose una función vespertina y otra nocturna. Se podría vender así un total aproximado de 2.000 entradas diarias, a precios que oscilan entre \$ 3 (lunes a jueves) y \$ 5 (viernes a domingo). De esas cifras cabría restar cuatrocientos abonos a las funciones oficiales, con un precio ya fijado de \$ 120. De la recaudación neta corresponderá descontar 30% a favor de las dos salas exhibidoras.

El criterio de atraer el mayor público posible ha guiado también a la Comisión a efectuar exhibiciones en Montevideo, con los mismos films del Festival, durante el período enero 27 al 31, sin perjuicio de que en esos mismos días prosiga el certamen en Punta del Este. Esas funciones montevidéanas, de cuyas recaudaciones el Festival percibiría el 30%, responden asimismo a la necesidad, insistida en anteriores ocasiones por la prensa, de que el público de la Capital participe del acontecimiento. Está prevista la utilización de varios cines céntricos (entre ellos: Trocadero, Censa, Plaza, Iguazú), y no se ha fijado aún el precio de la entrada, que extraoficialmente se anunció como variable entre \$ 2 y \$ 3. Las funciones montevidéanas serían precedidas por un espectáculo especial en el Estadio Centenario (enero 26), con desfile de estrellas, números folklóricos y otras presuntas atracciones sobre las que no se ha informado sino superficialmente; es valor entendido que esta peculiar función ha sido programada para obtener éxito público y económico.

TIEMPO Y SENTIDO PRÁCTICO. El Poder Ejecutivo demoró largamente en nombrar los miembros de la Comisión Organizadora, y la integró asimismo con más personas de las necesarias, entorpeciendo de hecho sus gestiones. Este fenómeno, que precediera a las elecciones nacionales, derivó en aquejar con una premiosa escasez de tiempo a la Comisión, cuyos procedimientos posteriores no parecen haber sido siempre los perfectos sino los que las circunstancias y el sentido práctico aconsejaban. Suele señalarse como ejemplo de ese sentido práctico que se haya invitado a 35 personalidades diversas de Estados Unidos y sólo a 2 de Japón, sobre la base presumible de que las figuras japonesas no habrían de atraer el interés popular que se descuenta para las americanas; por otra parte, la invitación cursada a Japón limitaba el viaje al trayecto desde Estados Unidos al Uruguay, dejando a cuenta de los interesados la primera parte de ese viaje (el Festival de 1952, en cambio, les había abonado el viaje completo). Se ha atribuido a estas dos causas, aunque sin confirmación escrita, el fenómeno posterior de que los interesados quedarán desinteresados, y de que Japón se abstenga en definitiva de concurrir al Festival, aunque media docena de sus recientes films hayan sido elogiados superlativamente por críticos y festivales europeos. Por su lado, la actitud de Hollywood hacia el Tercer Festival ha sido la de una amplia colaboración, dándose el caso insólito de que el título de sus tres films oficiales obrara en conocimiento de las autoridades a principios de diciembre, con mucha anticipación a los plazos fijados. En materia de admisión de films la Comisión ha debido proceder en otros casos con el sentido práctico de aceptar lo que las circunstancias dispongan, incluso más allá de la letra del Reglamento. Agotadas las previas tentativas telegráficas, no se creyó bastante

fundado disponer sanciones y exclusiones para los países que no hubieran enviado, antes de diciembre 30, los datos completos sobre los films seleccionados (art. 13), porque las invitaciones habían sido cursadas con demora, y cierta tolerancia parecía procedente. Este hecho ha derivado a su vez en que la programación exacta del Festival sea aún desconocida, porque sería imprudente formularla con material que no ha llegado al país; por otro lado, sin programación exacta no puede efectuarse publicidad concreta sobre los films a exhibir, y se resiente la venta de entradas. Es posible que esta omisión sea regularizada en los días inmediatos, pero en cuanto a demoras y confusiones ha sido inútil la experiencia recogida en los Festivales de 1951 y 1952, y la reflejada en la prensa local sobre diversos festivales extranjeros, especialmente el caótico y riquísimo de San Pablo (febrero 1954).

Ante más de un hecho consumado, la Comisión no ha tenido otra posible opción que admitirlo en silencio: poco se puede hacer cuando Italia sustituye un film por otro, o cuando Inglaterra altera los nombres principales de su delegación. Puede presumirse que algunos miembros de esa Comisión no quisieran manejar un reglamento que fija al jurado la obligación de atender al gusto público sudamericano; el hecho ha ocasionado debates internos, y cuando se discutieron los nombres de posibles jurados uruguayos, un miembro de la Comisión anunció que no votaría a cierto candidato, presumiblemente porque, en su criterio, no se ajustaría a aquella cláusula. Un problema similar podría derivar de la disposición que incluye en el certamen solamente a films editados durante 1954; pese a esa cláusula (art. 7) Estados Unidos incluyó entre sus films a **The Living Desert** de Disney, que es producción anterior (ver crónica en *Time*, 16 noviembre 1953). Problemas semejantes parecen inevitables en los Festivales, donde se cruzan intereses y criterios muy dispares. Es previsible por ejemplo que alguna delegación quiera modificar las fechas u horas dispuestas para la exhibición de sus films; es posible que alguna empresa exhibidora no se declare conforme con la programación dispuesta para las funciones montevidéanas. En los últimos días un rumor aseguraba ya que Disney habría objetado la exhibición en Montevideo de **The Living Desert**, en las especiales condiciones que las autoridades del Festival han dispuesto.

SENTIDO CINEMATOGRAFICO. La entidad puramente cinematográfica de otros Festivales ha sido descuidada en varios puntos, casi siempre por los apuros de organización y con frecuencia por los intereses en juego. Ha sido así necesario recordar que los festivales cumplan ciertas necesidades elementales: que los films posean un nivel decoroso de calidad, que las personalidades extranjeras posean algún talento propio, que la nómina de periodistas extranjeros incluya a críticos cinematográficos y no sólo a cronistas frívolos, que las exhibiciones sean anunciadas con programas documentados e informativos, que junto a las funciones oficiales se efectúen otras de interés artístico o cultural (cortometrajes, documentales, retrospectivas, conferencias), que la reunión de films y personalidades sirva, en definitiva, para el progreso del cine o por lo menos para el progreso de su espectador. El Tercer Festival se ha ocupado de algunos de estos problemas, y no sólo el nivel de sus films promete ser bastante alto, sino que entre las personalidades visitantes hay algunas de un interés más sólido que su mera apariencia exterior (Luciano Emmer, Jean Quéval, Fernández Cuenca, quizás Stanley Kramer). Las invitaciones a críticos extranjeros fueron cursadas con especial atención a su calidad de tales, y si no vienen Dilys

Powell o Gavin Lambert de Inglaterra es porque sus ocupaciones les han impedido aceptar la oferta cursada. Los programas de las funciones oficiales, y seguramente los de varias funciones extraoficiales, han sido preparados por críticos cinematográficos, de acuerdo a la tradición anual que otros Festivales y Muestras han seguido en Punta del Este; tendrán ficha técnica, y ubicación aproximada del film que anuncian. Las funciones de cine retrospectivo han sido planeadas por un acuerdo con la Cinemateca Uruguaya, y aunque no se han concretado las fechas de sus exhibiciones, se ha anunciado un programa que incluye films primitivos (Méliès, Cohl, Chomón), revisión de obras clásicas (Renoir, René Clair, Mosjoukine, Buñuel, Cocteau, Dreyer) y hasta obras modernas pero desconocidas de L'Herbier y Carné.

El sentido de competencia, que parece esencial en certámenes internacionales de varios órdenes, suele ser restringido en festivales cinematográficos, en buena parte por voluntad de productores que no han abundado en tales triunfos. Es sintomático que el Reglamento del Tercer Festival limite la labor del Jurado, no sólo al fijarle un criterio de gusto popular, sino al establecer que sus menciones serán restringidas a establecer dos mejores films (largo y cortometraje) y mejor film de cada país, omitiendo toda valoración comparativa sobre fotografía, montaje, música, libreto e interpretación. Es sobre la base de tales restricciones que algunos críticos cinematográficos han formalizado la idea de integrar un Jurado de la Crítica, en forma completamente extraoficial e independiente de la Comisión Organizadora. Esta iniciativa se ajusta a precedentes habituales de los festivales europeos, y también del Segundo Festival de Punta del Este (1952), en el que se formó un Jurado de la Crítica; no había allí Jurado oficial alguno.

ORGANIZACIÓN LOCAL. En los días previos al Festival algunos observadores han notado la abundancia de turismo en Punta del Este, pero han señalado como dato extraño que no se pudiera efectuar a ese público el anuncio concreto de las primeras funciones, ni tampoco la venta de abonos, que aparece comenzada tres días antes de la inauguración. Estas y otras irregularidades de organización han derivado de la premura con que se debió trabajar, y de la necesidad de coordinar muy diversos factores antes de dar por resueltos los problemas de organización. Por otros conceptos parece advertirse empero que las autoridades han querido brindar ciertas facilidades (publicidad local, régimen de funciones, locomoción, comunicación con Montevideo) sobre cuya eficacia deberán pronunciarse público y prensa en los próximos días.



Cartas de Punta del Este

Sábado 15, mediodía

PROBLEMAS DE PROGRAMACIÓN. La mitad de los espectadores que concurren en la noche inaugural a las dos salas de exhibición, después de repartir muchas preguntas y recibir menos respuestas, ignoraba qué película habría de proyectarse. A esa altura, el conocimiento era la fuente de toda duda, y parecía mejor aceptar el destino que guiarse por rumores: donde todos saben todo, nadie sabe nada. Esta des-

orientación, que fue el variado tema de autoridades, público y periodistas, había nacido ya muchos meses atrás, cuando el Poder Ejecutivo demoró en nombrar la Comisión Organizadora; la consecuencia fue que la Comisión demoró las invitaciones, los respectivos países demoraron en comunicar las listas de films seleccionados, estos films llegaron tarde o no llegaron, y el estricto Reglamento, que fijaba la obligación de que los films fueran entregados diez días antes de la inauguración, quedaba sin cumplirse. "En cuanto a demoras y confusiones, ha sido inútil la experiencia recogida en los Festivales de 1951 y 1952", señaló un observador en la prensa² tres días antes de la noche inaugural, pero también fue inútil esa observación. Para programar un Festival que debía comenzar en enero 14, se realizó en enero 12 un riguroso sorteo, con todas las garantías de imparcialidad, pero las autoridades se olvidaron de que entre los films sorteados había algunos cuya copia no estaba aún en Montevideo, y en pocas horas el sorteo tuvo apenas el mérito de ser un limpio acto deportivo, sin eficacia posterior.

En la noche del viernes 14 debió proyectarse **Rojo y negro** (*Le Rouge et le noir*, Francia, Autant-Lara), pero el film, o parte de él, tocó ligeramente en Montevideo y siguió viaje a Buenos Aires; el episodio dio lugar a algunas suspicacias, porque se sabía ya que la delegación francesa quería postergar esa exhibición, presumiblemente en la idea de que el film podría olvidarse en el balance final si era exhibido al principio. Esa función debió sustituirse por **Una lección de amor** (*En lektion i kärlek*, Suecia, Ingmar Bergman), que de acuerdo al sorteo entraba en turno, pero tampoco este film estaba en poder de las autoridades, así que se resolvió exhibir **Pane, amore e gelosia** (Italia, Luigi Comencini), que de acuerdo con el mismo sorteo, seguía en el turno inmediato. La limpieza de estas operaciones parece indiscutible, pero en cuanto a la eficacia de organización, las consecuencias son lamentables: ni el público, ni la prensa ni los funcionarios se enteran debidamente de los programas, se malogra toda publicidad efectuada, se desperdician los programas impresos y se resiente la venta de entradas, un punto que tiene un interés apasionante para las autoridades del Festival, visto que la financiación es el primerísimo de los problemas a solucionar.

Las confusiones creadas por los films en concurso se reprodujeron, desde luego, con los films incluidos extraoficialmente: aunque hay menos trabas reglamentarias para distribuirlos, y cierta elasticidad parece procedente, resulta en cambio muy absurdo que se hayan programado títulos no llegados aún a Punta del Este, y quizás tampoco al Uruguay. Una de las consecuencias, y quizás la más absurda de estas actuaciones, es que para la tarde del sábado 15 se haya decidido exhibir **L'Affaire Maurizius**, un film francés de Julien Duvivier (con Walbrook, Gélin, Rossi-Drago), que obraba en poder de una empresa distribuidora montevideana desde hace muchos meses, y que aparece incluido sorpresivamente en el Festival, para rellenar un bache de programación. Es realmente una fortuna que se haya elegido en el caso un film de apreciables calidades (formales, por lo menos), y que en el río revuelto haya ganancia para los espectadores. Pero como sistema de programación es penoso: abre la duda sobre todo otro film anunciado, y provoca el sarcasmo de los periodistas, esos nobles tábanos. El lema propuesto en las últimas 24 horas fue el de que "No vale ninguna noticia que tenga más de 15 minutos", y el cartel que algunos periodistas y funcionarios deseaban repartir en las mesas de su hotel decía "Aquí no sabemos nada".

Ciertos miembros del Comité y ciertos altos funcionarios de empresas exhibidoras, alimentan el optimismo de arreglar la situación en las próximas horas, y poder emitir un programa cierto y completo, pero no quisieran ser mencionados en la prensa con su nombre propio, junto a la afirmación de semejante utopía.

Domingo 16, mediodía

LAS CONFUSIONES de la programación tuvieron una derivación inesperada cuando la delegación italiana protestó por los perjuicios que los cambios le ocasionaban. En la noche inaugural, viernes 16, **Rojo y negro** (Francia) no estaba aún en Punta del Este, y debió ser sustituida por **Una lección de amor** (Suecia), sobre la base, reputadamente reglamentaria, de que ése era el primer film en concurso que el sorteo había destinado a función vespertina, y por tanto el primero que era llamado a ocupar el sitio nocturno que quedara libre. Tampoco la copia de **Una lección de amor** estaba en Punta del Este, y el mismo sistema determinó que **Pane, amore e gelosia** ocupara su lugar, y así se efectuó. Los apuros de esta situación determinaron sin embargo que ese estreno fuera efectuado sin comunicación alguna a la delegación italiana, y cuando el Jefe de ésta, Sr. Giacomo Rancati, llegó al Cine Cantegril, se enteró de que habría de exhibirse un film italiano, contra toda previsión de ese frenético día. En las horas siguientes el Sr. Rancati protestó contra ese hecho, y hay quien cuenta que envió a Italia un cable en el que habría comunicado el éxito clamoroso del film y su opinión de que la organización del Festival era, se afirma, "discutibilísima". El obvio fundamento de esa protesta es que la delegación italiana no había tenido tiempo aún, a la altura de la primera noche, de preparar debidamente la entrada de Italia en el Festival, un acontecimiento que a los italianos les habría parecido fundamental: la idea es hacer conferencias de prensa, repartir fotos, tomar otras, distribuir folletos diversos, y explicar en definitiva por qué Italia hace los films que hace. Aunque toda esta explicación adicional no habría agregado gran cosa al estreno de **Pane, amore e gelosia**, una obra fácil de filmar, fácil de comprender, fácil de valorar, está comúnmente entendido que esas operaciones preliminares forman parte de las ceremonias que una delegación debe hacer en un Festival, y lo que habría lamentado Rancati es el haber perdido la oportunidad de cumplirlas antes de un estreno que él y su delegación estimaban como importante. Quizás no habría habido cuestión alguna si el film elegido fuera por ejemplo **Casa Ricordi** (de Carmine Gallone), que los mismos italianos parecen estimar ya como una obra menor, y que según todo precedente de su director podrá ser una obra olvidable. Con **Casa Ricordi** la delegación italiana no habría tenido por ejemplo el problema adicional de traer urgentemente al cine a la actriz Marisa Merlini, que estaba descansando en sus habitaciones y que debió vestirse con ropa prestada, por extravío momentáneo de sus valijas: entre las debidas ceremonias de un Festival figura la de que una actriz esté obligada a concurrir a la proyección de su propia película, aun cuando, como es presumible, la haya visto ya unas tres veces previas. Así Marisa Merlini debió verse nuevamente en **Pane, amore e gelosia**, con un humor y unos nervios que sólo sus compañeros de delegación habrán igualado.

La respuesta de la Comisión Organizadora a las protestas italianas fue, lógicamente, la de que lo actuado estaba ajustado a derecho, tomándose como norma un Reglamento interno que prevé la sustitución de películas ausentes, y que se

² El propio H.A.T., en el texto precedente.

habría cumplido rigurosamente en el caso. Era difícil sin embargo la posición de las autoridades cuando estaban dando fuerza de ley a una resolución completamente interna, que no obraba en conocimiento de las delegaciones, que no fue comunicada a la prensa, y que no tenía otro apoyo de la lógica que la razón de autoridad: se supone que hay autoridades para dirigir el Festival, y su único y grave delito sería apartarse de un Reglamento ya impreso. La alternativa entre los perjuicios alegados por unos y la autoridad ejercida por otros no tenía sin embargo otra salida que la transacción de ambas partes. Es materia de especulación en estos mismos momentos la posición que las autoridades deberán tomar ante los films no ingresados en tiempo, como ha sido el caso de **Rojo y negro**, de **Una lección de amor** y de otros a los que el sorteo ha favorecido con una exhibición más tardía. Los artículos 13 y 14 del Reglamento disponen la obligación de entregar al Festival, con una anticipación de varios días, la información sobre todos los films y las copias de los mismos, pero el Reglamento no prevé las penalidades a aplicarse en caso de incumplimiento, y en general se cree como muy difícil que las autoridades dejen fuera de concurso a los films omitidos en su oportunidad. El mismo espíritu de transacción parece haber animado las tratativas con la delegación italiana, que a raíz del incidente había amenazado con su retiro total del certamen, lo que habría ocasionado el natural escándalo. En el caso, el trato parece consistir en que los italianos exhiban fuera de concurso algunos otros films de calidad (entre ellos, **La strada** de Federico Fellini) que ingresarían de inmediato a Punta del Este. Se supone que esas exhibiciones mejorarían el nivel general de la representación cinematográfica italiana, y significarían por otra parte un tardío retoque a la selección enviada: hay quien entiende que si Italia no envió ciertos títulos de calidad segura es porque el Reglamento fijaba como norma estética al "gusto del público sudamericano", lo que obligaba a dejar de lado una consideración estrictamente artística. El episodio ha venido a valorar indirectamente la existencia ya anunciada de un Jurado de la Crítica, entidad completamente extraoficial, compuesta por críticos cinematográficos uruguayos presentes en el certamen, y atenta solamente a los films que en el Festival se exhiban, con entera independencia de sus inscripciones, demoras y situaciones reglamentarias. Cabe entender que el Jurado de la Crítica vería muy mejorado el nivel artístico del Festival si, como ha ocurrido hasta ahora, las confusiones de programación derivan en la inclusión sorpresiva de films de calidad; el estreno ya producido de **L'Affaire Maurizius** (Duvivier) y el posible de **La strada** son satisfactorias derivaciones de la demora y del caos.

No parecen haberse arreglado en cambio otras irregularidades. En la noche de la inauguración nadie cursó a dos invitados peruanos (uno de ellos integra el Jurado oficial) la invitación a la Fiesta oficial del Cantegril Country Club. En esa misma noche del viernes, y en la del sábado, no hubo locomoción accesible para muchos invitados oficiales, probablemente porque las oficinas del Festival, que son vecinas al Cine Cantegril, no tienen funcionarios que piensen en los problemas que aquejan a los espectadores del Cine Fragata, alejado a varios kilómetros. Se confía en que estas dificultades se solucionen a partir de hoy, como se ha confiado también en que de un momento a otro se emita la lista completa y definitiva de la programación. Se ha señalado, sin embargo, que recién ahora están llegando ciertos invitados especiales, incluyendo por lo menos dos integrantes del Jurado oficial, que ya

perdieron films en concurso y que deberán reverlos en alguna función matinal. La abundancia de gente en este fin de semana ha complicado los problemas de alojamiento y locomoción para las personas vinculadas en una u otra forma al Festival: quienes se han aliviado parcialmente de esos problemas son algunos periodistas con experiencia de Festivales, que llegaron a Punta del Este con tiempo, se alojaron en un hotel céntrico, pidieron su entrada para el Cine Fragata, que también es céntrico, y proclamaron estar más allá de la caza y de la pesca.

A pesar de la abundancia de turistas en este fin de semana, han sido particularmente pobres las recaudaciones de ambos cines, como ha sido también pobre la venta de abonos. El desorden de programación, la carencia de debidos anuncios sobre exhibiciones, y la escasa perspectiva de ver en la sala a estrellas que no han llegado (o que concurren esa vez al otro cine de exhibición) parece haber retraído al público. No debe descartarse empero el retraimiento causado por los malos programas. Parece inexplicable que un sábado de noche, en verano, con mucha gente en el balneario, un Festival alrededor, y una temperatura adecuada, haya sólo doscientas personas en el Cine Fragata, en pleno centro de Punta del Este, pero cabe preguntarse cuántos sacrificados voluntarios quieren abonos de \$ 5.00 (cinco pesos) para ver **Lo que le pasó a Reynoso** (Leopoldo Torres Ríos), error argentino en colores.

Miércoles 19

MÁS GENTE, MÁS FILMS. La conferencia de prensa de la delegación francesa no concitó el apasionante interés de los presentes, en parte porque Jean-Claude Pascal y Marina Vlady se expresan mejor como temas fotográficos que como opinantes de cine moderno, y en parte porque el director Léo Joannon, verdadero conductor de la reunión, eludió una más profunda discusión sobre problemas estéticos, filosóficos o industriales. El aporte de Joannon a este Festival ha sido, con toda importancia, la exhibición de su obra **Le Défroqué**, discutida en los últimos dos días por buena parte del público y por una prensa más bien dividida, pero la aclaración que el mismo realizador debió dar sobre su film pareció a varios observadores un desajuste con la obra cumplida. Aunque está reconocida su identidad de film católico y polémico, Joannon simuló evadirse de todo presunto sentido de **Le Défroqué**, fingiendo que está dirigido, en lo principal, a la llana emoción de su público; esta interpretación está acorde con una obvia truculencia del film, pero se saltea su concepción moral y elude un análisis más minucioso, quizás más intelectualizado, de su original conflicto. Las otras declaraciones de Joannon, apenas preguntado por un grupo de cronistas generalmente pasivos, aludieron a obras ajenas, y explicaron la fidelidad a Stendhal con que Autant-Lara, Aurenche y Bost adaptaron **Rojo y negro**, film que habrá de exhibirse en los próximos días, y que parece ser el título más importante de la selección francesa.

Hay otras dos conferencias de prensa programadas también para hoy, una con la delegación sueca y otra con un conjunto de directores cinematográficos presentes en el Festival; esta última, previsiblemente, podrá tener diez cronistas para cada director, porque si algo falta en el Festival es gente que realmente haga cine. En los próximos días faltará sin embargo la sola oportunidad de hacer tales entrevistas, habiéndose ocupado las tardes, a partir de 16.30 a 17 hs., para nuevos grupos de

exhibiciones. No sólo la Cinemateca Uruguaya hace funciones a tales horas (hoy viernes cumple su tercer espectáculo, y el lunes 24 cumplirá el cuarto), sino que muchos films modernos y de largometraje aparecen agrupados en la sede del Festival, sin otra salida posible que la de idear funciones de media tarde. El primero de ellos parece ser **Touchez pas au grisbi** (dirección de Jacques Becker, con Jean Gabin), eliminada anteriormente de la programación normal, y reingresada ahora para una función que se proyecta para el sábado 22 a las 17 hs. No hay confirmación sobre este nuevo grupo de funciones, lo que se ajusta al estilo enigmático en que se han planteado tantas otras cosas del Festival, pero cabe descontar que periodistas y jurados lucharán con aflicciones de tiempo: no sólo tendrán ahora tres films diarios, y el deber de escribir sobre ellos, sino que entre los títulos pendientes están justamente los films importantes, postergados desde los primeros días y agrupados ahora en la segunda mitad del certamen. La multiplicación de funciones, y el constante aumento del turismo en Punta del Este, donde es una hazaña conseguir un cuarto de hotel, remediarán probablemente los malestares financieros del Festival, cuyo presupuesto recién ahora parece equilibrarse con los ingresos de entradas. En la mañana de hoy había unos veinte coches agrupados junto al chalet donde desayunaba Silvana Pampanini; hay constancia de que a esa hora ya se había bañado, y de que no ofrecía ningún almuerzo gratis. En apariencia, el Festival comienza a interesar a la gente, así sea por el ruido exterior.

Jueves 20, mediodía

RESUMEN PROVISORIO. Al llegar a su primera semana, la apariencia general del Tercer Festival ha adquirido de pronto las virtudes que en un principio no parecía obtener. Después de un fabuloso desorden de programación, complicado con varios films lamentables y con una escasa asistencia de público a las salas, la jornada del miércoles 19 experimentó una repentina mejoría. A las 16.30 se inauguraron en el cine La Fragata las funciones de cine primitivo que la Cinemateca Uruguaya ha organizado especialmente, con la colaboración, debidamente agradecida y pública, de otras Cinematecas de Francia, Argentina y Brasil. Había más de cien personas en la sala, superando cálculos anteriores, y aunque los pesimistas sostienen aún que la mejor forma de congregarse es darle cine gratis, debe señalarse también el especial atractivo de sus films, pertenecientes todos ellos, en tal primera ocasión, al período 1897-1912 de Georges Méliès. Se homologó como especialmente significativa la presencia en sala de la actriz Mercedes McCambridge, una figura realmente talentosa de la delegación americana, cuyo interés por el cine parece superar en seriedad y dedicación a la presumible en el promedio de actrices presentes; también eran significativas las presencias de Carlos Fernández Cuenca y de Luis García Berlanga, dos españoles cuyos antecedentes en la crítica y en la realización cinematográfica les señalan como personalidades notables del certamen. Se ha confiado ya en que estas figuras y la opinión del público asistente, deriven en una asistencia aún mayor para las funciones inmediatas de cine retrospectivo, cuya magia y encanto son hechos insólitos entre los films del Festival; para los días inmediatos (jueves 20, viernes 21, lunes 24 y siguientes) se han anunciado ya nuevas funciones del ciclo, cuyo interés parece crecer sin pausa. Corresponde incluir, entre los méritos de tales exhibiciones, el criterio seguido en la redacción de los

programas diarios, donde se ubica la personalidad de los diversos realizadores, y la influencia que sus labores han ejercido sobre el cine posterior; esos programas contribuyen a dar un sentido didáctico y útil a las ceremonias de un Festival que por muchos otros conceptos no es cinematográfico. Resulta particularmente notable el contraste de ese vigilante criterio con la negligencia que en la misma materia han tenido los organizadores del Festival, para sus funciones oficiales. Aunque se prepararon en tiempo y forma los textos adecuados a casi todos los films en exhibición, la publicación de los mismos habrá de quedar restringida a una revista general del Festival, que pese a numerosos anuncios no ha salido aún de imprenta, y que informará detalladamente sobre la ubicación de cada film cuando ese film ya esté muy alejado de la percepción pública. Entretanto, los programas diarios se limitan a registrar la ficha técnica de cada estreno, sin aportar ningún elemento adicional de información u orientación.

Ha habido hasta el momento muy poco público al que enseñar nada, y la paradoja constante de los últimos días ha consistido en que por un lado resulta difícil ubicar nuevos turistas en Punta del Este, y por otro lado ese público no ha dado su apoyo a las dos funciones diarias (19 y 23 hs.) que se cumplen simultáneamente en los cines Cantegril y La Fragata. Toda intención didáctica queda así frustrada, y no sería sensato imprimir cultísimos programas para que unos pocos espectadores de una función vespertina se enteraran por ejemplo de quién es Julien Duvivier, y cómo se vincula su labor en **L'Affaire Maurizius** a la cumplida por el realizador en los últimos veinte años. Pero el miércoles 19 la situación cambió de pronto, y no sólo hubo cien espectadores en la muy temprana función de la Cinemateca Uruguaya, sino que ambas salas estuvieron muy nutridas en las exhibiciones de las 19 horas (con **Le Défroqué**) y quedaron completas en las funciones nocturnas de **J'avais sept filles** (Jean Boyer), una comedia trivial que, por otra parte, no le gustó a nadie, ocasionando amplias quejas colectivas. Este éxito repentino del Festival ha sido atribuido, diversamente, a la reciente rebaja de precios (de \$3 a \$2), a una eficacia demorada de la publicidad que la prensa efectúa sobre el certamen, y a la programación cumplida en ese miércoles: parece admisible que los films de Pierre Fresnay y Maurice Chevalier congreguen más público que otros anteriores producidos por personalidades escasamente famosas de Alemania, España y Brasil, y que los documentales italianos y los sainetes argentinos.

En el rubro exhibiciones ha habido escasas obras de valor, y se ha defraudado alguna expectativa; pocos títulos son destacables: **L'Affaire Maurizius** (Francia) posee una inventiva cinematográfica excepcional, con su empleo del *racconto* y su depuradísima labor fotográfica; debe figurar en lugar de honor como muestra del virtuosismo cinematográfico de Duvivier, sobre el espeso melodrama que es su tema. **Le Défroqué** (Francia) plantea con tremenda violencia un conflicto entre escepticismo y vocación sacerdotal; es una obra irregular, llena de fallas formales, y afecta a la truculencia dramática, pero es una obra original y polémica, que corresponde ver y analizar. **Sesto continente** (Italia, Folco Quilici) documenta los azares de una expedición científica que explora el mundo submarino, y agrega a su riqueza de material varias excelencias de realización, fotografía y montaje. **Sinhá Moça** (Brasil) empieza lentamente con su discusión sobre la esclavitud en el Brasil, y está viciada de elementos convencionales y novelescos, pero muestra rápidamente un

dinamismo y una sabiduría cinematográfica que debe ser admirada en su director Tom Payne; como cine, en un estricto sentido, es una obra notable.

Curiosamente, ninguno de estos films ha estado en concurso, y debe ser omitido en toda consideración para el fallo oficial. Ni en el concurso ni en la memoria está tampoco **Adolescencia de una reina** (*Mädchenjahre einer Königin*, Alemania, Ernst Marischka), novela rosa sobre la juventud de la Reina Victoria; en el concurso, pero fuera de la memoria, deben quedar **Los que tuvieron coraje** (*They Who Dare*, Inglaterra, director Lewis Milestone), **Lo que le pasó a Reynoso** (Argentina), **El príncipe gitano** (*Der Zigeunerbaron*, Alemania, Arthur Maria Rabenalt), **Murió hace quince años** (España, Rafael Gil), **Yo tenía siete hijas** (*J'avais sept filles*, Francia), variadas exposiciones rutinarias de cine de acción, cine cómico, cine melodramático, que quizás fueron inscriptas para halagar al famoso gusto público sudamericano. Más discutida ha sido la opinión crítica sobre **Robinson Crusoe** (México, Luis Buñuel) que es muy improbable que satisfaga a una mayoría del jurado, y menos discutida ha sido la opinión crítica sobre **Pane, amore e gelosia**, una obra destinada a repetir un anterior éxito del mismo equipo realizador, que no ha sido elogiada sin embargo por fuentes de opinión generalmente responsables. Por lo visto, la selección cinematográfica oficial de este certamen es un partido que no comenzó a jugarse.

Sábado 22, mediodía

VERBOSY PREDICADOS. Ayer viernes los vendedores de periódicos voceaban no solamente la aparición de la prensa chica, que comenta sin parsimonia algunos diversos aspectos del Festival, sino también la aparición, demorada y esperada, de la revista oficial del certamen, una publicación de 64 páginas, con un centimetraje de 21 por 39, impresa en huecograbado. La venta de ese folleto se efectuaba a \$ 1, en el hall de los cines, en momentos en que, salvo mejor información, no había ejemplares disponibles aún en las mismas oficinas del Festival; tampoco se efectuó hasta hoy la distribución de tal folleto a la prensa, probablemente en el entendido de que los periodistas interesados habrían de comprar la revista, y de que los desinteresados no se merecían ejemplares gratis. En el lenguaje que los mismos periodistas utilizan al efecto, cabe señalar que la revista es nota, y agrupa parte de lo mejor y de lo peor que se está haciendo en el Festival. Su texto incluye una documentación exhaustiva sobre casi todos los films del certamen, incluyendo información sobre varios títulos que se presentan fuera de concurso; aun en los casos en que esa información no está directamente vinculada con el film en cuestión, lo está en cambio con la carrera anterior de sus realizadores. Hubiera podido ser muy grande la utilidad de ese trabajo, preparado por críticos cinematográficos y dirigentes de cine-clubes (principalmente los Sres. J.C. Álvarez Olloniego y Gastón Blanco Pongibove), y dirigido a informar mejor al público sobre la índole de las obras presentadas. Debe lamentarse que el manejo dado a esos buenos textos no se haya traducido en una información diaria y constante; los programas del cine carecen de toda información, excepto la ficha técnica y el reparto, y quienes quieren averiguar algo sobre realizadores imperfectamente conocidos (Stanley Kramer, Ingmar Bergman, Arne Mattsson, por ejemplo), deberán comprar la revista. Esa circunstancia, y el hecho adicional de que el folleto aparezca a los ocho días de comenzado el Festival, han disminuido la utilidad posible del trabajo, que debió orientarse hacia el servicio

directo del público asistente; entre los beneficiarios del trabajo hubieran estado así, entre otros, algunos críticos cinematográficos que más de una vez escriben de oídas. El resto del material incluido en el folleto no tendrá mayor interés cultural o histórico, y se compone de avisos varios, principalmente cinematográficos, de fotos de films y artistas, casi todos los cuales están presentes, y de una lista de los integrantes del Comité Organizador, del Comité Ejecutivo, de la Mesa Coordinadora y del Administrador, un total de 31 personas, con mayoría de afligidos.

En la primera página del folleto las autoridades del Festival dan la bienvenida a los representantes de la cinematografía mundial, establecen como ideal un noble concepto de los Festivales, hablan de fiestas para el espíritu, vínculos de confraternidad, integración cultural y otras profundas palabras. Su párrafo más hermoso es el final y dice: "Tenemos la seguridad de que vosotros, que traéis a este país lo mejor de vuestras producciones, y que participáis, obvio es decirlo, de nuestras ideas al respecto, habréis de concretar en un plano de estética depurada la consagración de los enunciados propósitos". Se tiene la seguridad de que las selecciones cinematográficas no son lo mejor de cada país, y no responden a ninguna estética depurada, es obvio decirlo así, antes que terminen los discursos del banquete.

La conferencia de prensa efectuada por la delegación sueca padeció algunos tropezos de idioma, habiéndose empleado el inglés como lenguaje intermedio, y tuvo tendencia a preparar debidamente la opinión de los cronistas sobre el film **Salka Valka**, que se presentará en los próximos días. Esa tendencia es atribuible a la presencia en la reunión del director Arne Mattsson, de cuyo talento ha desconfiado la crítica cinematográfica uruguaya en los últimos tres años, aunque es innegable el éxito comercial ruidoso que obtuviera con **Un solo verano de felicidad** (*Hon dansade en sommar*), film que, casualmente, iniciara el contacto regular de la producción sueca con el público local. Su producción de **Salka Valka** promete en cambio las características de una mayor dureza dramática, y de un más amplio apunte social: su ambiente es un pueblo de pescadores en Islandia, y su tono es el de la soledad y la amargura. También la filmación fue efectuada en Islandia, en condiciones que han sido descritas como las de una verdadera aventura, y que se conforman, aparentemente, a la especie de aventura permanente que viven sus personajes. Ante una pregunta específica, Mattsson declaró no haber visto **El hombre de Arán** (Flaherty, 1934), un documental que quizás sea semejante a su film. Entre sus obras próximas, Mattsson indicó una versión de **Hemsöborna** (*La gente de Hemso*), obra de Strindberg cuya versión cinematográfica comenzará en febrero 1955; sobre otras obras del dramaturgo sueco el director Alf Sjöberg había realizado anteriormente sus films **La señora Julia** (1950) y la reciente **Karin Månsdotter**. Otro film sueco que la delegación destacó a la atención pública fue la nueva versión de **El tesoro de Arne**, que en 1919 supusiera una obra clásica de Mauritz Stiller, y que ahora aparece realizado por el veterano Gustaf Molander. En toda la entrevista se pudo averiguar muy poco sobre Ingmar Bergman, pese a su reconocido talento, y pese a que para hoy sábado 22 está anunciada la presentación de **Una lección de amor**, primer film sueco del Festival. Las mejores palabras sobre Bergman fueron pronunciadas casi privadamente por el actor Eric Strandmark, integrante del talentoso elenco de **Noches de circo** (*Gycklarnas afton*), amigo personal de Bergman,

y defensor de un estilo interpretativo más ajustadamente cinematográfico: el vicio teatral de los actores europeos y americanos parece preocuparle grandemente.

Lunes 24, mediodía

LO CORTO Y LO LARGO. Aunque el Reglamento establece un premio especial al cortometraje, hace sólo dos días que se exhiben aquí los films de ese tamaño. La lista está integrada hasta ahora por cuatro títulos: **La coltre bianca** (Italia), **Saturnin le poète** (Francia), **La capitale dell'acciaio** (Italia) y **Ben and Me** (EE.UU.); no se ha dado a conocer la lista oficial de cortometrajes inscriptos en el Festival, y se sospecha que el criterio de exhibición será meramente empírico. Excepto la eventualidad de que el Jurado solicite la nómina oficial de cortometrajes, y regularice la exhibición de aquellos títulos que hubieran pasado inadvertidos a alguno de sus miembros, la situación parece propensa a crear confusiones finales. Por otra parte, el Reglamento no distingue a los cortometrajes por géneros, aunque los precedentes de otros Festivales indicaban la conveniencia de separar en categorías a los dibujos cómicos, los documentales y los llamados "films de arte", por ejemplo. Es también muy peculiar el régimen de exhibiciones, que se ha complicado por la necesidad de dar funciones simultáneas en dos cines. La norma habitual es que el Cine Fragata comience exactamente a la hora anunciada, y que el Cine Cantegril comience treinta minutos después, a medida que va recibiendo del primer cine los rollos de celuloide. El régimen ha dado oportunidad a que el Cine Cantegril ocupe esa primera media hora con films de cortometraje, pero en la práctica ha resultado exhibir cortos de relleno, que más de una vez eran ajenos a toda inscripción en el Festival, y que fueran traídos a Punta del Este por empresas distribuidoras; un fenómeno similar ocurrió en el Cine Fragata el día (viernes 21) en que se invirtieron ocasionalmente tales preferencias de horario. La consecuencia práctica es que la primera semana del Festival distanció a sus cortometrajes de la exhibición ante jurados y prensa, un grupo de personas que resulta preferir las funciones del Cine Fragata, porque está más cercano a sus hoteles y porque la locomoción de todo Punta del Este es uno de los grandes purgatorios que ningún Festival ha corregido.

La Delegación Italiana ha tomado debida nota de que en el Uruguay existe una desarrollada crítica cinematográfica, y uno de sus miembros manifestó incluso un interés por el conocimiento personal de algunos cronistas nacionales. Un paso oficial de ese contacto fue realizado con fecha de ayer, cuando la delegación emitió un comunicado debidamente transmitido en mimeógrafo y en tres idiomas por la Oficina de Prensa, señalando a los señores críticos presentes una característica especial del film **Orient Express** (Carlo Ludovico Bragaglia), estrenado ayer domingo 23. El film, se señala, es el resultado de una colaboración entre tres países (Italia, Francia, Alemania), tiene un carácter de experimento como co-producción múltiple, y se espera que sea "fecundo en resultados, porque unifica y armoniza diferentes sensibilidades, mentalidades y costumbres", y abra "una ruta a más empeñosos esfuerzos". Una vez que el texto se ha leído tres veces, puede entenderse como una disculpa y no como una recomendación; la verdad es que el film no armoniza cosa alguna, y que no es ningún esfuerzo empeñoso. Recién después de haberlo visto, con la consiguiente unanimidad de opiniones contrarias, se ha llegado a entender el motivo real de que el film, inscripto inicialmente entre los títulos oficiales del Festival, fuera luego sustituí-

do por **Ulises** (Mario Camerini), una superproducción dedicada a impresionar más y mejor. Ese cambio en la selección italiana generó asimismo una posterior confusión en los jurados, alguno de los cuales se resignó a ver **Orient Express** porque el programa del domingo 23 lo anunciaba como film oficial; horas después se enteró de que pudo haber prescindido de ese perjuicio, porque el film estaba en verdad fuera de concurso, como lo aclara en nota al pie el programa del lunes 24.

Los malestares de la programación parecen haberse subsanado para esta segunda semana, a medida que llegaron los films y se fueron eliminando títulos de la discusión. Se asegura ahora que todo el material está en el país (y todo, menos un film, en Punta del Este) y que no habrá cambios a la última programación anunciada. Las solas excepciones son que no podrá exhibirse **Desirée** (Henry Koster), con Marlon Brando, porque es un film en CinemaScope para el que no existe aquí sala apropiada, y que se retocará la fecha de exhibición de **Salka Valka**, una producción sueca que la delegación interesada no quisiera ver en función vespertina. El proyecto es llevar ese título a una función especial de las 21 hs., que probablemente se haría el jueves 27, intercalándose entre otras dos inevitables funciones de las 19 y las 23 hs. Varios jurados y periodistas se quejan últimamente en alta voz sobre la incomprensión de la opinión pública por sus sacrificios, sus pocas posibilidades de dormir fuera del cine, sus escasos plazos para pensar lo que escriben.

El mismo jueves 27 habrán de comenzar en Montevideo las funciones especiales de repetición de los diversos films del Festival. El programa anunciado es lo bastante inseguro como para soportar posteriores correcciones; un examen superficial del mismo permite suponer que se han distribuido entre cuatro salas de estreno los films que corresponden, en su presumible exhibición comercial posterior, a esas mismas salas. Este reparto, hecho mayormente sobre la base de sellos de producción y distribución, y sobre derechos ya comprados, deja fuera a varios títulos; es razonable suponer, por otro lado, que no todos los films del Festival llegarán a exhibirse en Montevideo, porque el plan sólo permite veinte funciones (cuatro salas en cinco días) y hay unos cuarenta films en la programación completa del Festival. La necesidad de incluir lo mejor será el fundamento de los arreglos y complementos a realizarse en los próximos días; es de esperar que no se repitan en Montevideo las confusiones y los anuncios equívocos de los primeros días del Festival en Punta del Este.

Miércoles 26, mediodía

BIEN POR BRASIL. Al solo efecto de desconcertar a la opinión pública, las delegaciones extranjeras han introducido variantes en la programación del Festival. Para hoy miércoles 26 estaba anunciada, a las 19 horas, la exhibición sumamente especial de **La strada**, de Federico Fellini, que había sido casi impuesta por la delegación italiana, al segundo día del Festival, cuando hacerle concesiones a esa delegación era remediar un conflicto internacional. Pero los italianos no sabían lo que estaban haciendo, porque la copia de **La strada** no había llegado aún a Punta del Este; era incierto su paradero entre aduanas y embajadas y, en definitiva, la copia no ingresó a este confuso balneario. En la mañana de hoy las autoridades del Festival dejaron sin efecto aquella programación con un lacónico comunicado, y sustituyeron esa función por el estreno de **Les Amants du Tage**, una realización francesa, dirigida por Henri Verneuil (con Daniel Gélin, Trevor Howard, Françoise

Arnoul), que hace varios días había sido propuesta al Festival por parte interesada en su exhibición. Como este sorpresivo cambio fue efectuado a último momento, se sospecha que habrá quien proteste en la sala, a las 19 horas.

Para mañana jueves podrá existir un problema similar. La función de la tarde se hará con **Little Fugitive** (Estados Unidos, Ashley, Engel y Orkin), que después de muchas idas y vueltas ingresó a la programación, sustituyendo a **Desirée**, que no podrá exhibirse porque no existe sala preparada para films en CinemaScope. Este cambio ya fue resuelto hace varios días, y no creará mayores confusiones. Es más reciente el cambio de la función nocturna, que debió efectuarse con **Salka Valka**, estreno sueco. La delegación interesada objetó la fecha, alegando que ese jueves estarán muchos invitados especiales en Montevideo, atraídos por otras ceremonias; así, **Salka Valka** pasó a una función especial del viernes, aproximadamente a las 21 horas. La noche del jueves deberá rellenarse con **La gran aventura** de Sucksdorff, un documental realmente notable, ya conocido por una ocasional exhibición montevideana, pero aquí se duda de que, efectivamente, **La gran aventura** llegue a tiempo. En cualquier caso, es seguro el dolor de cabeza del viernes, que comenzará a las 19 horas con **Un caballero andaluz** (España, Luis Lucia), seguirá por **Salka Valka** a las 21 horas y culminará a las 23 horas por **Fuegos artificiales** (*Feuerwerk*, Alemania, Kurt Hoffmann) sin dar tiempo a que nadie piense, fume o cene. El mundo es ancho, ajeno y de los audaces.

La conferencia de prensa efectuada por la delegación brasileña fue la mejor planeada y la más rica de las cumplidas hasta ahora, habiendo dado una actuación principal a los señores Paulo Emilio Salles Gomes y Francisco Luiz de Almeida Salles. Ambos son críticos cinematográficos e integran el Jurado oficial del Festival; ambo están precedidos, además, por una larga actuación como dirigentes de cine-clubes, organizadores de cinetecas y responsables de dos ciclos notables de exhibiciones retrospectivas, que tuvieron lugar en el Festival de San Pablo (febrero 1954), y que versaron sobre Eric von Stroheim y Grandes Momentos del Cine. En esta conferencia de prensa aportaron toda clase de información sobre el camino seguido por la industria cinematográfica brasileña y sobre el movimiento de extensión cultural en el que ellos mismos colaboran; a sus palabras se agregó en el caso una breve disertación del presidente de la delegación, señor Govea Filho, sobre el progreso del cine científico y educativo en el Brasil.

La industria cinematográfica brasileña, formada en el período 1920-30, llegó hacia 1950 a su período de auge, con la instalación de grandes estudios (tres en San Pablo, tres en Río de Janeiro) y el aumento de su producción, que pasó de cuatro o cinco films anuales a los 32 films del año 1953. En ese progreso desempeñó un papel principal la figura veterana de Alberto Cavalcanti, que hacia 1949 se vinculara a los estudios Vera Cruz (en San Pablo), y que fuera supervisor de **Caçara** (Adolfo Celi) y **Terra É Sempre Terra** (Tom Payne), dos títulos presentados a festivales internacionales. Los posteriores conflictos de Cavalcanti con Vera Cruz determinaron su fundación de la Kino Filmes, una empresa en la que el realizador efectuó su propia obra. El período 1950-53 señaló, junto al crecimiento de la industria, una verdadera crisis de vitalidad, que culminó a principios de 1954 con el cierre de los estudios; la producción de ese año descendió a 25 films. Una característica actual del cine brasileño es la reciente corrección del estilo musical y frívolo al que se acomodaban los

títulos anteriores, encuadrados bajo la expresión "films de carnaval" y apoyados por lo general en la fama radial o teatral de sus intérpretes. Las últimas producciones se dirigen a géneros menos populares y de más seriedad internacional, debiendo señalarse la mayor sustentación dramática y la más firme ambientación histórica de títulos recientes, como **O Cangaceiro** (Lima Barreto) y **Sinhá Moça** (Payne y Sampaio); incluso en el caso de **Floradas na Serra** (Luciano Salce), inscripta oficialmente en este Festival, es notorio el propósito de hacer una comedia dramática de alcance cosmopolita. La situación actual del cine brasileño ha sido comparada a la imperante en la Italia de post-guerra, con abundancia de intérpretes, realizadores y temas que esperan; es quizás característico que los bajos costos, y el atractivo de lo pintoresco, tiendan a hacer en Brasil un régimen de co-producción internacional, similar al que se extiende hoy por toda Europa. A ese fin se ha fundado ya en San Pablo una sociedad no lucrativa, denominada COBRA, para la co-producción en el Brasil, dando asesoramiento a los productores y facilitando la importación, la publicidad y otros problemas que la producción cinematográfica plantea. Parte de esa tarea habría sido cumplida ya con directores argentinos, habiéndose terminado en 1954 el film **Manos sangrientas**, con Arturo de Córdova y Tonia Carrero, bajo la dirección de Carlos Hugo Christensen. El gobierno brasileño ha colaborado también en el resurgimiento de su cine nacional, legislando en 1945 la obligación de que toda sala del país exhiba por lo menos un film brasileño cada cuatro meses, y garantizando a los propietarios de ese film un 50% de la recaudación neta; en 1951 esa ley se modificó, estableciendo la obligación de estrenar un film brasileño por cada ocho extranjeros. También incumben directamente al gobierno nacional los problemas de la censura cinematográfica, con un sistema que subsanó los inconvenientes de que existieran varias censuras regionales, y que aparece orientada sobre los modelos ingleses: los films se clasifican en cuatro categorías, correspondientes a la edad de su público. La censura brasileña no alcanza a los libretos y planes de producción, como es el caso en la autocensura de Hollywood, sino que trata únicamente sobre los films ya hechos, cualquiera sea su procedencia.

El movimiento cultural cinematográfico, que tiene su auge en San Pablo, comenzó, típicamente, por el crecimiento de la crítica y la formación de cine-clubes. Los orígenes del movimiento han sido trazados hacia 1928, pero es a partir de 1940 que la crítica adquiere su especial relieve; su actividad, que era mayormente teórica, estuvo cercana a la Universidad de Filosofía, Ciencias y Letras. Tras conflictos ocasionales (incluyendo a la policía) se fundaron en 1946 varios cine-clubes, y desde entonces la actividad ha sido continua. Así se obtuvo después la creación de la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de San Pablo, con una colección de films que es verdaderamente envidiable, y que debe alimentar a las exhibiciones propias y a las de unos treinta cine-clubes diversos. En el último año, y a raíz del gran apoyo público dispensado a los ciclos retrospectivos efectuados en el Festival de San Pablo, la Filmoteca ha redoblado su actividad, contando al efecto con apoyo financiero y con facilidades de local y de colaboración por parte de productores, distribuidores y propietarios particulares; su última tarea, particularmente valiosa, es la recuperación y conservación de films antiguos, cuyas copias se encuentran en poder de particulares, distribuidos por todo el país. Los programas actuales de la Filmoteca del Museo de Arte Moderno comprenden una programación que justifica la admi-

ración de los cine-clubes extranjeros y aún de los adelantados clubes uruguayos. Hay cuatro ciclos en esa programación (clásicos, nuevas tendencias, preestrenos, programas infantiles) y se ha impreso ya la del primer semestre de 1955, con una previsión envidiable en la materia. Es de hacer notar que el movimiento cultural de San Pablo busca actualmente la vinculación y el intercambio con las diversas Cinematecas del continente (especialmente Uruguay y Argentina) para su recíproco mejoramiento futuro; en este Festival de Punta del Este se han efectuado reuniones a ese efecto, formulándose los planes de una organización sudamericana. En el conjunto, todo promete que la cultura cinematográfica sudamericana tendrá una estimable deuda con la labor de sus adelantados del Brasil



Estrenos del III Festival

Adolescencia de una reina

(*Mädchenjahre einer Königin*, Alemania Occidental-1954) dir. Ernst Marischka.

Tenía cierto sentido como plan a la altura de 1936, cuando la primera versión de su argumento fue realizada por un cine alemán que a esas alturas estaba obligado a ser nacionalista, y repartía bajo el título **Juventud de una reina** (*Mädchenjahre einer Königin*, Erich Engel) ciertas interesadas nociones sobre la Reina Victoria de Inglaterra; que tenía ascendencia alemana, que se casó con un príncipe alemán, que cultivaba el orden. Filmado nuevamente en 1954, el mismo asunto sufre del mismo nacionalismo, quizás un poco menos hostil, pero sufre, sobre todo, de su penoso carácter de novela rosa, con princesa de incógnito que se enamora de príncipe de incógnito y casamiento feliz que dura muchos años. Toda la iniciativa cinematográfica del director y libretista Ernst Marischka se reduce a la conversación de gabinete, y los problemas de educación juvenil, intriga palaciega y amor floreciente ocupan un extenso diálogo, ni siquiera mejorado por una mínima habilidad o por un mínimo ingenio. A pesar de que el fotógrafo Bruno Mondi tiene la ejecutoria de un virtuoso artesano, la plástica del film se atiene al molde teatral, sin mover la cámara al primer plano que tantas veces le haría falta para insinuar un poco de emoción, un poco de vida interior; es probable que la fotografía en Agfa-color impida una mayor fluidez a las imágenes, pero ésa no es ni la mitad de una disculpa para un asunto en el que la psicología importaba algo y que nunca debió ser planeado en superficie. El film es alemán en el sentido más plomizo. Como la joven Victoria, aparece aquí una criatura exageradamente deliciosa que se llama Romy Schneider, que es bastante buena actriz, y que quizás aparezca realmente como visitante en el Festival de Punta del Este. Será un episodio sensacional.



Pane, amore e gelosia

(Italia-1954) dir. Luigi Comencini.

Este film documenta directamente el éxito comercial de **Pane, amore e fantasia** (1953), cuya receta repite, y documenta indirectamente la caída del neorrealismo, un estilo cinematográfico que en su mejor momento servía no sólo para registrar ambientes populares y frescos sino también otros problemas más hondos, más sociales, más importantes. El elemento **Pane** faltaba ya en la primera entrega de estos dos éxitos comerciales de Luigi Comencini, y su documento era solamente el del humorismo espontáneo de un sector del pueblo italiano; la segunda entrega agrava aquella deficiencia, y mientras por un lado introduce triviales malentendidos en sus dos parejas románticas, por otro lado recurre a un humorismo artificial, apoyado con frecuencia en el chiste, y subordinado siempre al diálogo. Más que una observación genuina y seleccionada del lenguaje o el modo de vida de sus aldeanos, el film utiliza la situación inventada, el accidente fortuito, el capricho de sus personajes o sus libretistas. Como creación artística, es una obra de segunda mano; como uso de recursos neorrealistas es un descenso deliberado, que se consagra a halagar a su público vendiéndole historietas amenas, sin el ataque incisivo y desafiante que las mejores obras del neorrealismo supieron tener.

Igual que en **Pane, amore e fantasia**, Gina Lollobrigida parece mejor actriz, mujer más suelta y más espontánea, cuando hace su combativa muchacha aldeana, que cuando se hace cargo de damas dramáticas con sombras en su pasado (**La provinciale**, Mario Soldati-1953; **Le Grand Jeu**, Robert Siodmak, 1954); es muy sabido que su Bersagliera ha sido tomada de la Carmela de **Dos centavos de esperanza** (*Due soldi di speranza*, Renato Castellani-1952, otro neorrealismo de aristas limadas), pero Gina la sabe hacer con ejemplar soltura. El mérito de gran intérprete lo lleva sin embargo Vittorio De Sica, que está realmente magistral, con su gran pompa ligeramente burlona. Un sagaz observador señaló que muchos de sus recursos interpretativos aparecen modelados sobre el mejor Chaplin, y en efecto es chaplinesca la combinación de grandes gestos dignos con pequeños toques prosaicos; está demostrado que Vittorio suele dirigirse a sí mismo, y que incluso suele inventar detalles para sus personajes, con lo que aun siendo intérprete es auténticamente un creador.



L'Affaire Maurizius

(Francia-1953) dir. Julien Duvivier.

Esta es la obra más importante que ha obtenido Julien Duvivier en los últimos años, y supone la culminación de un formalista que sabe expresarse en cine como probablemente sólo lo han hecho una media docena de realizadores, y que al mismo tiempo se declara ajeno y desinteresado del sentido de sus temas. Desde su vuelta a Europa

en la post-guerra Duvivier se ha inclinado hacia el cine comercial (**Don Camilo** y su retorno) pero la demostración de su sabiduría cinematográfica le ha sido casi una obsesión (**Ana Karenina**, **Pánico**, **Santo de Enriqueta**), sin que parezcan importarle mayormente los asuntos, alterados entre burlas cónicas y melodramas policiales. Una actitud semejante es la que se transparenta de **Maurizius**, que termina formulando una filosofía pesimista y casi anarquista sobre la justicia y sobre la convivencia humana, y que utiliza elementos melodramáticos y folletinescos: el inocente que ha cumplido ya 18 años de prisión, el rigor villano del fiscal que ha provocado su injusta condena, el complejo de amores y devociones en que se ha originado el crimen y en que ha subsistido después el error judicial. Tachar de inverosímil a la tardía revisión de ese error, impugnar la exageración de pasiones y mentiras del asunto, debe ser la más fácil tentación para aliviarse del film, porque en cuanto a creación artística su ambigüedad y su riqueza dependen del artificio y no de un genuino apunte de la experiencia humana.



La forma es sin embargo la gran riqueza de Duvivier, y debe señalarse como dato esencial el que le pertenezcan aquí no sólo la dirección sino la adaptación de la novela de Wassermann: sin los libretistas junto a los que ha hecho su obra (Henri Jeanson y Charles Spaak en primer término) el realizador se ha propuesto una creación propia, una obra en la que debe sentirse comprometido y para la que ha destina-

do su mejor esfuerzo. La forma no es sólo fotografía, música o montaje, no es una peculiaridad de estilo para abrir o cerrar una toma, no es una preferencia por ciertos elementos plásticos o sonoros. Aquí la forma es la estructura misma de la narración, cuyo orden cronológico aparece desintegrado y recombinado: como en **El ciudadano** de Orson Welles, la intención es que el espectador penetre pausadamente hasta el centro del tema. En una primera etapa se le informa la apariencia exterior del caso judicial, vagamente recordado por terceros; luego se llega a la reconstrucción del episodio, tal como surge de los testimonios legales; luego se revisan con más minucia esos testimonios y se aportan otros nuevos, obteniendo con una demora de 18 años la revisión de lo actuado. Este plan sigue la línea del interés lógico, y aporta un mecanismo de investigación y de curiosidad, como una buena novela policial sabe hacerlo; está dirigido, además, desde un doble punto de observación, con el fiscal que accede a releer el viejo expediente, y con el hijo del fiscal que aparece apasionado por la causa de la justicia y decide averiguar lo que sus mayores dejaron a un lado. El *racconto* se eleva así a la categoría de un principal recurso expresivo, con la virtud esencial de que sea por la imagen, y no sólo por las palabras, que el relato aparece reconstruido ante el espectador. En algunos momentos el *racconto* es de segundo grado, y la cámara pasa del expediente que lee el fiscal a la declaración del testigo en el juicio, y de aquí al episodio que el testigo cuenta, con la constante ambigüedad adicional de que el crimen mismo aparezca ante la cámara en dos versiones distintas y excluyentes entre sí. Ningún lector de novelas policiales dejará de apasionarse por el film.

La total claridad del resultado, la unidad de relato que Duvivier obtiene de su complejo mosaico, son un triunfo de la creación cinematográfica, y este triunfo parece más valioso como culminación personal: el realizador había padecido

con frecuencia los vicios del film episódico y fragmentario, a veces tocado por la constante de una evocación poética (**Carnet de baile**) pero casi siempre desinteresado de la unidad o perdido en la acumulación (**Don Camilo**, **Bajo el cielo de París**). El virtuosismo extremo de su fotografía (por Robert Lefebvre), la estilización de decorado con que se narran algunos episodios pretéritos, la riqueza del detalle dramático con que se dibujan varios personajes (hay un toque refinado y pervertido junto al enigmático Walbrook, por ejemplo), la excelencia de su elenco, la carga de intención con que asoma el fondo musical, son también virtudes formales que podrían pretextar un largo estudio sobre el film más rico de la carrera de Duvivier, artesano superior. Pocas veces en la historia del cine se ha dicho tan poco con tan admirable despliegue.

Lo que le pasó a Reynoso

(Argentina-1954) dir. Leopoldo Torres Ríos.

Lo que le pasó a Reynoso ya le había pasado a Floren Delbene en 1937, con la misma compañía de Enrique Muiño³ y la misma penosa dirección de Leopoldo Torres Ríos, so pretexto de que Alberto Vacarezza todavía se acordaba de su sainete. Los cuatro juntos, y el cine argentino además, han repetido sus diálogos teatrales, ligeramente versificados, con el mismo compendio de filosofía criolla, honor gauchesco, amor de la china buena, tata comprensivo y comisario gracioso, pero lo han hecho ahora en Ferraniacolor, con mucho gasto fotográfico y aire de superproducción malgastada. La fotografía (por Taberner y Barreiros) explota el color para algunos paisajes y algunos contraluces, pero toda su eficacia de imagen es la de buscar comparaciones entre el duelo criollo y los pies de los bailarines, o entre los pañuelos del pericón y el color de los cielos de la patria. El criterio de dirección, y el de la producción misma, desde su sola idea, pertenece estrictamente a 1934, y parece demostrar que en veinte años el cine argentino no ha visto nada, no ha aprendido nada, y no ha querido ver o aprender. El film da la razón a los críticos que hace veinte años pedían ideas y libretistas para el cine argentino. El hecho más curioso del film es sin embargo muy posterior a su rodaje: nadie entiende cómo Argentina elige este título para un Festival internacional, consiguiendo que los extranjeros se sonrían y los argentinos se avergüencen. Es presumible que Vacarezza, Torres Ríos, Muiño y Delbene sean tan masoquistas como eternos.



³ Aquí H.A.T. comete uno de sus pocos errores informativos, porque en la primera versión el papel de Muiño lo había hecho Luis Arata.

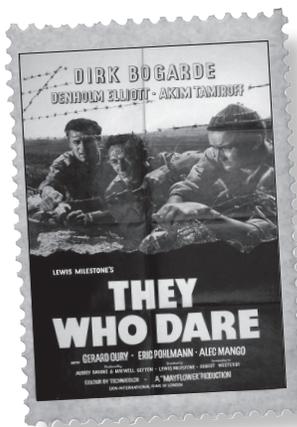
Los que tuvieron coraje

(*The Who Dare*, Gran Bretaña-1954) dir. Lewis Milestone.

Este film ha suscitado el recuerdo casi obligado de los anteriores films de guerra de su director Lewis Milestone: el título clásico de **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*-1930) ha sido una referencia inevitable, y la similitud de su acción con la de **Un paseo en el sol** (*A Walk in the Sun*, 1945) ha provocado la esperanza de que el realizador consiguiera aquella excelencia de ritmo cinematográfico. La comparación más ajustada es sin embargo la de un título posterior, **Hasta el último hombre** (*Halls of Montezuma*, 1950) que ilustró una doble decadencia del director, no sólo porque su asunto significaba un curioso vuelco a una ideología bélica, que contrastaba con todo pacifismo anterior, sino porque la misma acción bélica aparecía mezclada con problemitas personales de sus soldados, de acuerdo a un clisé sentimental y dramático que Hollywood practicó durante varios años. En una carrera llena de prodigiosos altibajos, Milestone ha preferido últimamente trabajar lejos de América, y entre labores

marcadamente comerciales este último film parecía la única esperanza legítima, con su asunto bélico (ingleses sabotean aeródromo alemán en la isla de Rodas) y su presumible unidad de acción. El resultado es desalentador, y la anécdota de la patrulla que se interna en territorio enemigo, cumple una tarea y vuelve, está expresada por el veterano realizador con una mezcla impropia de sentimentalina y retórica, en el estilo dramático que los films de aventuras deben insinuar pero no gritar: el cine inglés suele saber mejor que Milestone lo que corresponde agregar a la acción bélica. Aunque esta deficiencia podría atribuirse fácilmente a los planes del productor y a la escasa imaginación del libretista, cabe hacer responsable a Milestone por las otras deficiencias de la acción misma, por sus fal-

las de ilación, por el apuro con que corre de una situación a otra, sin construir la tensión y la expectativa que son indispensables en el género. Aunque aparece rodado casi enteramente en exteriores, el film se distrae de una elemental geometría para su acción, y hace confusa y rápida a una persecución entre las rocas de la isla, que debió ser su mejor momento y que aparece como una desperdiciada oportunidad. El ataque al aeródromo, con su lenta colocación de explosivos y su hábil burla de la vigilancia alemana, tiene más tensión y aparece mejor lograda como acción cinematográfica, pero es un escaso resultado para un realizador de tantos antecedentes como Milestone. El Technicolor es casi siempre innecesario y algunas veces es incómodo: puede suponerse que sin tanta vigilancia de filtros, fondos y combinaciones de tonos, la cámara de Wilkie Cooper habría obtenido una mayor agilidad.



El príncipe gitano

(*Der Zigeunerbaron*, Alemania Occidental-1954) dir. Arthur Maria Rabenalt.

Debía llamarse **El barón gitano**, si se tradujera correctamente a su título original y a su mismo asunto y fue exhibida en versión francesa, documentando la expansión del reciente cine alemán; con tal motivo su galán y protagonista es un señor Georges Guetary, de sexo discutible, cuya intervención en **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, V. Minnelli-1951) había sido correctamente olvidada por el público. El criterio de superproducción que ha guiado a esta opereta le lleva a poseer versiones francesa y alemana, con distintos intérpretes, y también le lleva a las expansiones del color, del rodaje de exteriores en Yugoslavia, y de la presentación en festivales cinematográficos internacionales. A esa altura la situación es alarmante, no sólo porque se trata de un cine escapista y frívolo con que el que Alemania quiere convencer al mundo de que ha superado sus dolores, sino porque no muestra la menor habilidad para filmar operetas. El asunto se arrastra en los diálogos más penosos del presente Festival (incluyendo los diálogos argentinos de **Reynoso**), no tiene la menor fantasía para su novelesco relato, y está decorado con escasa música y muy pobres ballets. Se sospecha que la opereta no agradará ni siquiera al famoso gusto sudamericano, fuente de tantos males de hoy; en cuanto al gusto alemán (decorados, coreografía, humorismo) quizás convendría borrar y empezar de nuevo. Se sabe de buena fuente que algunos modernos films alemanes no son musicales ni pretenden ser entretenidos ni alegan ajustarse a una tradición folklórica. Se les espera con ansia e incertidumbre.



Sinhá Moça

(Brasil-1953) dir. Tom Payne.

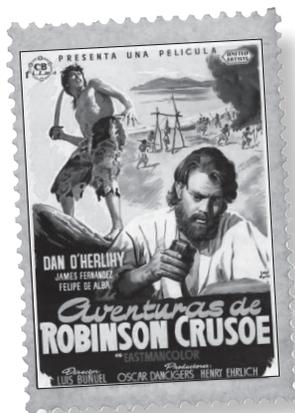
Después de un comienzo lento y después de incluir elementos novelescos poco apreciables, **Sinhá Moça** termina por impresionar como una obra de fuerza cinematográfica excepcional. El asunto es la lucha política y personal entre partidarios y enemigos de la esclavitud, desarrollada en un pueblo del sur brasileño, a fines del siglo pasado; todo el planteo y casi todo el desarrollo de esa lucha aparece en el film como una oposición verbal entre la hija del terrateniente, mujer liberal, y el abogado presuntamente esclavista que termina por revelarse como un genuino trabajador de la causa contraria. La insinuación del amor entre ambos, la descripción de ambiente y relaciones familiares cercanas, y el apunte de las opresiones que fundamentan a la posterior rebelión, deben ser consideradas como una concesión



de los realizadores a incluir en su film ciertos elementos comerciales y accesibles a un gran público; no debe olvidarse la cautela con que la industria brasileña ha debido producir sus primeros films. Por encima de esos elementos anecdóticos prima sin embargo una auténtica sabiduría de realización, y a partir del momento en que un esclavo sufre atroces castigos, el film eleva su punto de mira, y registra la rebelión y la fuga como pocos han sabido hacerlo. La cámara atiende con primeros planos continuos a los rostros castigados y al dolor moral que el castigo causa en otros compañeros; las cadenas de los esclavos son un elemento de constante reiteración, incluso en la muerte final de uno de los verdugos; el montaje adquiere a veces la grandeza de un contrapunto visual y sonoro, y la audacia de emplear recursos que cabría llamar vanguardistas. Parece muy evidente que el film es no sólo el resultado de una genuina dedicación cinematográfica del director Tom Payne y de sus colaboradores (especialmente el fotógrafo Ray Sturgess), sino también el fruto de un estudio de precedentes: el Eisenstein de **¡Que viva México!** y hasta el Kazan de **Viva Zapata** resultan claras inspiraciones del film brasileño. Pero también **Sinhá Moça** es un film que merece ser estudiado: su fuerza y su dinamismo dependen tan esencialmente de su forma cinematográfica, que una primera visión no permite formular un adecuado inventario o análisis de sus recursos. Aunque esté muy lejos de ser una obra de lograda grandeza, y se resienta de sus muchos elementos novelescos, impresiona como cine auténtico y asombra que se la haya obtenido en industria tan primaria como la brasileña.

Robinson Crusoe

(México-1953) dir. Luis Buñuel.



Este es un film muy original y vistoso, que resultará seguramente entretenido para todos los niños, y que quizás sustituya en el futuro a su novela de origen, una aventura frecuentada por la infancia y la adolescencia. No es probable en cambio que el film proporcione a tales niños la lección que la novela ha repartido durante muchos años, porque la versión cinematográfica omite dar la sensación de tiempo y de paciencia. Todo es muy fácil en el film, desde la construcción inicial de la balsa en que el naufrago rescata del barco sus víveres, hasta las tareas de carpintería, agricultura, caza, cocina, defensa y relaciones exteriores que Robinson debe aprender por sí mismo y que le ayudan a subsistir durante 28 años en una isla más bien desierta. Esa facilidad no era la de Robinson sino la que el director Luis Buñuel se concede a sí mismo. Le sale muy barato decir en un monólogo de la banda sonora las cosas realmente importantes (que pasaron cinco años, que pasaron diez y ocho años, que Robinson se sentía solo) y decorarlas con imágenes parciales, donde se saltea casi toda dificultad

de la vida del personaje. El film es casi siempre superficial, y califica a Buñuel, imprevisiblemente, como un gran autor para niños; no hace falta ser un artista para lograr ese resultado, pero después de lograrlo puede contratarse a Buñuel para escribir en las Selecciones del Reader's Digest, una consagrada publicación en la que el mundo se simplifica.

Buñuel fue siempre un artista más agresivo que talentoso, atraído por las pesadillas del surrealismo y por los placeres de la denuncia y de la rebelión. Esa tendencia, y una alta capacidad de expresión plástica, le han servido para hacer valiosos a sus duros apuntes sociales (**Tierra sin pan** en 1932, **Los olvidados** en 1950), pero dejan pendiente de demostración a su habilidad narrativa, que es justamente la que **Robinson Crusoe** necesitaba. El resultado que Buñuel obtiene con sus saltos y sus omisiones es el de eludir la vida interior de su protagonista, creyendo que la emoción se obtiene con unas pocas palabras de lamentación cuando el personaje da sepultura a su perro, o con otras palabras bíblicas gritadas a las montañas. Otro resultado del apuro es obtener el ridículo: resulta graciosa la velocidad con que el caníbal Viernes, que no sabe hablar castellano, discute sobre teología a los pocos minutos. Puede alegarse, desde luego, que una tremenda síntesis es necesaria para resumir 28 años en 90 minutos de proyección, pero el procedimiento indicado no es saltarse lo esencial sino aprender la capacidad narrativa de fotografía y montaje: buscar las imágenes elocuentes, ordenarlas para ilustrar el paso del tiempo y para registrar la evolución de plantas, hombres y escenarios. Esa competencia de narrador es la que Buñuel no tiene, y su film colecciona estampas coloreadas y decorativas de un relato efectuado en la banda sonora. Si hubiera administrado mejor su tiempo cinematográfico, para emplearlo en lo que importa, no lo habría perdido en registrar tanta innecesaria crueldad y tanta estéril repugnancia. Pero el asco es una sensación preferida de Buñuel, y el film no sería suyo sin el desfile de arañas, ratas, pollos que nacen, perros que mueren, cuchillos que entran y salen de un cuerpo humano, restos de un almuerzo caníbal en la playa, brutales mordiscones de Viernes en el hombro de un rival, y cuerpos agonizantes arrastrados por la selva, según modelo registrado en **Manon** (1949) por el amigo Clouzot, otro delicado. Hace 25 años que Buñuel hace en el cine lo que se le antoja, desde cortar un ojo ante la cámara (**Un chien andalou**, 1929) hasta filmar los más infames melodramas mexicanos: esos caprichos personales le convierten en un sujeto peculiar, pero difícilmente en un artista cinematográfico.

Le Défroqué

(Francia-1953) dir. Léo Joannon.

Podría traducirse por **El renegado** e impresiona como la obra sólida y seria de un realizador preocupado por los problemas religiosos, por la lucha entre una vocación sacerdotal de dar auxilio espiritual a los semejantes, y una actitud de rebeldía y combate contra las formas exteriores, las pompas y las ficciones en que el sacerdocio se manifiesta. Se dicen muchas cosas en el diálogo del film, y debe admirarse la valentía con que es expresada la causa de los escépticos, que tachan de farsantes

y hasta de criminales a los representantes de la religión católica apostólica romana: hasta el nombre de Paul Claudel aparece vinculado a esos conceptos, y la alusión a los diversos requisitos de la misa, la comunión y la extrema unción, reiterados en todo el film, se efectúa casi siempre en una forma polémica, violenta. La ideología del film es sin embargo marcadamente católica, y toda la lucha previa deriva en definitiva a validar las ceremonias que impugna: el gran valor del tema es el de no querer imponer la religión como un hecho establecido, de respeto dogmático, sino como la consecuencia de un combate interior. En ese sentido **Le Défroqué** se vincula claramente con **El diario de un cura rural** (*Journal d'un curé de campagne*, Bresson-1951) y con **Dios necesita hombres** (*Dieu a besoin des hommes*, Delannoy-1950), dos temas también controversiales en los que la religión aparece discutida desde dentro, como conflicto de vocación, como problema de conducta espiritual.

La anécdota del film puede parecer esquemática y simple para un tema que busca tanta hondura, pero se ajusta empero, con ideal rigor, a plantear tales problemas de conducta: por un lado toma a un sacerdote que ha abandonado los hábitos (Pierre Fresnay) y que pese a su renegada actitud se siente más y más inclinado a tomarlos nuevamente; por otro lado toma a un compañero y amigo (Pierre Trabaud), llamado por una genuina vocación sacerdotal, y empeñado en reconquistar para la Iglesia la colaboración del renegado que se apartara de ella. Las fricciones de ambos, y los problemas religiosos de otros personajes secundarios (otros prisioneros de guerra, muerte de un sacerdote que se siente privado de una absolución final, muerte de la madre del renegado) son pasos preliminares del culminante conflicto en que termina el film, donde el sacerdote logra conquistar el alma del renegado, pero paga para ello con su propia vida. Debe observarse al film la preferencia ligeramente artificial, y casi inevitable en un film de tesis, por volcar a términos de religión todos y cada uno de los pasos de sus personajes, perdiendo en verosimilitud lo que gana en riqueza de asunto; más ajustado y depurado era el plan del **Diario de un cura rural**, que concentraba en su protagonista los problemas de los otros personajes, y veía a éstos tan sólo como el cura podía verlos. En cuanto mecanismo dramático, el film se resiente de éste y otros artificios, confía con exceso en el diálogo, y prepara con deliberada truculencia los choques del escepticismo y de la fe: la extrema unción administrada por quien no es sacerdote, una parodia de comunión celebrada en un ruidoso cabaret, un crimen final que comienza como una discusión sobre ética y termina por vómitos de sangre, con una insinuada alegoría de la crucifixión. La violencia del film semeja a un tratamiento de convulsión y de catarsis, alude a una separación de cuerpos y almas, ve a la muerte como una liberación.

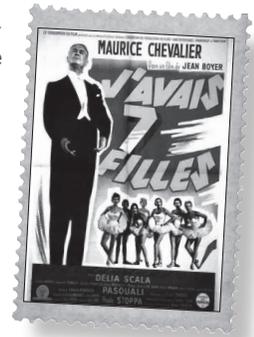
No cabe valorar en un estricto sentido cinematográfico a un film que, como tantos otros de tesis, más que servir al cine se sirve de él; su estética de truculencia, o su planteo dramático privado en definitiva de una objetiva imparcialidad, no parecen normas recomendables. Incluso en la inevitable comparación con aquel **Diario de un cura rural**, debe objetarse a **Le Défroqué** el no saber conseguir un clima intimista y recogido para sus problemas de vocación y de fe, y el describir un mundo artificial y particularísimo como si fuera el mundo real. Muchas fallas formales aparecen en su realización, varias trampas dramáticas pueden serle objetadas, no sólo por observadores católicos que no quisieran ver discutidas las fórmulas de su credo, sino sobre todo por observadores liberales que saben ver los rodeos y las fic-

ciones de un film tendencioso. Pero aún con objeciones de fondo y forma, este film de Léo Joannon resulta una obra seria, una obra polémica que cabe discutir pero no despreciar. La actuación de todo el elenco, y en particular la de Pierre Fresnay, aparece similarmente urgida por una agitación interior y una ocasional truculencia exterior; también es necesario cierto talento para ello.

J'avais sept filles

(Francia-1954) dir. Jean Boyer. Libreto poco cinematográfico del mismo y Jean des Vallières, sobre un asunto de Aldo De Benedetti.

J'avais sept filles aspira a ilustrar los apuros de un viejo tenorio llamado Chevalier, al que de pronto se le aparecen siete criaturas que alegan ser sus hijas naturales y que, naturalmente, son apócrifas. La idea general es la de formular una liviana comedia francesa, de ésas que irritan a los moralistas, para divertir a un público superficial. El hecho atroz del resultado es que no se ha conseguido ubicar a nadie que se haya divertido con el film. Las siete criaturas son muy lindas de ver y no puede despreciarse ninguna perspectiva exterior de Maria Frau y sobre todo de Delia Scala, pero el film es un serio castigo para quien vaya al cine a ver mujeres. Como el director Jean Boyer nunca hizo nada valioso en su vida, está pendiente de explicación que un Festival cinematográfico deba exhibir sus comedias de tercer orden.



Confesión muy secreta

(*Geständnis unter vier Augen*, Alemania Occidental-1954) dir. André Michel.

Fue filmada en Alemania pero tiene toda la apariencia del producto de Hollywood, con su melodramática intriga policial y política, y su utilización ocasional de calles y muelles para dar un toque de autenticidad exterior. La intriga es un viejo crimen cometido por un refugiado rumano, los crímenes posteriores que debe cometer para disimular al anterior, un cambio de identidad, el amor con una periodista que pertenece casualmente a la familia o tiene amistad de las víctimas, y la aclaración final de culpas e identidades, punto que preocupa con exceso a los ingenuos personajes. La estirada prolongación de estos sucesos deriva en inventar pistas falsas y coartadas inverosímiles; a la larga se sabe que el film no tiene bastante asunto, y se mete en desvíos para hacer tiempo.

La dirección de André Michel ofrece mucha más habilidad que la de su tema de receta. El hombre trabaja muy bien con primeros planos, parece planear anticipadamente su montaje, y sabe colocar la música para momentos de evocación y de

soledad. No sabe conseguir que Ivan Desny parezca un actor dramático, pero ésa es una empresa muy difícil; cuando Desny no está en escena, el film parece convincente, en parte por la colaboración de Hildegard Knef y Carl Raddatz, otros dos artistas mejores que sus obligaciones.

Mercado de abasto

(Argentina-1954) dir. Lucas Demare.

Combina viejos cariños argentinos por el sainete y por el episodio radioteatral, con más recientes influencias del neorrealismo italiano y aun del superficial realismo americano. Durante algunos minutos su descripción del mercado aspira a tener el aire de apunte popular que los italianos han sabido dar a gran parte de su cine, pero la mano del director Lucas Demare, tan segura para movimientos de cámara, no alcanza a disimular el artificio de estudio, de escena compuesta. Algo similar le ocurre al director en su dinámico final, donde describe una innecesaria persecución policial a Juan José Míguez, y no consigue que los aciertos de cámara superen la imitada concepción de la escena. En lo importante, en su tema y en su desarrollo, el film es sin embargo ajeno a toda virtud de dirección: repite las comicidades y los sentimentalismos que Pepe Arias y Tita Merello han servido a su público durante los últimos veinte años, y demuestra a lo sumo que el director ha visto debidamente los resultados que Aldo Fabrizi y Anna Magnani obtenían en **Campo de' fiori** (Mario Bonnard-1943) y en otros sainetes italianos.

Todo el film está dedicado a obtener un apreciable valor comercial, y no tiene ningún sentido presentarlo en un Festival Cinematográfico: ni siquiera largar al mercado un producto que ciertamente se vende solo. La actuación de Tita Merello no está mal, pero pudo estar mejor.

Ali Baba et les 40 voleurs

(Francia-1954) dir. Jacques Becker.

Alí Babá y los 40 ladrones quiere ser un cuento, en el exacto sentido de la palabra, y en el expreso propósito de su director Jacques Becker, que quisiera llevar más relatos frescos y simples al cine. Durante casi todo el metraje el cuento es infantil en un inconveniente sentido, y las vueltas de Alí Babá para quitarle a su señor la más hermosa de sus cortesanas son apenas el pretexto para lucir a Fernandel y para incluir bailes orientales que tienen escasa relación con el asunto. El despliegue plástico (Marruecos en Eastman Color, con decorados por el virtuoso Wakhévitch y fotografía por el vir-



tuoso Lefebvre) tiene allí el único sentido de la superproducción que quiere entrar por los ojos, en un estilo que también ha sido recientemente el de CinemaScope; el relato es en cambio de una lentitud objetable, y se aleja de las fórmulas frescas que Becker, y sin duda también el guionista Zavattini, quisieron para su film. Para su media hora final se prepara en cambio la gran batalla entre los cuarenta ladrones que quieren vengarse de Alí Babá por el robo de sus tesoros, y los otros cuarenta asaltantes que envía el villano Cassim para despojar al mismo Alí Babá: por confusiones del momento los dos grupos vengativos se las arreglan entre sí, dejando ileso al protagonista, y ocasionando una hermosa pelea en la que mueren todos, incluso los dos últimos guerreros, que se atraviesan simultáneamente con sus sables. Hay otros momentos divertidos en el film, tomas excelentes para sus momentos de acción, despliegues de joyas en las cavernas y marcha colosal de cuatro mil campesinos por un desfiladero, atrás de las joyas en cuestión: el film es fácil de ver, es tan deliberadamente inofensivo que resiste toda protesta de los hombres serios, y tiene sus virtudes al final, para dejar sonriente a su público. Pero no parece una obra conseguida, ni aun en su moderado plano, e ilustra sólo una tendencia popular y superficial de sus realizadores, que son demostradamente más sabios que su producto.

Sabrina

(EUA-1954) dir. Billy Wilder.

Es una comedia brillante pero es también una comedia sentimental, destinada a halagar por ambos conceptos a su público. Esas dos características estaban ya en la obra teatral de Samuel Taylor, llevada al cine tras haberse convertido en un éxito de Broadway, y todo el ingenio de situación y diálogo se dirige a hacer verosímil una nueva variante del viejo querido cuento de la Cenicienta, donde la hija del chófer de la casa rica (Audrey Hepburn) se enamora del hijo menor de la burguesa familia (William Holden) y es desviada en su camino por la intervención del hijo mayor (Humphrey Bogart), que comienza por buscar un casamiento de conveniencias para su hermano, con una posible industria de material plástico, y termina por hacerse cargo personalmente de la enamorada. Del tratamiento cinematográfico que Billy Wilder da a este rosado asunto, la parte más insólita es su dedicación a un cine romántico, su manejo de la enamorada protagonista: la sobrepresión de imágenes, el ocasional toque fantástico, el manejo delicado del fondo musical, el encadenamiento de melodías con que pasa de una a otra escena, está obtenido con una fluidez y una delicadeza que recuerdan al trabajo magistral de George Stevens en **Ambiciones que matan (A Place in the Sun)**. Pero Wilder no se dejar llevar a los extremos artificiales del romanticismo, y excepto en la rosada resolución de su tema sigue teniendo la mano firme de un libretista irónico e inteligente, cuyo afecto por la sátira ha constituido siempre su principal virtud. Como



libretista, más que como director, debe admirarse en Wilder la descomposición de la obra original, a la que ha retocado incansablemente con anécdotas nuevas, adición de un prólogo, definición más ajustada de personajes y, sobre todo, modificación de planteos teatrales por planteos cinematográficos. Su anterior enriquecimiento de **Stalag 17**, obra igualmente teatral, debe haberle servido como impulso para las ideas nuevas, esencialmente visuales, con las que recompone la historia de **Sabrina**: esconder en el ropero al viejo burgués que quiere fumar clandestinamente su cigarro, encerrar en un garaje a Sabrina cuando quiere suicidarse con el escape de los ocho lujosos autos de la mansión, o parar a cinco elegantes personas sobre una inmensa plancha de material plástico, para demostrar su resistencia. Los inventos de Wilder han tenido siempre la originalidad de un creador, y suponen no sólo el detalle visual de ocasión (mostrar la cara de Bogart deformada, a través de una plancha del famoso material plástico, por ejemplo) sino la concepción de nuevos mecanismos para sus comedias: los motivos que William Holden tiene para enfermarse, y alejarse así de su enamorada, consisten en haberse sentado sobre dos copas de champagne, con una inmediata cadena de intervenciones quirúrgicas y tratamientos especiales a los que Wilder dedica toda clase de bromas ("Hasta luego, Scarface", se despide Bogart de su hermano).

El detallado inventario de los aciertos de **Sabrina** requeriría un examen minucioso de la obra, cuya primera presentación impresiona, contrariamente, por la fluidez de relato, en la que el detalle se olvida, y por la continua autoridad de Audrey Hepburn, Bogart y William Holden, tres comediantes de excepción. En general puede ubicarse al film como la comedia bien hecha que Hollywood ha restringido, desde la muerte de Lubitsch hasta hoy: Wilder ha sido el colaborador del gran humorista alemán, y es actualmente su mejor discípulo. Al final de **Sabrina** se deja ganar por el diálogo largo, la lentitud de acción y la situación artificial que había sabido evitar hasta entonces, pero debe suponerse que ése es un riesgo calculado de llevar comedias teatrales al cine.

Grisbi

(*Touchez pas au grisbi*, Francia/Italia-1954) dir. Jacques Becker.



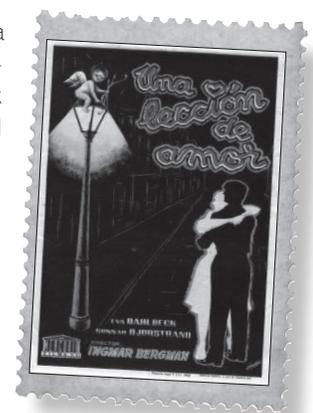
Grisbi cuenta un sórdido asunto de pistoleros franceses, que intrigan con exceso sobre la posesión de unas barras de oro y terminan baleándose también con exceso en una carretera. Vista de afuera, la historia es sumamente confusa y no parece merecer el interés de Jacques Becker ni el del espectador, cuya emoción no es trabajada por el film. Como forma cinematográfica hay sin embargo un experimento en esta obra, que constituye un eco moderno de la otra historia del hampa narrada por el mismo Becker en **La reina del hampa** (*Casque d'or*, 1951). Los diálogos se ajustan tan ceñidamente a lo que sus lacónicos pistoleros deben decirse, que el público

comienza a interesar su curiosidad por la mutua y complicada relación de los pistoleros en cuestión; un criterio semejante rige a la labor fotográfica, que persigue desde fuera los menores movimientos de los personajes (caminar por un corredor, lavarse los dientes, discar en el teléfono) con la implícita declaración de que está mostrando todo lo que debe, y de que si no se entiende algo más es porque estos pistoleros no dicen todo lo que piensan. El resultado no es una gran fórmula cinematográfica, y documenta nuevamente el sistema de análisis, a un tiempo minucioso y superficial, con que Becker suele producir sus obras; pero hay un estilo y un director en el film, como no suele haberlo en el género de pistoleros. La explosión de balazos, cerca del final, es la que mejor rinde al sistema, y Becker le saca su debida utilidad. En un reparto de caras mayormente nuevas sobresale Jean Gabin, pero debió ser un exceso del Festival de Venecia premiarle por esta labor.

Una lección de amor

(*En lektion i kärlek*, Suecia-1954) dir. Ingmar Bergman.

El film desarrolla en tiempo y espacio la tercera anécdota de **Mujeres que esperan** (*Kvinnors väntan*, 1952), donde el matrimonio de Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck recuperaba en un accidente de ascensor la felicidad matrimonial que muchos años de convivencia habían enfriado: "la cama conyugal", dice uno de ellos, "es la muerte del amor". Con los mismos intérpretes, la anécdota de este último film de Ingmar Bergman se extiende a considerar los orígenes de ese matrimonio, las peleas previas, los amantes de ambos cónyuges, la situación de los suegros y hasta la psicología de los hijos; el tono general es el de la comedia, y supone en su realizador un nuevo paréntesis al impulso de melancolía y de tragedia con que había formulado sus mejores obras. Como labor de creación, el film es explícitamente "una comedia para adultos", y carece de la inspirada poesía de **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1950), de la ruda sinceridad de **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, 1952), de la honda dramática de **Noches de circo** (*Gycklarnas afton*, 1953); si en el conjunto se parece a alguna de sus obras anteriores, los modelos más ajustados son el de **Mujeres que esperan**, por su inclinación sentimental a un público femenino, y el de **Sed de pasiones** (*Törst*, 1949), por su búsqueda de antecedentes de un matrimonio, narrados y discutidos mientras la pareja viaja en un tren. En el detalle, como en la concepción, Bergman se encuentra a sí mismo como un modelo a seguir, y en un creador que ha retocado continuamente su propia obra no debe extrañar que incluya aquí los muelles, las costas, los veranos con Susana, los cabarets frenéticos de jazz, las tremendas y caprichosas peleas, los dormitorios desarreglados,



los pasillos de ferrocarril. Si el nombre de Bergman no apareciera vinculado al film, sería igualmente fácil identificarlo tras los rasgos más notorios de su estilo, porque ningún otro realizador se atreve a formular extensos y brillantes diálogos teatrales sobre el amor, la virtud, el adulterio, la soledad, y a compensar su exposición cinematográfica con otras audacias de imagen, de montaje, de procedimiento narrativo. Hay muchas sorpresas en el relato, que sobrepone a veces una ficción a otra ficción, y que procura desorientar a su espectador, pero el estilo es siempre el de Bergman, afecto a los planteos súbitos, a la elaboración de primeros planos, al estudio de gestos, al cierre de una evocación con la imagen, ya clásica en él, del sol entre las nubes y el simultáneo acorde de arpa. Como director de sus propios temas, y como dueño de una libertad artística que muchos otros realizadores cinematográficos deben envidiarle, Bergman ha dotado a su obra de una continuidad y de un sello propio, y si cabe reprocharle algo a este último film no es la falta de una personalidad, que está en verdad muy activa, sino la falta de una inspiración creadora, que lo lleva a rehacer situaciones ya incluidas en obras anteriores, y a narrarlas con similares recursos de exposición. La falta de un rigor narrativo había marcado a otros films de este talento desordenado y caprichoso, y una similar falta de rigor puede verse en la forma en que aquí agranda artificialmente el personaje de la hija del matrimonio, para darle ese papel de 14 años a la actriz Harriet Andersson, una intérprete mayorcita que ha sido preferida en los últimos años por el director; sus dos diálogos son inteligentes y están bien dichos, pero el personaje debió ser más secundario.

Aunque el film no posee mayor entidad como labor de creación, y aunque sus primeros diez minutos se restringen a un diálogo escasamente cinematográfico, el conjunto posee en cambio el brillo de un artista inteligente, de un comediógrafo excepcional. La forma es su gran virtud, y lo que explota aquí Bergman es el uso intensivo del *racconto*, una preferencia de obras anteriores, que el film eleva al rango de recurso esencial. Narrado en un orden cronológico, el asunto pudo parecer una de tantas comedias matrimoniales, por el estilo ingenioso de las que William Powell y Myrna Loy han interpretado con tanta frecuencia en Hollywood, pero el relato de Bergman comienza en cambio desde un punto posterior y crítico, y los recuerdos de sus personajes se dirigen así a ilustrar sólo los puntos esenciales de su vida anterior, sin buscar tampoco un orden cronológico para los recuerdos mismos. La anécdota aparece por tanto más concentrada en lo que importa, sin desvíos secundarios; por otro lado, la ubicación exacta de cada episodio está dependiendo de una comprensión global del conjunto, que el espectador adquiere recién al final. Como ocurriera con anteriores films de Bergman (y en particular con **Juventud divino tesoro** y con **Noches de circo**), la primera apariencia es engañosa, y sólo un segundo examen hace evidente la perfecta relación de sus partes.

El film carece de los espejos con los que Bergman solía insinuar la vida interior de sus personajes, y solía componer sus imágenes en varios planos: es probablemente la única marca de su estilo que falta en la obra. La interpretación es excelente, pero del elenco cabe señalar a Eva Dahlbeck como una comediente de brillo especialísimo.

Ulisse

(Italia-1954) dir. Mario Camerini.

Ulises ha provocado los bostezos más homéricos, más unánimes, más largos (dos horas) y más abundantes (salas llenas) del presente Festival. Este accidente no tendría valor alguno si se tratara de una obra de arte que se arriesga, por la audacia de su inspiración, a no ser entendida por los públicos. Se trata, empero, del caso contrario, y su criterio ha sido el de la superproducción ruidosa, con Technicolor, cinco millones de dólares, siete libretistas, dos directores (el primero fue G.W. Pabst), la reconstrucción de época y el descanso en un clásico literario. Entre tanta ambición debe reconocerse, aquí y allá, la virtud de escenografía, de truco, de color: hubo demasiada gente consagrada durante demasiado tiempo a la reconstrucción de anécdotas de la *Odisea*, y sería malicioso suponer que todos se equivocaron siempre. Es el criterio de superproducción el objetable, con su estruendosa banda de sonido, su declamación permanente y su creencia de que lo grande es grandioso. No hay dudas de que los estudiosos de Homero y los historiadores de Grecia acumularán objeciones de varios órdenes al film, pero la primera objeción es del orden cinematográfico: todo el plan revela un criterio que ciertos observadores denominaron MazoScope, y que no es hoy, temiblemente, un caso aislado en el cine italiano ni en la co-producción internacional.



Orient Express

(Italia/Francia/Alemania Occidental-1954) dir. Carlo Ludovico Bragaglia. Supervisión artística (?), Roberto Rossellini.

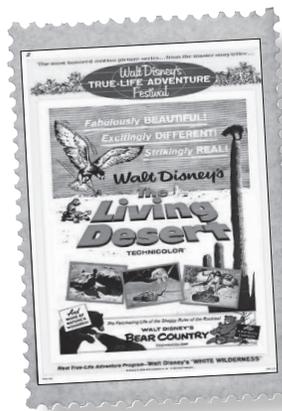


El film junta tres melodramas en un pueblito alpino, sobre la base ocasional de que el ferrocarril queda detenido por un accidente, y sus pasajeros salen a tejer romances con las mentalidades pueblerinas. La idea pudo ser poética si alguno de sus libretistas o directores tuviera algún contacto con la poesía, pero todo lo que se les ocurre es el recitado, el malentendido, el monólogo, la casualidad trágica. Se pueden hacer hasta veinte episodios radioteatrales con el argumento, contando al efecto con la especial ventaja de que sus situaciones ya vienen formuladas en diálogos, porque en apariencia faltó tiempo de adaptarlas al cine. La versión radiotelefónica tendría asimismo otras ventajas esenciales. No obligaría, por ejemplo, a estériles discusiones sobre el criterio con el que se presentan algunas películas a los Festivales; tendría, además, el privilegio de contar con intérpretes correctos, salvándose

de los esfuerzos de Silvana Pampanini y de Henri Vidal, dos especialistas de la pose. La mayor ventaja de una versión radiotelefónica sería sin embargo la de eliminar los perjuicios del Gevacolor, un sistema borroso que describe en tonos siempre azules a un mundo que no siempre es azul. De esta co-producción internacional, que complica ampliamente los prestigios de Italia, Francia y Alemania, y particularmente los del fotógrafo Luciano Tonti, sólo deberá recordarse a una actriz alemana llamada Eva Bartok, única persona que se anima a mostrar una fina sonrisa de superioridad sobre el argumento y sobre su realización. La supervisión artística ha sido atribuida a Roberto Rossellini, circunstancia que no aporta mucha luz sobre el film, donde nadie ha supervisado nada; el dato echa, en cambio, luces y sombras sobre Rossellini mismo.

The Living Desert

(EUA-1953) dir. James Algar.



Esta película fue fotografiada durante dos años en el llamado Valle de la Muerte, al oeste de Estados Unidos, con el empleo de las más adelantadas técnicas cinematográficas y con una paciencia infinita y admirable. Todo su apunte de la vida animal parece efectuado por un espectador muy cercano al hecho, y la gran paradoja del film es que sus escenas sean a un tiempo reales e imposibles: las luchas de Tarántula vs. Avispa, Culebra vs. Rata, Halcón vs. Serpiente, Tortuga vs. Tortuga, los curiosos amores de éstos y otros animales, las búsquedas de alimento, las persecuciones y los escondrijos, aparecen casi siempre en primeros planos, recogidos por una cámara que no sólo está ubicada más cerca de lo que en el caso sería prudente, sino que además está

muy atenta a los movimientos de sus personajes, y no se limita a recoger pasivamente lo que tenga adelante. La fotografía con teleobjetivo es una de las explicaciones de ese milagro, que hace figurar cerca lo que estuvo lejos; otras explicaciones deben ser la multiplicidad de cámaras, la selección de los episodios mejor logrados (sin duda se ha desechado mucho material de menor convicción), y la habilidad de montaje, que muestra como trabado relato lo que probablemente ocurrió en momentos muy distantes. Aún con tales explicaciones el film parece un milagro, capaz de recoger fortuitamente al animal que se cae de un árbol, al otro animal que estaba escondido en la arena y que salta de improviso, o a la tremenda ola de agua que cae repentinamente desde las montañas. Pero con los debidos respetos al tremendo trabajo de cámara, gran parte de las virtudes del film se deben a su posterior trabajo de estudio, que dio coherencia a ese material, lo ubicó geográficamente, y le agregó una intencionada banda sonora: pasodobles para el curioso amor de las tarántulas, sonata de instrumentos de viento para describir los escapes de gas en un pantano, música de baile campesino para las evoluciones de dos escorpiones enamorados, trompetas de

gesta medieval para la lucha de las tortugas. También parecen pertenecer al trabajo de estudios cinematográficos las tomas de flores que se abren y cierran, y otras tomas de luchas entre animales, mostradas sin bastante convicción de que ocurran en un escenario real. Pero el posible artificio no disminuye la crueldad o la belleza del espectáculo; a lo sumo explica su apariencia de milagro.

Puede discutirse en cambio el rigor documental del film. A fuerza de trabajar en primeros planos, eligiendo el material más dinámico o más pintoresco, la obra se olvida justamente de proporcionar la idea del desierto, de su permanencia, su soledad, su pasividad, su imposibilidad de vida humana; en muy contados momentos (tomas panorámicas, o tierra que se agrieta) el ambiente parece auténtico, y en general el film prefiere, como apuntara un crítico inglés, llevar partes del desierto a conocimiento del espectador, en lugar de introducir al espectador en ese mundo. En un segundo sentido el film perjudica su rigor documental, porque adopta un tono frívolo y deportivo para retratar la vida animal. Aunque el locutor asegura, entre diversas frases coloquiales, que "la Naturaleza no creó héroes ni villanos", el film procede como si la naturaleza hubiera creado galanes cómicos. Este es un sistema que Disney ya ha aplicado a osos, castores, focas, alces, aves acuáticas y otros protagonistas de otros films; todo el mundo se convierte pausadamente en una Producción Walt Disney, con un seguro éxito comercial.

La rosa blanca

(Cuba-1954) dir. Emilio Fernández.

El punto de partida es un verso de José Martí, en el que el poeta declara que para su enemigo no cultiva el cardo sino la rosa blanca, pero el film no aclara ese origen, y hasta se olvida del poeta Martí, que aparece muy postergado y difuso tras el ideólogo de la revolución cubana. Durante 105 minutos el político habla con elocuentes palabras sobre la independencia de Cuba frente a España, una causa que nadie parece discutirle en el film; este abuso de la más sonora prosa es la única alusión a su personalidad de poeta, pero es también la forma más segura de no hacer poesía cinematográfica. La razón aparente de que el cine cubano haya emprendido la ardua empresa de esta biografía es el centenario del nacimiento de Martí, celebrado hace dos años, y la razón aparente de que la obra haya sido confiada a Emilio Fernández es la de que este director gozaba de una amplia fama en el cine mexicano. Un examen más minucioso de Fernández (una revisión de **La perla, Los novios, María Candelaria, Un día en la vida**)

habría demostrado que el hombre es un empenoso de la plástica pero asimismo un penoso dramaturgo, afecto al recitado, al melodrama y a la grandilocuencia. Esas preferencias explican el acierto de algunas escenas de acción, cerca del final, o de algunas

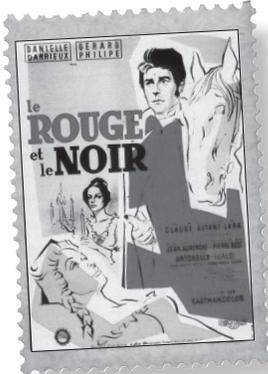


tomas panorámicas que alcanzan al horizonte; hace muchos años que Fernández y su fotógrafo Figueroa saben preparar esas cosas, únicas que les salen bien. Pero explican también que el film sea una lástima retórica, destinada a señoras impresionables, preferiblemente cubanas; el director simula no haber observado nunca cómo es que realmente habla y se conduce la gente en el mundo que le rodea. Es probable que muchos espectadores decidan cultivar rosas blancas para Emilio Fernández.

Le Rouge et le noir

(Francia/Italia-1954) dir. Claude Autant-Lara.

Rojo y negro parecerá a mucho público una hermosa novela de amor, pero es en verdad algo más profundo y sutil: es un análisis psicológico y social de una época (1830), donde la burguesía, el clero y la odiada tradición napoleónica producen un personaje que es a un tiempo sensible y calculador, romántico pero cínico, nutrido de la sociedad en la que asciende, y enemigo de ella y de su orgullo. Así lo había sabido ver Stendhal en su novela clásica, donde el amor no es el sentido sino el instrumento de ese singular proceso personal, terminado en la derrota y el crimen, y así debía describirlo Claude Autant-Lara en la más ambiciosa tarea de adaptación que enfrentara en su carrera cinematográfica. El hecho de que el resultado sea fiel al espíritu de la novela parece ya un logro admirable, obtenido tras el minucioso estudio del original, tras la clasificación de lo que puede transcribirse, sintetizarse o eliminarse, y tras la inventiva cinematográfica que permite narrar con una escena, y a veces con una sola imagen, lo que el novelista debió construir y extender en muchas páginas. Pero agregar a esa esencial fidelidad la tersura, la fluidez y la belleza de un relato cinematográfico que parece breve a pesar de sus dimensiones, y que acumula aciertos de escenografía, de cámara y de interpretación, es ya tarea de artistas, y sólo con su antecedente de **El diablo y la dama** (*Le Diable au corps*, 1947) podrá compararse el infinito cuidado que Autant-Lara dispensó a la construcción del film; a su lado, los aciertos de **El trigo joven** (*Le Blé en herbe*, 1954) recientemente señalados⁴, son solamente pericias ocasionales de artesano.



El origen literario del film ha provocado infinitas polémicas en Francia sobre la fidelidad de la adaptación y sobre el derecho a retocar para el cine obras que se han considerado maestras: en la adaptación faltan capítulos enteros del original, y algunas anécdotas han sido trasplantadas de sitio o modificadas de estructura. Tales controversias podrán ser eternas, pero si se habla de respeto a la obra literaria debe hablarse también de respeto a la forma cinematográfica. En las palabras de un productor de Hollywood, la página literaria, que guía "a través de los más finos matices de la conciencia humana, está ab-

solamente perdida en la pantalla, un medio que requiere antes que nada un drama tangible, una interacción elemental entre persona y persona, o entre persona y circunstancia". Como no suele ocurrir en cine, Autant-Lara y los adaptadores Jean Aurenche y Pierre Bost han conseguido esa traducción de uno a otro lenguaje, y si utilizan un recurso tan literario como el monólogo interior, pronunciado en alta voz desde la banda sonora, lo hacen con ejemplar sobriedad, para aquello que no pueda ser dicho de otra manera. Así se ajustan, por otra parte, a la dualidad de este Julien Sorel, que piensa siempre en un segundo plano su conducta: conquista a una mujer pero se congratula de haber dominado a ese monstruo de orgullo, se dedica a la Iglesia pero manifiesta una intención de arribismo en hacerlo, retiene un impulso si con ello puede dominar mejor una situación, emprende la conquista de un amor pero le importa la prueba de su propia voluntad ante los riesgos. La doble atracción de la milicia y el clero, habitualmente simbolizada en el rojo y negro del título, da al film la ocasión de insinuar esa tendencia en una sola escena en la que el hábito del novicio es vestido sobre el uniforme militar; hacia el final, es con el mismo uniforme militar, probado ante un espejo, que Sorel ensaya venias marciales y en seguida los ademanes de quien imparte una bendición. Son de un lenguaje exclusivamente cinematográfico los recursos de síntesis que expresan aquí esa dualidad, pero hay también otros signos elocuentes (la vestimenta, una mirada, tres líneas de diálogo, una pausa, un ademán) en toda la descripción de Sorel, su origen social, su posición económica, su humillación ante el burgués autoritario, su carrera arribista, su continua afirmación de orgullo y de sorda rebelión. La sutileza no es la menor de las virtudes del film y no debe ser asombrosa en realizadores que ya trabajaron antes con la difícil exposición cinematográfica de vida interior, y con la insinuación de intenciones y de contrastes para la conducta; haría falta un extenso análisis comparativo de novela y film para saber hasta qué punto esa adaptación es, sobre su propio terreno de expresión, una verdadera creación artística. La necesidad de abreviar no es para Autant-Lara un pretexto que le faculte a saltarse dificultades (un hecho que Luis Buñuel no demostró comprender en su fácil **Robinson Crusoe**) sino una obligación de atenerse a lo esencial: sugerir el ambiente, concentrar en detalles la descripción de sus personajes y la mecánica de su conducta.

Un similar espíritu de síntesis es evidente en los pasos posteriores a la adaptación. Con una sola toma, en la que los cuerpos de Philippe y Darrieux van resbalando fuera del campo de la imagen, queda expresada la primera seducción; con una sola toma final de Darrieux parada frente al juzgado, alejada de todo transeúnte, se expresa su desolación ante la condena de su amante. Los escenarios son también de una total sobriedad, y se aproximan a ocasionales estilizaciones, el encuadre se atiene siempre a los elementos necesarios, el color no busca efectos de virtuosismo, y la interpretación es de una justeza total, aunque Philippe y Darrieux saben cuándo recurrir a su mejor intensidad (en su magistral despedida, por ejemplo, o en el intentado crimen posterior). Todo el film parece el fruto de una dedicación y una disciplina, pero su más alta calidad debe ser empero la de haber obtenido, sobre la complejidad psicológica y sobre el detalle y la minucia que la expresan, la sensación de relato, de cosa contada, sentida y comprendida.

⁴ Ver pág. 30.

Little Fugitive

(EUA-1953) dir. Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin.



Esta es la clase de obra de arte que obliga a agradecer a quien corresponda la existencia de Festivales cinematográficos. Sólo en un festival podría presentarse este film experimental, que carece de estrellas, que posee un argumento de total originalidad y que descansa casi enteramente sobre el esmero de fotografía y de dirección. Son muy escasos sus diálogos, y ello puede representar, característicamente, una virtud de narración cinematográfica, sólo apoyada en imagen, música y montaje; una derivación de esa escasez de diálogos es que el film pudo ser exhibido en versión original, sin títulos castellanos, y no disminuyó en absoluto su claridad.

La anécdota lleva al pequeño Richie Andrusco, un niño de siete años, a escaparse de su casa suburbana, por motivos que deben parecerle fundamentales, y a pasear por el parque de diversiones de Coney Island durante las 24 horas siguientes, gastando las pocas monedas que tiene, y consiguiendo nuevas monedas con la recolección de botellas en la playa.

El film atiende doblemente a la conducta del menor y al ambiente en el que vagabundea, y su mérito no es sólo el paisajista sino el de describir esa relación de persona y circunstancia: el niño hace equilibrios en el cordón de la vereda, se entusiasma con los caballos de la calesita y también con los paseos en ponies, ofrece ayuda a una señora en la playa, despierta su apetito viendo comer a otros, esquiva a los agentes de policía, se hace amigo de otros niños y se ve abandonado por ellos. No es posible describir la riqueza de ese material, recogido por una cámara que debió ser simulada por su operador, y que revela en el niño y en los transeúntes una espontaneidad desconocida para el cine: todo Coney Island cabe allí, estudiado casi siempre en el detalle de sus gentes, y expuesto alguna vez en una toma amplia y poética de la playa desierta en las primeras horas de la mañana. Pero es la conducta del niño la que da al film un relieve superior a lo meramente descriptivo, y al seguir fielmente sus pasos, la obra introduce al espectador en la alucinación, la ansiedad y el ocasional olvido con que el protagonista vive esas horas.

El film no tiene defectos, y se constituye en una de las obras más logradas y redondas que jamás hayan salido de Estados Unidos. Como plan y como realización, pertenece a lo que cabe llamar vanguardia del cine moderno, pero para seducir a los espectadores más escépticos y conservadores, debe agregarse que esa vanguardia es también un producto de humorismo y de directa poesía. Es vanguardista, por ejemplo, el formular la música de fondo con una solitaria armónica, que se enlaza curiosamente con el hecho de que sea también una armónica la única cosa que el protagonista ha llevado en sus bolsillos; esa audacia musical proporciona al conjunto un efecto poético directo, y nadie debe temer que esta obra vanguardista sea inaccesible. Es, por el contrario, cine hecho para todo el mundo, y rara vez se habrá encontrado una unanimidad tan evidente de admiración y entusiasmo como la que siguió a la única exhibición del film.

En apariencia no existen precedentes cinematográficos de los tres realizadores y fotógrafos de esta joya, que probablemente trabajan en New York como aficionados auténticos; elogiar su obra plantea el único y violento temor de que Hollywood los incorpore y los pervierta. En otro sentido es necesario, sin embargo, que el negocio cinematográfico tome debida nota de lo que se puede hacer en cine: es necesario que este film independiente, sin distribución comercial conocida, sea contratado y exhibido para el acceso de todos los públicos. Será un placer insustituible.

Kalapalo

(Brasil-1954) dir. William Gericke.

Este documental brasileño de exhibición imprevista pierde un buen rato en explicar los preparativos de una expedición a las selvas de Matto Grosso, donde hará un concienzudo examen de una tribu india. Ese propósito es un levísimo fundamento para que un locutor explique exhaustivamente la vida y costumbres de los indios en cuestión, mientras la cámara recoge lo que puede; en general, el film da la sensación de que no estaría muy claro si no tuviera un locutor a mano. Aparte de otras descripciones laterales sobre fauna, flora y otros indios, este documental finge creer que los indios kalapalos son importantísimos, y abunda en describir su gobierno, matrimonio, bailes, arquitectura, caza, pesca y frutos silvestres; la triste verdad es que las costumbres de tales nativos no tienen mayor relevancia como ejemplo ni como hechos pintorescos de este mundo. Es probable que con muchos otros films similares se consiga organizar un estudio de, por ejemplo, todas las tribus sudamericanas, pero en su aislada condición actual, el film no aporta mucho. Cinematográficamente es inferior a **Magia verde** (Gian Gaspare Napolitano, 1952) y a otros modelos más ostentosos y menos lentos; está rodado en blanco y negro, pero aparte de esa limitación de orden económico no parece tampoco muy prolífico en lo formal, y su único procedimiento es la acumulación.

Kami-Shibai

(Francia-1954) dir. Gilles Boisrobert.

Debió ser un cortometraje, desde su primera idea, pero se convirtió en un medio metraje (50 minutos), realizado por operadores franceses en el Japón actual, con una abundosa explicación de vida, costumbres, similitudes y diferencias con otras civilizaciones, pintoresquismo de bailes, deportes, paseos, construcciones, volcanes y geishas. También aquí se ha seguido el criterio clásico de acumular escenas diversas, no siempre hilvanadas por un persistente locutor; la sensación final es la que tendría un turista que bajara de un barco durante unas pocas horas, viera lo más llamativo del Japón y se fuera sin llegar a entender realmente nada. Debe

ser difícil explicar la civilización japonesa en un curso inferior a un año, pero esa dificultad hace más cuestionable la empresa de explicarlo en 50 minutos, con vistas parciales y verbales de su religión o su vida matrimonial. Hay hermosas tomas y hermosos paisajes, en muchos colores.

Salka Valka

(Suecia-1954) dir. Arne Mattsson.

El film pone en cuestión, por tercera vez, la existencia de talento en el director Arne Mattsson, y termina esa discusión con varios votos por la negativa. Hace tres años que Mattsson pareció un creador porque había hecho **Un solo verano de felicidad** (*Hon dansade en sommar*), film que reveló a muchos observadores uruguayos la existencia del moderno cine sueco, y cuya calidad fotográfica (por Göran Strindberg) y original poesía del amor adolescente, causaron gran placer a la crítica y público. Era evidente, sin embargo, que Mattsson no dominaba el inmenso folletín allí agregado al centro poético, y el ejemplo posterior de **Amores juveniles** (*För min heta ungdoms skull*, también llamado **Por los ardientes amores de mi juventud**), demostró que el director es un entusiasta del folletín y que no consigue dar unidad a un tema que se puede cortar o abreviar en cualquier lado. La demostración de **Salka Valka** es concluyente en el mismo sentido, y su único sistema de argumento es acumular problemas: la madre es violada por un hombre bruto, la hija de trece años también es violada, la madre se suicida, la hija crece en la amargura, el amor juvenil se va y vuelve, hay una huelga de pescadores, vuelve el hombre bruto, el amor juvenil encuentra un amor distinto y se va de nuevo. Todo ocurre como en una pesadilla, sin unidad ni concierto, y el público empieza a temer que haya más complicaciones para cada personaje, y que el film se crea obligado a seguir las todas.

Cabe siempre el indeseable recurso de cortar metraje y abreviar con tijeras lo que el director no supo abreviar con talento, pero eso no mejora el sentido del film porque no hay ninguno, como no sea la demostración de que todo el mundo tiene problemas y de que las islas de pescadores viven sus propias novelas por entregas.

El segundo hecho grave de la dirección de Mattsson es que su formulación de dramas se hace siempre con la palabra, incluyendo el monólogo y el grito. Hay varias truculencias visuales para complementar su truculencia de asunto, pero la cámara rara vez ayuda a la expresión del relato. Lo que sabe hacer la cámara es en cambio dar fondo y paisaje a ese convencional asunto, y algunas imágenes de Sven Nyqvist (que fotografió **Noches de circo**) valen el viaje especial a Islandia que hicieron

Mattsson y sus intérpretes para filmar esta prolongada novela. Pero esa fotografía de ángulos y sombras es sólo una virtud formal si no aparece integrada con el texto



dramático: lo único orgánico de ese texto es que las dos mitades en que se divide, con diez años de distancia, muestran una cierta correspondencia mutua en la vida de madre e hija, sin que ello aporte mayor sustancia a su acumulación. Es muy buena la actuación de Birgitta Pettersson y Gunnel Broström como Salka Valka (niña y mujer) y también la de Margareta Krook como su madre.

La confesión de Ina Kahr

(*Das Bekenntnis der Ina Kahr*, Alemania-1954) dir. G.W. Pabst.

La confesión del título demora unos veinte minutos en producirse, porque la protagonista (Elizabeth Müller) no quiere hablar aunque la condenen a muerte, pero al final se decide y cuenta por qué mató a su marido, que se llama Curd Jürgens y que desde el principio parece un poco mujeriego. El hombre tiene que abandonar a su esposa anterior para casarse con Ina Kahr, y ese incidente ya abre alguna sospecha, pero después del casamiento el sujeto comienza a acumular otras conquistas, hasta la cifra de cinco, debidamente detalladas por el relato de la engañada mujer. Así que al final es un bebedor, fracasado en los negocios, sin cariños verdaderos, y muere como es justicia, aunque quizás se tomó un veneno que no era para él. Esa es la confesión de Ina Kahr, y después de tan abundantes fundamentos la condena a muerte se acorta por seis leves meses de prisión. También pudo acortarse la lista de mujeres para hacer un film más leve.

El único interés aparente de este asunto es que ha sido dirigido por G.W. Pabst, un nombre consagrado y ya caído de una formidable obra pretérita. No se puede desconocer el oficio seguro de muchas escenas, el cuidado de escenografía y de fotografía, el ocasional efecto poético para momentos de romance; en el conjunto, ese mérito no pasa, sin embargo, de una fría corrección y lo que el asunto necesitaba de un director veterano es una modificación esencial de la estructura narrativa, que dé interés e intriga a la acumulación de varios episodios siempre iguales. La atracción que el maduro galán Curd Jürgens ejerce sobre las mujeres no es bastante pretexto para relatar minuciosamente sus conquistas.

Sombra verde

(México-1954) dir. Roberto Gavaldón.

Comienza con los mejores 35 minutos del cine mexicano, describiendo cómo Ricardo Montalbán se pierde en la selva, se desespera, es azotado por la lluvia, amenazado por varios animales, y termina por llegar después de una larga fuga al pie del mismo árbol del que había partido. Todo ese principio parece auténtico y violento, como una lucha real de hombre y naturaleza, pero después el conflicto se convierte en uno de tantos artificios del cine mexicano, enfrentando a Montalbán con el vi-

llano que vive solo, y con la criatura celestial que se enamora del intruso. Excepto el diálogo inicial de ese amor, que tiene cierto encanto natural, todo ese asunto parece mentira, con diálogos altisonantes y pasiones turbias. La fotografía de Alex Phillips posee aún allí alguna excelencia, que recuerda sus primeros planos y sus travellings de la primera media hora, pero en el conjunto el film resulta ser de Roberto Gavaldón, que ha vivido del hinchado énfasis, y que hace cuatro años cometió el error de elogiarse a sí mismo por su labor de **Deseada**, penoso discurso de un cine primitivo. En apariencia, Gavaldón sabe distinguir ahora entre lo que es cine y lo que no es cine, pero se perjudica cuando escribe sus propios diálogos.

El motín del Caine

(*The Caine Mutiny*, EUA-1954) dir. Edward Dmytryk.



El film pierde su mejor oportunidad de ser un relato cinematográfico cuando prefiere filmar la poblada y larguísima novela de Herman Wouk, en lugar de adaptar la concentrada y tensa obra teatral que el mismo autor hiciera después con su tema⁵. La diferencia está en la unidad de esa narración, una virtud que la novela no puede lograr en sus setecientas páginas, y que la obra teatral consigue, al limitarse a su problema esencial, que es el de disciplina y de conducta. Es fácilmente concebible el plan cinematográfico que tendría un film basado solamente en la obra de teatro. Debería comenzar en la Corte Marcial en la que se juzga al segundo de a bordo (Van Johnson) por haber relevado a su capitán (Humphrey

Bogart) en el barco, alegando que su superior era quizás un hombre cruel y cobarde, pero sobre todo era un hombre enfermo, que no debía seguir a cargo del barco porque comprometía la vida de toda la tripulación durante una tormenta. Todo el resto del asunto podría depender de esa discusión disciplinaria en la corte marcial, con el aporte de antecedentes (un *racconto*) que podrían describir no sólo la presunta locura del capitán, sino también la astuta conspiración de otro oficial (Fred MacMurray) y la curiosa situación del abogado defensor (José Ferrer) que salva a su cliente pero se declara partidario de la disciplina y de los reglamentos que en el caso fueron violados.

El film incluye al final estas actuaciones de la corte marcial, pero lo hace sin *racconto* alguno y sin la debida concentración, porque los antecedentes del conflicto no han sido ahondados, o han sido disueltos en las muchas trivialidades prescindibles del relato previo. Todo el romance entre un joven oficial y una cantante de cabaret (Robert Francis, May Wynn) tiene poca vinculación con el nudo del problema disciplinario, y parece incluido en el estilo habitual de Hollywood para rellenar

sentimentalmente a un tema mayor; el hecho curioso es que ese relleno, como casi todo otro incidente del film, estaba ya en la novela, escrita por Herman Wouk con un ojo puesto en Hollywood. Lo que molesta, empero, en el film, es que el relleno pase a lugar principal, que se entibie hasta enfriarse el problema disciplinario, fuente de observación psicológica, y que se omitan los conceptos más incisivos de la novela, que alguna vez castigan a la Marina ("una carrera de tercera categoría, para gente de tercera categoría, que ofrece cierta relativa seguridad a cambio de veinte o treinta años de servidumbre penal disfrazada") y que con frecuencia castigan al capitán ("demostró hasta qué punto puede maltratarse y vejarse a los subordinados sin salirse de los reglamentos"). De las muchas cosas polémicas que la novela dice, una sola frase se conserva ("la Marina está regida por un plan magistral, concebido por genios para ser ejecutado por idiotas"), pero aparece aplicada al barreminas Caine y no a la Marina misma, una entidad poderosa que ayudó a rodar el film y que se lleva el honor de su final dedicatoria.

Todo el plan del film está viciado de origen, desde su desprecio por las mejores ideas que tuvo cerca y a las que no quiso ver, hasta el criterio de superproducción en Technicolor, destinado a hacer un espectáculo superficial de lo que debió ser un tenso conflicto. En la empresa el productor Stanley Kramer y el director Edward Dmytryk arriesgan las consignas de calidad que en otros felices tiempos se habían prometido; ni siquiera el fotógrafo Frank Planer, virtuoso consagrado, muestra algo más que un barco azotado por la tormenta. De los intérpretes, Humphrey Bogart es el único que demuestra cierta comprensión esencial del personaje; no está brillante José Ferrer, que tiene muy poca tarea, y están fuera de papel Van Johnson y Fred MacMurray, que habrían necesitado más fuerza interior. Sus culpas son las del film, desde luego.



Rebotes del festival

LA CALIDAD DE **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, Kazan-1954) ha sido vista, apreciada y elogiada por algunos miles de personas durante los últimos días, y los recientes premios de la Academia han tenido así una confirmación que no siempre el público suele otorgar a la calidad cinematográfica. A esta altura la pregunta de muchos es el motivo de que el film no haya sido premiado en el Tercer Festival de Punta del Este (enero 1955), donde fuera presentado; poca gente se explica que ese Festival haya terminado con un Gran Premio Desierto, e invoca la calidad de **Nido de ratas** para prolongar sus protestas contra el Jurado del Festival. La simple explicación es que el film se presentó allí fuera de concurso, y quedaba fuera de toda consideración por aquel jurado. En la misma condición estuvieron, por otra parte, algunos films de calidad cierta, cuya presentación en los próximos meses o años puede ocasionar similares protestas contra un Jurado ya criticado; entre esos films, se destacarán oportunamente **Romeo y Julieta** de Castellani, **Le Défroqué** de Léo Joannon, y una pequeña joya llamada **Little Fugitive**. Estos títulos y **Nido de ratas** se repartieron, por otra parte, las principales menciones del Fallo

⁵ Esa obra fue filmada por Robert Altman para la TV, en 1988.

de la Crítica, que juzgó los films del Festival haciendo caso omiso de inscripciones y reglamentos, y que con anticipación a la Academia destacó la labor de Marlon Brando, la del director Elia Kazan y la del compositor Leonard Bernstein en el festejado film. Se ha señalado en su momento que el Jurado de la Crítica luchó allí con la superabundancia de buen material, justamente cuando el Jurado Oficial luchaba, contrariamente, con la escasez de calidad entre los films oficiales del certamen.

Es distinta en cambio la posición de **Rojo y negro** de Claude Autant-Lara, un film que fue presentado en concurso y que sólo obtuvo el premio al mejor film francés. Alrededor de ese título se especuló como candidato al Gran Premio, y cuando el concurso terminó con un Gran Premio Desierto se escuchó la protesta de diversos observadores imparciales, de la delegación francesa que presentara el film, y de las principales autoridades de la Cinematográfica Glücksmann-Cinesa, una firma que importa algo. Ahora se anuncia el estreno de **Rojo y negro** para el lunes 18, y aquel sonado pleito aparece recordado en un original aviso aparecido en la prensa de ayer, donde Glücksmann-Cinesa recuenta la importancia del film, invoca las opiniones favorables de dos escritores franceses, transcribe frases favorables de varios cronistas uruguayos, y convoca a un peculiar plebiscito público, por el que aparentemente se decidirá, en el hall del Cine Trocadero, si **Rojo y negro** es o no un gran film, y si es o no correcto que se declare desierto un concurso donde ese título figura. El texto del aviso aparece escrito por un espíritu selecto, que quizás debiera dedicarse al análisis literario, y que elige agudamente de diversas crónicas los párrafos más elogiosos para el film, olvidando por una lamentable distracción otros párrafos en que los mismos cronistas formulaban reservas parciales a la obra; una consecuencia de ese extracto es que la firma de siete cronistas nacionales aparece elogiando sin reservas lo que también quiere elogiar sin reservas la Cinematográfica Glücksmann-Cinesa, una firma que importa algo.

Otra consecuencia de ese espíritu selecto es que el aviso insinúa una abierta oposición entre la crítica y el Jurado del Festival, lo que en verdad nunca existió, y a ese respecto aduce que "este Gran Plebiscito Popular decidirá el diferendo planteado". La triste realidad es que la manifestación popular tiene poco que ver con la calidad intrínseca de un film, y todo espíritu selecto de Glücksmann-Cinesa sabe que la calidad de **Rashomon** y de **Umberto D.** subsiste a pesar del fracaso de público, igual que el éxito de **Pan, amor y celos**, por ejemplo, no determina que ésa sea una gran película. La coincidencia o la oposición entre calidad y éxito es una materia muy variable y muy anciana, en la que no parece haber reglas fijas, para preocupación de realizadores, exhibidores y críticos; en esto, como en tantas otras cosas, es mejor no generalizar. No es probable que nadie cambie de opinión sobre **Rojo y negro** una vez que el Gran Plebiscito Popular decida apoyar o rechazar el film.

La falsa oposición entre Jurado y críticos debe ser objeto en cambio de una más estrecha atención. Casi toda la crítica nacional estimó y respetó en su momento el fallo del Jurado, e incluso quienes elogiaron abiertamente **Rojo y negro** demostraron comprender la exigencia implícita que el Jurado formulaba: sentía la necesidad de premiar una gran obra cinematográfica, y no quería por tanto premiar una obra de origen literario, cuya forma le parecía también parcialmente literaria, sin perjuicio de los reparos mayores que alguno de los Jurados podía mantener. "Puede discreparse con este punto de vista, pero no puede dejarse de respetarlo", escribió

sobre el fallo uno de los cronistas que tanto le importan a Cinematográfica Glücksmann-Cinesa, y agregó más abajo que ése era un fallo "valiente, de legítima exigencia creadora". Y otro de los cronistas, que por cierto elogió abiertamente el film (y hasta sostiene privadamente que de haber estado en el Jurado lo habría votado), escribió sobre el fallo una frase que ahora ratifica: "la discrepancia de opinión debe ser un valor entendido y respetado". Todos los días se producen tremendas discusiones sobre películas buenas y malas, y generalmente hay errores, mala información, imponderables gustos personales, limitada experiencia de espectador cinematográfico, tras cada una de esas discrepancias. Pero la discusión no suele aclarar nada, y cuando se llega a una competencia reconocida, como la que nadie negó en tiempo y forma a los siete Jurados del Festival, la discusión es particularmente inútil, porque ya todas las partes saben lo que deben saber, y sin embargo su opinión difiere. A esa altura, lo mejor es respetar la opinión ajena, que fue lo que hizo la mayoría de la crítica nacional con el fallo de un Jurado verdaderamente respetable.

Puede haber opiniones diversas sobre el punto, y quizás a Glücksmann-Cinesa le importe convencer a la opinión pública de que el Jurado del Festival era inepto; entre otras cosas que importan, sucede que Glücksmann-Cinesa importa **Rojo y negro** al Uruguay, y lo exhibe el lunes en el Trocadero. Pero los críticos que oportunamente respetaron a aquel Jurado lo seguirán respetando ahora, aunque el Gran Plebiscito Popular se pronuncie en su contra. Incidentalmente, los críticos que oportunamente elogiaron **Rojo y negro** lo seguirán elogiando ahora, sin que probablemente les importe un plebiscito que también podría pronunciarse contra el film. La eventualidad de que el plebiscito condene **Rojo y negro**, y aplauda al Jurado del Festival, podrá ser objeto de otra imparcial comunicación pública por Cinematográfica Glücksmann-Cinesa.

Como dijo uno de los festejados cronistas, hay pocos premios tan famosos como el Gran Premio Desierto del Tercer Festival.





Festival del Cine Europeo, Punta del Este, 1958.
De izq. a der.: Daniel Scheck, Raúl Martínez, H.A.T. y Gustavo Adolfo Ruegger.

Festival del Cine Europeo

En 1958 las discusiones y quejas sobre la participación norteamericana en los festivales de Punta del Este y sobre el escándalo que supuso el premio desierto en la edición 1955 se zanjaron con un nuevo evento, no competitivo y rebautizado Festival del Cine Europeo. Tras alguna postergación, tuvo lugar entre el 7 y el 17 de marzo y, como era habitual, H.A.T. realizó una cobertura exhaustiva para *El País*, más algunos anticipos y conclusiones. Todo el material siguiente fue publicado entre el 15 de febrero y el 18 de marzo de 1958.



Festival pendiente

EL PRÓXIMO FESTIVAL fue anunciado para el sábado 1º de marzo, pero dos semanas antes se sabe muy poco de lo que ocurrirá allí. Esto es más bien típico. Lo que se sabe:

PELÍCULAS. La única información oficial recibida es la de Unifrance, y comprende los tres films franceses: **Porte des Lilas**. Dirección y libreto de René Clair, con Pierre Brasseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Raymond Bussières, ya elogiada y discutida en Europa como una prolongación más de los temas preferidos del realizador. **Ascenseur pour l'échafaud** (traducción probable: Ascensor para el caldoso), dirección de Louis Malle, sobre novela de Noël Calef, con Jeanne Moreau y Maurice Ronet; es el primer film propio de este joven realizador (25 años), ya destacado como colaborador de Cousteau en **El mundo silencioso** (1956). **Une parisienne**, dirección Michel Boisrond, con Brigitte Bardot, Charles Boyer, Henri Vidal, André Luguet; una comedia moderna.

A estos tres films franceses oficiales podría agregarse, según información extraoficial, un importante film italiano, que sería **Le notti bianche** de Luchino Visconti, sobre novela de Dostoyevsky, con Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais.

ESTRELLAS. Suele ser el punto más débil en los anuncios previos de todo Festival. Para el caso Unifrance ha anunciado, sin confirmación, los nombres del director Louis Malle, el actor Henri Vidal y las actrices Dany Carrel, Jeanne Moreau y Mylène Demongeot. Esta última es una belleza rubia. De Alemania hay datos inseguros en la correspondencia recibida; entre los principales nombres mencionados figuran Maria Schell, Curd Jürgens, Romy Schneider, Barbara Rütting, Ruth Niehaus, Nadja Tiller, Claus Biederstaedt. De Italia no hay ninguna información en este sentido.

Otros datos adicionales permiten caracterizar al Festival con algunas limitaciones:

EN TRÁMITE. Está en Europa el Arq. Ugalde Portela, que es Secretario del Comité Permanente del Festival. Ha efectuado las gestiones previas en otros años; se confía en que un telegrama suyo expresará en los próximos días los nombres de films y estrellas que hasta hoy aparecen omitidos.

SALAS. Las exhibiciones serán simultáneas en Cantegril y La Fragata.

FINANZAS. No se han dado a conocer precios de entradas, gastos presumibles de viaje y alojamiento, recaudaciones posibles y otras cifras. Es habitual que las cifras se conozcan una vez consumadas. Habrá abonos.

ORGANIZACIÓN. Hasta donde se ha logrado saberlo, el Comité no ha nombrado a un solo funcionario. Se sabe, por otra parte, que esos funcionarios son necesarios y que ya tendrían que estar redactando programas, coordinando funciones retrospectivas, instalando oficinas y efectuando otros trámites que suelen considerarse necesarios y que suelen efectuarse el último día, apenas con tiempo de que lleguen antes que los reproches.

LOCAL. A la derecha del Cine Cantegril, en un terreno que hasta hace poco estaba desierto, han sido colocados ahora los cimientos de lo que deberá ser el local de oficinas para el Festival. Algunos escépticos (unos pocos) creen que ese local no estará pronto a tiempo.

El Festival tendrá una duración de nueve días, con tres films franceses, tres italianos, tres alemanes y varios de cortometraje. Si efectivamente empieza en marzo 1º, se sabrán en marzo 9 muchos datos que una parte del público querría saber ahora.

15 de febrero.



Festival: lo que se sabe

EL FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE comienza el 7 de marzo y sólo se conocen una parte de sus datos esenciales. Parte de ellos consisten en negar otros datos: no vienen ni Federico Fellini, ni Giulietta Masina, ni Maria Schell, ni Curd Jürgens. Estos desmentidos son habituales en los quince días previos a todo Festival que se respete. El panorama general:

FILMS. Están confirmados los de Alemania e Italia. Son: **Scampolo**, con Romy Schneider; **Haie und kleine Fische** (*Tiburones y peces pequeños*), aventura marítima de la segunda guerra, dirección Frank Wisbar, sobre novela de Wolfgang Ott, con Hansjörg Felmy, Sabine Bethmann, Wolfgang Preiss; **Nachts in grünen Kakadu** (*Noches de la cacatúa verde*), musical, director Georg Jacoby, con Marika Röck, Dieter Borsche; **Das Wirtshaus im Spessart**, musical; **Las noches blancas**, dirección Luchino Visconti, sobre novela de Dostoyevsky, con Maria Schell, Jean Marais, Marcello Mastroianni; **El último paraíso**, documental, dirección Folco Quilici; **Noches de Cabiria**, dirección Federico Fellini, con Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, François Périer.

Los films franceses probables son: **Porte des Lilas**, dirección René Clair, con Pierre Brasseur, Georges Brassens; **Un condenado a muerte se escapa**, direc-

ción Robert Bresson, con intérpretes nuevos; **Une parisienne**, dirección Michel Boisrond, con Brigitte Bardot, Charles Boyer, André Luguet.

Cabe señalar que Alemania indica cuatro films, mientras el reglamento fija tres. Cabe pronosticar asimismo, con los antecedentes a la vista, que a los nueve films oficiales se agregarán seguramente otros, en funciones vespertinas o matutinas. Suelen ser traídos por las delegaciones, o aportados por empresas locales.

NOMBRES PROPIOS. La delegación alemana está presidida por el Dr. Schwartz, e integrada con las actrices Sabine Bethmann, Sonja Ziemann, los actores Wolfgang Preiss y Dieter Borsche. Tres de estos intérpretes figuran en los films seleccionados. El más veterano es Borsche; el más conocido es Preiss, que hizo el protagonista en **20 de julio** (1955). La delegación italiana es presidida por Aldo Bozzini, e integrada por Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Sandra Milo y Rossana Schiaffino. El galán es el más conocido (era uno de los dos **Lustrabotas** y después actuó en docenas de comedias), pero Antonella Lualdi también tiene su fama, particularmente por **Rojo y negro** (1954) de Autant-Lara. La delegación francesa no estaba confirmada hasta ayer. Los nombres probables son los de Robert Cravenne (director de Unifrance), las actrices Dany Carrel y Jeanne Moreau, los actores Henri Vidal e Yves Montand. En todo lo que se refiere a Francia falta comunicación del Arq. Ugalde Portela, secretario del Festival, que se encuentra ahora en Europa.

FECHAS. El viernes 7 es el comienzo. Se anuncia que las delegaciones se concentran en París y parten el martes 4. Esto simplificaría la recepción local.

SALAS. Está confirmado el uso simultáneo de Cantegril y La Fragata. Se ha anunciado que habrá abonos para ambos cines.

PROBLEMAS. Uno importante es el ingreso de los films al Uruguay. En tres casos (**Porte des Lilas**, **Condenado a muerte**, **Tiburones**) hay motivos para pensar que las copias estarán disponibles en tiempo y forma. El resto del material es una serie de incógnitas, todas distintas. Otro problema complejo es la organización de esos films y su distribución en fechas. La teoría general es el sorteo y la imparcialidad, particularmente cuando hay que decidir entre tres delegaciones dos fechas fundamentales (inauguración y clausura), repartiendo además la preferencia natural por sábados y domingos. La práctica suele indicar que los films se exhiben cuando se puede, según su ingreso al país, según las dificultades de la importación y según el acuerdo con las partes interesadas, que en estos casos abundan (delegación, distribuidor, autoridades del Festival).

ORGANIZACIÓN. El Comité ha designado a Gualberto Fernández como Secretario de Prensa, seguramente con otras facultades adicionales. Ha trascendido que se habría ofrecido a Jorge Ángel Arteaga el puesto de encargado de programación, un trabajo delicado y altamente técnico que ya desempeñó anteriormente. Se supone que la sede oficial del Festival será una oficina que actualmente se construye al lado de Cantegril.

CALIDAD. Para los que se preocupan de saber cuánto vale cinematográficamente un Festival, cabe señalar dos consideraciones. Una es que faltan realizadores en las delegaciones, y que no hay ningún nombre de verdadera jerarquía. Otra consideración más optimista es el nivel del material. Con films de Bresson, René Clair, Visconti y Fellini puede asegurarse ya que el nivel de calidad será muy respetable. A esos cuatro títulos, que han alcanzado en el último año cierta fama y ciertos premios, puede agregarse quizás **Tiburones y peces pequeños**, un film alemán de aventuras sobre el que hay alguna buena referencia. Lo dirigió Frank Wisbar, que era un poeta hace 25 años (en **La barquera María**, 1936) y que después dirigió películas de ínfima categoría en el cine americano. Es una incógnita a despejar.

25 de febrero.



Cartas de Punta del Este

Marzo 8 – No hay problema.

JEAN MARAIS NO VIENE al Festival, y ahora se plantea el problema de sustituirlo en la delegación francesa. La comunicación llegó lacónicamente en un telegrama al delegado de Unifrance, Sr. Nicolás Mouneu, sin ninguna aclaración complementaria sobre los motivos, un incidente que sería horriblemente importante si no fuera porque ocho años de festivales han acostumbrado a recibir como cosa habitual las modificaciones. La sustitución propuesta es por el joven actor Christian Marquand, una figura nueva que actuó junto a Maria Schell en **Une vie** (dirección de Alexandre Astruc, sobre el libro de Guy de Maupassant, no exhibida aún en el Uruguay). Pero desde luego Marquand es poco nombre y no tiene las ventajas de belleza con que una actriz nueva e igualmente desconocida puede figurar en un Festival. Así que lo probable es que no venga Marquand, que nadie sustituya a Marais y que el festival se ahorre cinco mil pesos de un viaje. Pero nadie se atrevería a firmar esa profecía, ni siquiera el delegado de Unifrance, un hombre que suele saber lo que dice.

POCA FOTO. Entre las cosas que ha dicho Unifrance una muy sorprendente es que no tiene material fotográfico ni publicitario sobre sus propios films, por lo menos en la abundancia deseada. En la tarde del sábado se exhibe **Un condenado a muerte se escapa** y en la noche del domingo **Porte des Lilas** de René Clair, con lo que normalmente ese material fotográfico ya debería estar distribuido en los diarios. No está porque no ha venido, en una de esas deficiencias internacionales de organización que ocurren en las mejores familias.

HORARIOS A AJUSTAR. Un punto de organización local puede ser regularizado a tiempo. Hoy se supo que el horario de los dos cines (18 hs. en vespertinas, 22 hs. en nocturnas) incluía media hora de diferencia entre las dos salas. Empezaría antes Cantegril y después Fragata. Un periodista cargoso hizo notar que la inversa era una fórmula más razonable, porque Cantegril siempre puede demorar el comienzo

de funciones, debido a la llegada de artistas (que no irán a Fragata) y que esa demo-
ra puede repercutir perjudicialmente sobre la otra sala. Así que desde las funciones del sábado 8 se procederá a esa regularización.

MACANAS PROPIAS. En una correspondencia para estas páginas se dijo que el Arq. Ugalde había contado en Italia con la colaboración de Rossana Podestà. Fue un error de interpretación. Contó con la colaboración de José Ma. Podestá, el conocido escritor y crítico cinematográfico uruguayo, que presidió por cierto dos Jurados de festivales en Punta del Este (1951, 1955), y que se encuentra en Italia hace más de dos años.

SALA LLENA. Las localidades del Cine Cantegril se agotaron a las 11:10 hs. de la mañana en esta fecha de inauguración. Son 673 butacas, que se distribuyen en localidades de abono (156), venta directa (367), delegaciones e invitaciones (62) y prensa (88). Para la función de hoy, por lo menos, estas cifras son firmes. En el Cine Fragata la situación es distinta. Las 683 butacas se distribuyen entre prensa (229), venta ya cumplida para la función de hoy (200 a las 13 hs.) y venta todavía no cumplida (254). Cabe establecer que la venta de localidades en el Cine Fragata se hace más intensamente en las horas cercanas a la función, según precedentes. El público pasa por la puerta, pregunta a qué hora empieza la función, qué dan esta noche y si vienen las artistas. (No vienen). Después compra o no compra, según los casos.

NO HAY PROBLEMA. Gualberto Fernández es Secretario de Prensa en este Festival y hasta ahora se ha resistido a reconocer la existencia real o presumible de conflictos. Arregló realmente todo lo que se le planteó hasta el momento (pero este momento es muy temprano) y asegura cada pocos minutos que "no hay problema", cualquiera sea la situación que se le presente. Un diabólico local proyecta presentarle una verdadera ecuación algebraica de segundo grado, con dos incógnitas y varios corchetes, para enterarle realmente de qué cosa es algo llamado problema. Pero quizás no haga falta ese extremo y quizás los problemas reales se presenten solos. Con tres delegaciones, mucha prensa, films que no llegaron a Punta del Este y publicidad parcial, el optimismo puede ser una exageración. Cuestión de esperar, quizás. Entre hoy viernes y los dos días próximos se juntan la inauguración y la habitual superpoblación de Punta del Este; si el Festival pasa ileso esta prueba, el panorama será excelente.

Marzo 10, mediodía. Alemania declara.

LA CONFERENCIA DE PRENSA de los alemanes se realizó en la boite Noa-Noa con una asistencia colosal. Estaba desde luego toda la delegación, un conjunto muy disciplinado y puntual, aumentado en el caso con tres o cuatro productores o representantes de empresas productoras, que hace un par de días no habían aparecido por acá. Estaba también toda la prensa posible, en cuatro compactas filas de sillas, con alguna mezcla de curiosos inevitables. La primera ronda de fotógrafos, luces para televisión y portadores de cámaras para la misma duró un buen rato, pero la conferencia se encauzó en seguida con una elogiada seriedad. Su principal responsable fue Werner Katzenstein, un periodista alemán que ha trabajado durante muchos años en la Argentina y que sirvió de intérprete fiel y veloz, sin perjuicio de ser él también un informante. Las actrices (Ziemann, Bethmann, Granass) y los ac-

tores (Preiss, Borsche) no tuvieron trabajo, porque las preguntas fueron orientadas a lo técnico y a lo industrial. Allí se supo el espíritu que había guiado la selección alemana a este Festival. Un folleto complementario deja muy claro que los cuatro films alemanes son de cuatro distintas empresas distribuidoras, y las declaraciones del Sr. Gunther Schwartz, jefe de delegación, agregaron que el criterio fue seleccionar un drama, una comedia, una comedia musical, a fin de representar en lo posible a la actual industria. Es un concepto que obliga a pensar mal del cine musical alemán, ya objetado por casi todos los asistentes en **Las noches de la cacatúa verde** (dir. Georg Jacoby), que abrumó a la noche inaugural, pero el resto del material es desconocido por ahora. Es difícil pensar, sin embargo, que éste sea el buen cine alemán actual, mejor representado sin duda por otros títulos ya conocidos en exhibiciones comunes. Como lo aclaró el jefe de delegación, no se trajeron films para obtener premios, con el espíritu de un festival de competencia o concurso, sino sólo a título de muestra. Alguien apuntó en voz baja que una parte era una muestra sin valor. Pero era un malicioso: los mismos alemanes le tienen gran confianza a **Era un albergue en Spessart** (de Kurt Hoffmann para función extraoficial) y es correcto esperar.

El renacimiento del cine alemán en los últimos diez años, tras la guerra, es el gran tema actual de la industria. Veinte compañías productoras y otras tantas distribuidoras funcionan ahora en el país, realizan cien films por año, que es una quinta parte de la exhibición total en salas alemanas, y recaudan con ellos casi la mitad de todo el ingreso global de boleterías. Es abundante la co-producción con otros países y dentro de pocos días se tratará en Buenos Aires una nueva etapa de co-producción con Argentina. El intercambio de estrellas es también un síntoma de esa ampliación, que ha llevado a Maria Schell, a Dieter Borsche, a Curd Jürgens, a Hildegard Kneff y a muchos otros a filmar en estudios extranjeros. Y aunque son abundantes los impuestos que el cine debe pagar al Estado (sólo llega al productor un 20% de la recaudación, descontados gastos y otros porcentajes), se procura continuamente una mayor seriedad de la industria. Se mencionó un folleto repartido a cinematografistas de todos los órdenes, con consejos para hacer mejor la publicidad, la exhibición y todas las relaciones públicas del cine, sin caer en los grandes adjetivos. En las relaciones con otros países figuran también dos casos peculiares. El cine alemán occidental intercambia films y estrellas con Alemania Oriental, pero manifiesta ahora que hay límites para ese contacto. Los films orientales son menos en cantidad (uno por cada cinco de Alemania Occidental) y deben ser revisados antes de su exhibición, por la presumible propaganda política que puede contener un arte dirigido bajo un gobierno de tendencia cercana al comunismo. El otro caso peculiar es el de Austria, un pequeño país con un pequeño mercado, que mantiene con Alemania Occidental un convenio para la financiación y distribución de sus propios films y que utiliza con abundancia un mismo grupo de directores e intérpretes. Por otros conceptos, la exhibición cinematográfica en Alemania Occidental es completamente libre, sin restricción de cuotas; parece natural que en esas condiciones tenga primacía la exhibición del cine americano, como industria más amplia y organizada, pero en la conferencia se señaló que las preferencias siguientes del público son por el mismo cine alemán, por el francés y por el italiano. Se infiere que el cine inglés es poco divulgado, y habría que agregar que en Inglaterra apenas se exhibe el cine alemán actual.

Fue inevitable que se preguntara a los alemanes por la existencia de la censura en su industria. La respuesta fue que existe un Código de Producción, convenido entre las distintas empresas, a la manera americana, y ejercido por un comité oficial. Su territorio es solamente el del film ya terminado (en Hollywood se comienza por inspeccionar el libreto) con el razonable resultado de que a veces hay que hacer cortes, alteraciones y escenas complementarias. Aunque había varios productores en la conferencia de prensa, ninguno formuló manifestaciones contra esa censura; la hay pero debe ser muy moderada. Las preguntas sobre distintas figuras del cine alemán satisficieron curiosidades personales. Se ha retirado del cine un realizador desconocido y talentoso que se llama Hans Bertram (hizo **Sinfonía de una vida**, 1942, un film originalísimo); filma muy poco Fritz Kortner, que dirige teatro y es muy exigente; siguen en el cine Veit Harlan, tras un sonado proceso de films nazis, controversia periodística, boycott y desnazificación oficial. Un curioso preguntó por un realizador llamado Peter Pemas, de quien se conoce (poco) en Montevideo un cortometraje titulado **Der nackte Morgen (La mañana desnuda)** que es simplemente admirable. Le contestaron dos cosas: que Pemas vino del campo experimental, progresó sensiblemente y está realizando un film largo (aun de título: **Eine Handbreit unter dem Himmel**¹) y que en la misma conferencia de prensa estaba presente el productor Sr. Bischoff, con quien ha trabajado Pemas: a un productor no se le puede dar mayor alegría que elogiarle imprevisiblemente un film propio.

El Dr. Bauer, que dirige el Festival de Berlín, fue naturalmente preguntado por la organización de este mismo Festival de Punta del Este. Contestó, con bastante cautela, que estaba gratamente impresionado por el estrecho contacto local entre las tres delegaciones, que toda organización de este tipo es muy difícil, que sabe que en Punta del Este se está haciendo lo mejor posible, que la atención del Festival a la prensa es muy destacable (un sentimiento que muchos otros comparten) y que la receta secreta de un buen Festival es exhibir los mejores films, con las mejores delegaciones, con la mayor tranquilidad. No era una receta muy fácil, y se contradecía con la declaración inicial del Dr. Schwarz, porque Alemania no trajo aquí los mejores films sino los más representativos de su industria. Así que el propio Dr. Schwartz complementó esa receta diciendo que el otro elemento necesario era el dinero (hilaridad). Nadie le dijo que no. Sobre el dinero que aquí se gasta no hay todavía ninguna declaración, pero debe ser mucho. Con dinero se subsanan varios problemas de organización, y es presumible que la ausencia de conflictos mayores se deba al dinero gastado en evitarlos. De hecho, financiación y resultados de Festivales son temas de una complejidad formidable.

MÁS GENTE. Hoy lunes el representante de Unifrance se enteró de que se incorpora al Festival el galán Christian Marquand, pese a todo desmentido. Sustituye a Jean Marais, actuó muy poco en cine (en **Une vie**, con Maria Schell, dirección Alexandre Astruc) y debe llegar hoy a Punta del Este.

¹ Aparentemente el film cambió de título y podría ser **Er ging an meiner Seite**.

Martes 11, mediodía. Preguntas y silencios.

LA CONFERENCIA DE PRENSA con los franceses fue una pequeña lucha entre los periodistas serios que se preocupan de cosas serias (unos aburridos) y los periodistas serios que se preocupan de cosas frívolas, unos esforzados que venden diarios como locos. Ganaron los segundos, y hay que reconocerles el triunfo; también hay que señalar que estaban en mayoría abrumadora. Pero el comienzo fue el de la seriedad. La conferencia no se hizo en Noa-Noa, por ejemplo, donde entra toda la juventud local, generalmente en short, sino en el salón más amplio de la nueva oficina del Festival, donde hay funcionarios que controlan la entrada de curiosos. Sólo fueron burlados por media docena de veraneantes en un conjunto de sesenta periodistas. Y las primeras preguntas eran realmente sobre el cine francés, que era el tema que importaba. Allí se supo que Francia produjo 140 films en 1957, que 43 de ellos responden a co-producción con Italia, que sólo tres derivan de co-producción con otros países, que un tercio de ese conjunto es exportado a América Latina, y que en la opinión oficial de M. Froment, presidente de la delegación, Francia ocupa hoy el segundo lugar en la industria cinematográfica mundial (atrás de Hollywood), no ya en cantidad de producción (Japón produce más) sino en influencia y prestigio. Hubiera sido interesante saber algo más sobre esas líneas generales, sobre el apoyo oficial a la industria privada, sobre las características de la co-producción, que actualmente se acerca más a lo financiero que a la mezcla de estrellas y de temas con que comenzó hace ocho años. Pero es difícil mantener temas serios delante de estrellas populares y bonitas, asediadas por fotógrafos, grabadores, cronistas radiales y cronistas preocupados del calor humano. A los pocos minutos un periodista preocupado de temas populares señaló que las estadísticas estaban muy bien, pero que él quería que cada una de las estrellas presentes contara un par de anécdotas de su vida. Así que nadie supo ya cómo trabajan Jules Dassin o René Clair o André Cayatte en el cine francés, por valioso que eso pudiera ser para orientar en temas ignorados. Todos supieron en cambio que Jeanne Moreau está gratamente impresionada por la recepción sudamericana, que no pretende conocer a toda Sudamérica a través de Punta del Este, y que este período les impresiona realmente como de vacaciones, sobre todo porque en Francia ahora es invierno. Y todos supieron también que Yves Montand sentía que la guerra había transformado el cine francés y lo había hecho más humano, que le gustaba personalmente **El salario del miedo**, que estimaba a su director Clouzot y que eludía hábilmente la pregunta sobre las presuntas dificultades que habría tenido para filmar, a raíz de sus convicciones políticas ("Habría que saber primero si yo tengo convicciones políticas", dijo, a sabiendas de que la pregunta insinuada era la de su supuesto comunismo). El tema siguiente era la relación entre cine y teatro, y allí Montand y Moreau señalaron que eran cosas distintas e igualmente valiosas para el intérprete: el teatro aporta una continuidad para la creación, el cine aporta la posibilidad de retocar una labor con el examen de lo que se filmó en los días anteriores. La intervención de Magali Noël sirvió para señalar que ella no sabía la popularidad que había alcanzado con **Rififi**; sabía en cambio que ese film había tenido un éxito formidable en todo el mundo. Una medida de ese éxito fue la famosa escena del robo, 33 minutos silenciosos que ya pasaron a las antologías. Fue preparada con la cooperación de la Sureté, derivó en que luego se produjeran otros robos parecidos

(el cine es un mal ejemplo e incita al crimen, según parece) y derivó también, como lo narrara Yves Montand, en que los traficantes de cajas fuertes se preocuparan después del film en reforzar las combinaciones y las protecciones blindadas.

La famosa crisis del cine francés fue desmentida oficialmente. No hay una crisis, dijo M. Froment, pero es probable que llegue a haberla. En el último ejercicio las cifras establecen una inversión de trece mil millones de francos y un reingreso de sólo once mil millones; esto puede ser la pérdida normal en una industria que pasa por momentos altos y bajos, pero sería exagerado decir que una crisis deriva de allí. Las razones de los menores ingresos deben ser buscadas desde luego en la televisión, un problema que ha afectado a Hollywood grandemente y que con toda lógica debe afectar a Francia en segundo lugar, si es que ese segundo lugar era una estimación correcta. Hay cuatro millones y medio de espectadores para la televisión, se ha comprobado que los ingresos cinematográficos se reducen en los días en que se difunden ciertas audiciones de mucho éxito, y se han tomado ya las medidas del caso. Una es constituir una comisión mixta de cine y televisión para examinar problemas comunes (también el cine americano ha debido buscar el acuerdo y no la guerra con la TV); otra es suprimir los films en los programas de televisión para los días viernes, sábado y domingo.

La llegada del galán francés Christian Marquand se produjo durante la misma conferencia de prensa, que tenía hora fija para terminar (a las 18.30 comenzaba la función de cine) y alteró todo cuestionario. Besó a algunos de sus compañeros y no besó a otros, declaró que estimaba mucho a Maria Schell, con quien actuó en **Une vie**, y agregó que le parecía muy buena la nota larga que **Time** publicó sobre la actriz. Era un tema para dilucidar, porque ese informado artículo pinta a Maria Schell como un pequeño monstruo de egoísmo, firmeza, vanidad y ambición, pero en ese momento no había tiempo ni ganas de hablar en serio con Christian Marquand ni con nadie. Por suerte nadie le preguntó a Marquand qué opinión se había formado de Punta del Este en sus cinco primeros minutos de estadía.

LA CASA EN ORDEN. El Festival ha superado el momento crítico de sus tres primeros días, que juntaron los nervios de la inauguración y la presión que trae la abundancia de gente en los fines de semana. Ha salido de ese paso sin otros inconvenientes que los muy menores, y puede afirmarse hoy que la organización ha sido excelente. La programación cinematográfica anunciada el primer día se ha mantenido sin cambio alguno. La programación de actos no ha tenido otro cambio que el de la fuerza mayor: una conferencia de prensa corrida desde las 18:30 hs. a las 17:15 hs. (para que no interfiera con una función cinematográfica), otra conferencia corrida del martes al miércoles (para que no coincidiera con la fatigada vuelta de una excursión a Isla Gorriti). La atención a la prensa no ha merecido mayores objeciones. La atención al público es ahora perfecta en cuanto a informaciones suministradas en el local del Festival, y sólo recibe la observación habitual en el hall del cine; no hay entradas porque no alcanzan, y así se han visto sillas agregadas en la sala de Cantegril, en las funciones de fin de semana.

Hay motivos para ese buen orden. Uno es la preparación anticipada de los actos, excursiones y reuniones, cuyo detalle fue dado a conocer en la misma fecha de inauguración. Otro similar es el anuncio anticipado de la programación, que se publica diariamente en la prensa. Otro es la singular dedicación del personal: los

héroes secretos de este Festival, Comité aparte, se llaman Gualberto Fernández (prensa), Jorge Ángel Arteaga (programación), Alberto Peretti (alojamientos), Alejandro Martínez (locomoción), gente toda que no sabe todavía qué horario debe cumplir ni a qué hora puede comer. Y hay además un motivo general, que elimina radicalmente otros problemas. En la distribución de butacas del cine Cantegril se ha hecho un gran apartado para las delegaciones e invitados y otro considerable para la prensa, dos grupos hipersensibles ante la eventualidad de no encontrar asiento. Esto ha solucionado de antemano las reclamaciones, y aunque hay 120 periodistas acreditados hasta ahora, alcanzan para ellos las 88 butacas del Cantegril y las complementarias en Fragata. El resultado es que hay menos entradas para vender al público (367 en Cantegril) y esa escasez puede repercutir sobre la financiación, solucionando un problema sobre la creación de otro. Pero hasta el momento sería inexacta la suposición de que las finanzas no marchan. Contrariamente, la contabilidad está al día, el Tesorero sonríe, no se oyen discusiones.

Quienes quisieron averiguar las finanzas de este Festival se han encontrado hasta ahora con el voluntario silencio. Una explicación probable es que se ignoren aún los montos de algunas contribuciones (Comisión Nacional de Turismo, Comisión de Juegos de Azar, Concejo Dptal. de Maldonado, Cantegril) que son de hecho la financiación real. Pero las mismas autoridades que hoy quieren callarse están prometiendo balances completos para los próximos días, al acceso de toda la prensa. Su silencio de ahora no debe ser interpretado con malicia.

Miércoles 12. Lungometraggio.

LIDIO BOZZINI NO ESPERÓ que nadie le preguntara nada en la conferencia de prensa con la delegación italiana que él preside. Había leído relatos periodísticos de las previas conferencias con alemanes y franceses, había comprobado alguna queja sobre la excesiva frivolidad imperante en conferencias destinadas justamente a explicar tendencias y situaciones generales de cada industria, había razonado quizás que los periodistas querían respuestas serias a preguntas serias, y hasta es posible que le hubieran hecho notar lo cargosos que son los críticos uruguayos, esos eruditos que se creen que saben todo. Así que les quiso ganar el turno e inauguró la conferencia de prensa con una exposición sobre el cine italiano, la crisis de la que tanto se habla y los mecanismos financieros que la explican. Habló unos cuarenta minutos, pero sus conceptos se pueden resumir en dos minutos. Cree que el concepto de crisis ha sido exagerado, que tuvo su punto más alarmante en 1955-1956, que derivó de la abundante demanda mundial por el cine italiano y de la consiguiente multitud de pequeños productores que empezaron a florecer, empeñados todos ellos en hacer films de tercera categoría, sin bastante calidad ni bastante respaldo financiero. Esa etapa ya ha sido cerrada, dijo Bozzini, y ahora el cine italiano trabaja con seriedad y con responsabilidad, como una industria que no solamente es próspera sino que además tiene conciencia de sus logros artísticos y también de sus limitaciones, de sus premios en Festivales y también de la competencia comercial a la que debe afrontar, incluyendo por cierto a la televisión. Eran bellas palabras, aunque quizás eran un poco largas. Entonces un periodista le señaló la decadencia del neorrealismo y la conversión del actual cine italiano a lo que estipuló como tres tendencias principales: melodramas varios, comedias de sainete para Alberto Sordi

y otros graciosos, dramas serios hechos por Visconti y por Fellini. Con tal motivo, Bozzini habló del neorrealismo unos veinte minutos, para que lo sintetizaran en medio minuto justo. Dijo que el neorrealismo había sido valiente y había dicho las verdades sobre la situación social italiana, pero ahora había cambiado la realidad y esa denuncia ya no tenía sentido: si no había obreros desocupados ni pobres sin techo, no era procedente que el cine los inventara. No era la respuesta justa porque tampoco la pregunta era la justa. Otro periodista procuró una mayor exactitud en la cuestión. No se trataba, dijo, de pedirle al cine italiano que continuara siendo neorrealista: una evolución desde esa tendencia era razonable en los diez años transcurridos desde su apogeo. Esa evolución ya había sido pronosticada por Alberto Lattuada en Punta del Este (1951). Pero cabía hacer notar otros signos de una crisis que no era financiera sino artística. Hay demasiadas comedias parecidas, demasiada blandura, demasiada superficialidad, y eso no se debe ciertamente a la proliferación de pequeños productores ni de directores improvisados: es el descenso de Luigi Zampa hasta **Tempo di villeggiatura**, el descenso de Alberto Lattuada hasta la comedia pasajera de **Guendalina**, la dificultad de Vittorio De Sica y de Zavattini para hacer obra propia, la repetición de Renato Castellani en **Il sogni nel cassetto**, el conformismo general con el que el cine italiano pinta a este mundo como el mejor de los mundos posibles. Esto fue contestado a medias por Bozzini. Dijo que en una producción comercial debe haber de todo, que no se le puede pedir a una industria que haga 120 films notables en un año (sobre todo si produce 120 en total), y que el mejor cine italiano está adecuadamente representado por la media docena de films que consiguen premios en festivales y elogios de la crítica: obras de Antonioni, de Visconti, de Fellini. Tenía una parte de razón pero no toda la razón. Por un lado, sería injusto y lesivo creer que el mejor cine italiano esté en las óperas que filma Carmine Gallone, en las aventuras de Duilio Coletti, en las reconstrucciones pseudohistóricas de Pietro Francisci, en los dramas espesos que cometen Guido Brignone y Raffaello Matarazzo, o en las comedias flojas de Steno y de Camillo Mastrocinque, hechas para el lucimiento de Sordi, Peppino De Filippo, Fabrizi, Totó, Renato Rascel y más cómicos de los que caben en un discurso de Bozzini. Pero por otro lado, la misma abundancia de ese material menor es el que obliga a sospecharlo como una característica de la industria italiana. Tanto Fellini como Visconti como Antonioni filman a costa de dificultades y con la fuerza de su audacia, de su personalidad, de la independencia que puedan obtener; es razonable pensar que filman contra la industria y no a favor de la industria. Esto no es un invento de periodistas uruguayos amargados o sarcásticos o idólatras del neorrealismo: es la situación que el mismo Visconti denunció lateralmente en **Bellísima** y que el mismo Antonioni denunció frontalmente en **La signora senza camelia**. Y entre tanto, Luigi Zampa parece entregado, Lattuada está cerca de parecerlo, Zavattini no filma, Vittorio De Sica se rebaja como intérprete (a las órdenes de Mastrocinque y de cien más) para poder pagar deudas de **Umberto D.** y para poder realizar **Il tetto** sin estrellas conocidas. Quizás Bozzini tenga razón, quizás la industria italiana sea una institución saludable y quizás corresponda esperar la obra de los directores nuevos y talentosos (Francesco Maselli, Franco Rossi, Dino Risi). Pero desde el Uruguay no se ve que ése sea el panorama. Y aunque Bozzini conoce más cine italiano que todos los periodistas sudamericanos juntos, ocurre que además lo representa y que tiene la obligación del optimismo. Es

temible pensar que pueda filmarse todavía una cuarta entrega de la serie **Pane, amore...** y que Bozzini la explique a quienes tengan tiempo.

Preguntas complementarias establecieron que hay censura en Italia, que parte de ella es católica, que su explicación es la cantidad de salas pertenecientes a instituciones católicas, que puede haber habido errores en su aplicación, que se elabora en estos momentos una ley sustitutiva y más ajustada, y que Marco Vicario piensa que nadie debe protestar contra la censura católica si Fellini puede hacer libremente **Noches de Cabiria**, un film que algunos juzgaron como anti-católico. Debe saberse que Fellini arregló sus propios problemas, conoce a sus propios obispos, tiene su propia religión y es alguien importante, a quien es difícil decirle que se calle la boca. También debe saberse que Marco Vicario es un hombre inteligente que habla español, es productor cinematográfico de reciente promoción y se niega a figurar como el marido de Rossana Podestà en este Festival ("Rossana Podestà es la señora de Vicario", puntualizó hace algunos días). En la reunión se estableció que el Estado italiano ayuda al cine y le devuelve el 16% de la recaudación que cada film obtiene en boletería, dinero que resta a los impuestos que cobra. También le presta aviones, soldados, estudios de Cinecittà (que son del Estado), escenarios públicos y lo que haga falta. Otra forma de colaboración oficial es la serie de acuerdos de co-producción, que han permitido al cine italiano formar en ciertos sentidos un frente común europeo (particularmente en Francia, España, Alemania), buscar intérpretes en otras industrias, conseguir una mejor distribución de su material. Hasta ahora se ha evitado un inconveniente de la co-producción, que es la pérdida de un sello nacional. En lugar de mezclarlo todo, solamente se mezcla el dinero, la financiación. Se deja que una producción franco-italiana como **Porte des Lilas** y otra como **Noches de Cabiria** se mantengan con un sello francés o un sello italiano, según los casos. Eso está bastante bien.

Con un poco más de tiempo, se le podía haber preguntado a Bozzini por la vida de medio mundo en el cine italiano, pero Bozzini se llevó el tiempo como materia de administración personal. También se le podía haber preguntado algo a Irene Cefaro, Fiorella Mari, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, y Rossana Podestà, que estaban allí sin hacer nada (oh, muy elegantes, para la inmediata recepción alemana) y a Pierpaolo Pineschi, un representante de Unitalia que suele hablar mucho y que en las especiales circunstancias de la conferencia no habló de nada. Se lo atribuye a espíritu de compensación.

MUJER DEL DÍA. La productora alemana Anita Rakosi se tiró vestida a la piscina del Cantegril Country Club durante el almuerzo organizado con todos los periodistas. No lo hizo para dar que hablar. Lo hizo por cien pesos de apuesta con un conjunto de comensales. Fue material fotográfico de primera calidad. Después siguió comiendo mojada. Se explica el hecho por la necesidad de hacer algo entre plato y plato de los banquetes, que suelen demorar mucho.

MÁS GENTE. Folco Quilici, realizador de **L'ultimo paradiso**, vino a incorporarse a la delegación italiana, en la fecha de exhibición de su film. Antes de él recibirá a los periodistas y dará explicaciones sobre el rodaje. Después se va rápidamente, por otras urgencias.

Sábado 15, mediodía. Últimas charlas.

FOLCO QUILICI RECIBIÓ a la prensa en la tarde del jueves, en los minutos previos a la exhibición de su film **L'ultimo paradiso**, una documental de los mares del Sur y un exponente claro del género cinematográfico que él prefiere. Hace pocas semanas que se encuentra en Buenos Aires filmando **De los Apeninos a los Andes**, versión de uno de los cuentos de **Corazón** de Edmondo De Amicis, y se vino a Punta del Este exclusivamente para esa función, en la que colaboró con una breve disertación al público desde el escenario del Cantegril. En la conferencia de prensa impresionó como un hombre que, aunque sumamente joven (28 años), posee una cultura y una serenidad apreciables. Sus palabras sincronizaron debidamente con las intervenciones de la traductora (Giselda Zani, que estuvo muy fiel y ajustada a su deber) y se refirieron por partes iguales a los dos films en cuestión. Sobre **L'ultimo paradiso** señaló su intención de haber querido trasladar no solamente paisajes sino un material más humano y vivo, finalidad que cubrió tomando para su asunto cuatro anécdotas aportadas por los mismos habitantes locales, y señaló también que pese al color y al CinemaScope, el suyo era estrictamente un film mudo, con un relator y una música. Esta fue compuesta por Francesco Lavagnino, que integraba la expedición a la Polinesia y que recogió melodías locales y efectos rítmicos para el material de su partitura, con intención de autenticidad. En la reunión Quilici adelantó que el relato castellano no había parecido satisfactorio a observadores de diversos países hispanos, pero se excusó de opinar sobre el punto. Sobre su propio criterio documental, el realizador no se extendió mucho. No concuerda con la opinión de algunos críticos, según la cual él debía recoger el pormenor de la vida cotidiana en Polinesia. Cree que lo que importaba era transmitir ciertas líneas esenciales de la forma de vida, sin falsearlas hacia una tendencia paisajista ni hacia un detallismo que puede aportar lo trivial y ocultar lo importante. Concedió, sin embargo, que en alguna escena había hecho desnudar (medio cuerpo) a mujeres de la región, suponiendo que así aumentaría el atractivo del público del film. También introdujo otros cambios en **De los Apeninos a los Andes**, donde extiende geográficamente el viaje del protagonista de De Amicis. Los cree cambios legítimos, y ajustados al espíritu del texto original, porque debía pintar como largo y penoso un recorrido (Córdoba a Tucumán) que en la actualidad se efectúa con gran facilidad. Por otros conceptos, ese film de argumento será en su opinión un semi-documental, que recoge territorios exóticos, como De Amicis los vio en su libro, y los puebla de un interés humano, un objetivo tan deseado por Quilici. Preguntado por sus maestros, el joven director nombra colectivamente a todos los documentalistas del cine, a cada uno de los cuales cree deber algo. Pero el espíritu que guió sus viajes es su propia sagacidad; no reconoce otro asesor geográfico que un jeep, y así lo señaló expresamente.

LO INEVITABLE. En la tarde del viernes debía conocerse **Era un albergue en Spessart**, una comedia alemana que no integra la selección oficial pero que merecía el reiterado optimismo de esa delegación. Un cable notificó que era un imperativo retirar el film de programa, porque había sido designado para la selección alemana en Cannes, y no podría competir reglamentariamente allí si antes había sido exhibido en cualquier lugar del mundo. La delegación acató esa orden y retiró

el film. En una conversación privada del Dr. Gunther Schwartz, presidente de esa delegación, interpretó el hecho con optimismo, como un síntoma de que su país se había preocupado de enviar a Punta del Este films en un nivel internacional. Hay opiniones en otros sentidos. El incidente fue muy ajeno a toda previsión del Comité, pero se cubrió la función vespertina omitida con la presentación de **Sait-on jamais...**, un film francés reciente en el que actúa Christian Marquand, galán visitante que se hizo presente en la función. El film es una anécdota de corte policial, escrito y dirigido por Roger Vadim; demostró que este joven director es un entusiasta del cine, un talentoso, un espectador ávido, un audaz, un extravagante, un desorientado, en parte un imitador². El film fue exhibido sin títulos castellanos. Actúan también Françoise Arnoul, Robert Hossein, O.E. Hasse, Franco Fabrizi.

NEO CO-PRODUCCIÓN. Jacques Flaud, que es Director General de Cinematografía en Francia, debió presidir su delegación nacional, pero llegó recién el jueves a Punta del Este. El viernes recibió a la prensa y formuló declaraciones sobre el cine francés. Oye hablar mucho de una crisis de ese cine, pero cree que si la hay es general y afecta a todas las cinematografías, particularmente por la competencia de la televisión. La crisis está por otra parte en la misma esencia del cine, que debe juntar arte e industria, adelantarse a los gustos siempre cambiantes del público, vivir en una incertidumbre natural que actualmente se agrava por problemas económicos y por los crecientes costos de cada film. En Francia, señaló, se busca ahora un producto cinematográfico que pueda rendir en el exterior, de donde provienen normalmente la mitad de los ingresos, situación opuesta a la que imperaba hace veinte años, cuando un film francés se financiaba enteramente con la recaudación del mercado interno. Es esta necesidad del mercado extranjero lo que ha llevado a la co-producción, pero hizo hincapié en la evolución de este sistema, iniciado hace diez años. Antes se procuraba el intercambio de estrellas y técnicos, la realización de un producto que pareciera igualmente nacional en Francia y en Italia. Ahora se ha corregido ese cocktail y se procura un acento nacional para el film, aunque sus capitales sean internacionales; es el caso de **Porte des Lilas** de René Clair o de **Riffi** de Dassin. Este sello, establecido, no suele perderse cuando el cine francés se incorpora los necesarios elementos europeos, como fue el caso de Maria Schell en **Gervaise**, pero cree que la combinación no funciona con los americanos, y hasta invoca la iniciativa ajena de obtener capitales americanos para financiar films que fueran estrictamente franceses. La co-producción puede ser abundante (en 1957 llegó a 61 títulos en un total de 142) pero su función es la financiera y la administrativa, dirigiéndose a evitar barreras aduaneras y fiscales entre los distintos mercados europeos, y no comprometiendo la orientación artística. En los ejemplos de fracasadas combinaciones con los americanos sólo citó el ejemplo francés de **Elena et les hommes** (de Jean Renoir, con Ingrid Bergman, Mel Ferrer, Jean Marais), pero evitó los ejemplos italianos, por declarada prudencia. En estas nuevas tendencias, que Flaud designó como "Neo co-producción", ha habido motivos, de los que se destacó la solicitud de dos congresos de directores, técnicos y críticos y especialmente la presión de los mercados, los que demuestran el mayor éxito de los films que posean un sello nacional. Se trata, sin embargo, de una

² La opinión de H.A.T. sobre Vadim se deterioró mucho más en los meses siguientes. Ver págs. 480, 497 y 515.

etapa evolucionada. En otros films recientes que Francia realiza con China y con Checoslovaquia se repiten los cocktails similares a los cumplidos oportunamente con los italianos; en el caso de España, se celebrará en Madrid un congreso que discutirá tales puntos. La conferencia de prensa finalizó con declaraciones complementarias de M. Jacques Flaud sobre la censura francesa, la que ha prohibido en algunos casos la exportación de films, restringidos así al mercado interno; el disertante puntualizó que ésa era la opinión oficial francesa sobre las necesidades del prestigio nacional, pero que no era necesariamente su opinión personal.

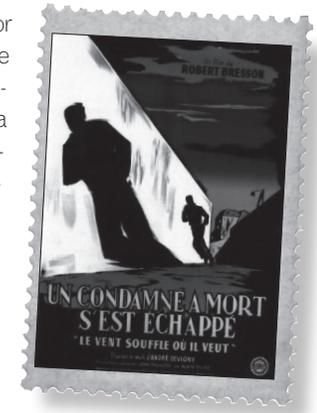


Films del festival

Un condenado a muerte se escapa

(*Un condamné à mort s'est échappé*, Francia-1956) dir. Robert Bresson.

El film de Bresson es singular en todo el cine moderno por su severidad máxima de expresión, por una economía que no reconoce concesiones a la más divulgada estética cinematográfica. El mismo Bresson declara en una leyenda inicial que su historia es auténtica y que él la narra sin ningún adorno. Todo el asunto es simplísimo: el protagonista (François Leterrier) está prisionero de los nazis (Lyon, 1943) y en su celda proyecta la fuga, sustrae una cuchara y la afila hasta convertirla en un instrumento, remueve paneles de madera en la puerta, hace cuerdas con ropas, calcula horarios y pasos. El único desarrollo de la anécdota es el agregado de un sospechoso compañero (Charles Le Clainche) a la misma celda, y la duda es la de matarlo o fugar con él. Fugan los dos. No hay otro argumento que el de esa fuga, y es característico que Bresson se haya desinteresado de ocultar el final y haya revelado desde el título que la fuga tiene éxito. En un estricto sentido, Bresson ha suprimido de su lenguaje el signo de interrogación y el de admiración, limitándose al relato desnudo. Pero como rasgo de estilo, cabe afirmar que ha suprimido aun el adjetivo y el adverbio. No quiere hacer un film con una aventura, ni llevar a su espectador hasta el suspenso. De hecho, el espectador es llevado a sentir, saber y pensar exactamente lo que el protagonista: el relato no aporta ningún detalle sobre el antecedente de éste en la Resistencia, los carceleros y compañeros de cárcel están apenas insinuados como personajes, no hay otro escenario físico que el más directo e inmediato, y aun éste debe ser adivinado en imágenes que casi siempre son las del primer plano. Habría que retroceder hasta Dreyer para encontrar una austeridad semejante. La intención de Bresson es hacer coincidir a espectador y protagonista, pero la emoción es un terreno casi enteramente descartado, porque el personaje procede fríamente, sin expresar jamás un fervor anti-nazi, una pasión de libertad, una rebelión ante la cárcel, motivaciones todas que sólo cabe sobreentender. El resultado es, inevitablemente,



que el relato será frío para todo espectador que se mantenga a distancia, pero será compartido por aquél que entre en el mundo de Bresson, como se entra en una ajena partida de ajedrez. Uno de sus intérpretes ha escrito que Bresson sabe siempre con toda precisión lo que no quiere para su film, pero que demora en saber lo que quiere, y así va puliendo su material con un creciente despojo de lo accesorio. De su tiempo cinematográfico suprime lo anterior y lo posterior al relato, más todo lo que sea simultáneo pero irrelevante. De su espacio suprime todo lo que su protagonista no pueda ver, hasta un grado en el que sólo le falta pasar integralmente su cámara al enfoque subjetivo de la mirada. El material que incluye es el relato de una larga paciencia, y deliberadamente reitera ciertas escenas de cárcel, la rutina de limpieza y de comida, el diálogo brevísimo y furtivo con los otros prisioneros, el apronte de instrumentos para la fuga. Esa reiteración lleva a hacer sentir la cárcel, y la única operación emocional es la que da el conjunto del film, un mundo al que se entra y del que se sale, una unidad.

Se ha dicho que el film es una alegoría, un símbolo de cómo ve Bresson la relación entre el mundo y el hombre. Como un despojamiento que suprime o reduce todo lo accesorio (guerra, otros prisioneros, otras anécdotas) y que insiste en el protagonista marcando sus sensaciones visuales y auditivas, o el monólogo de sus reflexiones, lo que consigue Bresson es concentrar en su film el triunfo del tesón y del ingenio contra la adversidad. Es significativo que Bresson mismo sea el mejor ejemplo de ese tesón. Cuatro films en catorce años, la independencia más estricta para elegir sus temas y su lenguaje, el gobierno más firme (despótico pero amable) sobre sus intérpretes, el pulido incansable de cada detalle, identifican al realizador con su propio personaje. Este aparece iluminado por una religiosidad que no es dependencia de Dios sino conciencia del deber a cumplir, conciencia de que no puede transmitirlo o explicarlo sino solamente hacerlo, con un toque de fanatismo; hay un sacerdote en la prisión pero su influencia sólo está insinuada. También Bresson cumple su deber. Como artesano podría lucirse al nivel de un maestro: el uso del sonido, los planos prolongados para una imagen, la intercalación de un detalle visual, revelan continuamente que el cine es para él un idioma dominado. Pero estéticamente quiere ir al otro extremo del efectismo. No quiere ser Hitchcock ni Fritz Lang ni Kazan; no quiere seducir a su espectador; no le importa fracasar emocionalmente ante él. Es con todo rigor un artista para lo suyo y para una minoría, y quien quiera valorarlo debidamente (aun en las objeciones, las frialdades, los detalles ilógicos de su relato) debe examinar reiteradamente su obra, entrar en su singularísimo mundo personal, un mundo de rigor y de inteligencia, donde sólo importan una finalidad y la forma de alcanzarla.

•

Las noches de Cabiria

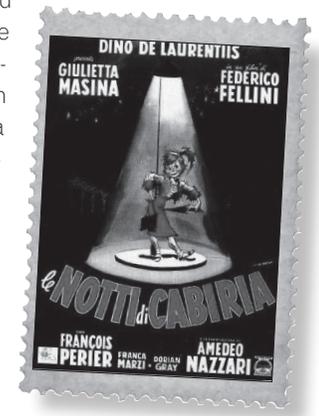
(*Le notti di Cabiria*, Italia / Francia-1957) dir. Federico Fellini.

Como Bresson, como René Clair, como Chaplin, como John Ford, también Federico Fellini transporta un mundo propio a su obra cinematográfica. Lo elige ciertamente en la realidad, pero sería equívoco considerarlo real, porque sus personajes están extractados de una zona funambulesca, histriónica; son los haraganes de **I vitelloni**,

o el teatro ambulante de **Luci del varietà**, o los parias de **La strada**, o los estafadores de **Il bidone**. Es su realidad pero no es toda la realidad, y está elegida por Fellini como un procedimiento para informar una inquietud constante de su obra: la soledad íntima, la necesidad de dar o recibir amor, la incompreensión. No es el único artista cinematográfico empeñado en ese mensaje, y algún punto de contacto podría encontrarse con la temática de Bergman, que apunta similares contrastes entre personaje y ambiente. Pero dos rasgos específicos definen la obra de Fellini: uno es cierta inclinación sacerdotal, cierta compasión que pide hacia sus criaturas, trazadas con un deliberado patetismo; otro es el humor violento, aun circense, con que el propio Fellini sabe burlarse de ellas, ridiculizarlas ante la cámara.

Cabiria continúa esa galería. Es una prostituta pero no excita la compasión por su miseria económica (contrariamente, se entiende que ha superado esa dificultad) sino por su soledad moral, por ser el reiterado juguete de los otros. En los tres episodios de esta anécdota aparece en esa deliberada posición subordinada: primero es tirada al río por un galán que le arrebata la cartera, luego es utilizada como breve consuelo por un hombre rico (Amedeo Nazzari) al que ha abandonado su amante; después tiene la ilusión final del verdadero amor (François Périer), como una culminación de sus mejores esperanzas, pero aquí sufre un desengaño brutal, apretado en pocos e intensos minutos. La recuperación de este desengaño (el canto y la alegría que se comparten) es la clave del film, una crisis personal a la que Fellini quiere extraer un sentido de solidaridad más allá de la desgracia y de la violencia. Otros dos episodios complementan ese dibujo de Cabiria y exploran su vida interior. En uno participa de una gritada invocación popular por la Virgen María; en otro aparece transfigurada, poética, bajo la orden de un ilusionista de feria (Aldo Silvani). En ambos surge la Cabiria que Fellini quiere hacer ver a su público, con el énfasis de que sea una prostituta, una figura despreciada, la que se expone con una belleza moral directa, con una fuerza vital. Todo el film es una apelación a la reserva emocional de su espectador, como Chaplin lo hiciera antes, y si en algún momento puede creerse que Fellini exagera la caricatura, el lado grotesco de sus figuras, es justamente porque risas y lágrimas son para él una sola operación. El resultado es curiosamente intenso.

Noches de Cabiria merece no sólo un doble examen sino una cuidada meditación. En el plano más superficial, su construcción es episódica, alguno de sus recursos parece muy grueso, y su culminación parece empujada por el apuro de decir su mensaje: allí el personaje de Périer cambia abruptamente de carácter, allí Giulietta Masina intenta un supremo patetismo que evidentemente no está al alcance de su registro dramático, aunque en todo el resto derrocha expresividad y aunque Fellini le da servido el film para su lucimiento, obtenido alguna vez con la hábil intercalación de su rostro y del acto ante el que reacciona. Pero éstas pueden ser observaciones menores. Lo que importa en el film es no sólo su unidad de sentimiento y de idea sino la reiterada operación emocional que realiza sobre su espectador, contagiado inevitablemente por la soledad personal de Cabiria, comprometido sin quererlo en



la reflexión sobre la solidaridad y sobre el amor. Una medida de esa eficacia fue en el Festival el aplauso público; más que por habilidades momentáneas de relato y de forma, es esa finalidad la que importa a Fellini, y toda su obra deja inferir la preocupación de provocar esa inquietud. Como ocurriera con **La strada**, también **Cabiria** puede suscitar la controversia, la discusión sobre legitimidad dramática y cómica, pero ese análisis sólo puede ser posterior al impacto emocional que procura.

Puerta de Lilas

(*Porte des Lilas*, Francia / Italia-1957) dir. René Clair.



René Clair debe haber sentido como cosa personal las objeciones a sus últimos films, marcados por la crítica como un exceso de trascendencia o de filosofía o de elaboración, y como un contraste frente a la simplicidad, la poesía y el humorismo de su época de oro (**Sous les toits de Paris**, **À nous la liberté**). Ahora reacciona contra esa temática: nada de mitos fantásticos (**Beauté du diable**), nada sobre el tiempo que pasa por el mundo (**Belles de nuit**), nada sobre la gran comedia de amor (**Grandes maniobras**). Lo que retoma es su tema anterior, la amistad entre hombres, el barrio de París, la canción francesa, todo un ambiente de despreocupación y de bohemia que debe haberle atraído desde su juventud.

Y no es el retrato naturalista el que busca Clair. El realizador es tan consciente de que ése es un mundo recreado, recompuesto, que hace su film en estudios y deja que su espectador lo sepa, mediante escenarios en los que se advierte cierta estilización, cierta eliminación de lo que no importa a sus fines evocativos; hay demasiada limpieza, por ejemplo. En esa recreación, que para Clair debe ser la acariciada memoria de un tiempo ido, se introduce el elemento anormal, el gangster que se refugia de la policía y que provoca la anécdota. Debíó ser sólo un pretexto, una ocasión para exponer las tensiones de la amistad (Pierre Brasseur, Georges Brassens) y del amor (Dany Carrel); debíó ser un elemento catalítico que se retira al final y que deja todo como estaba, tras el cierre de la evocación. Pero si en algo se equivoca Clair con toda certeza es en creer que ese gangster (Henri Vidal) es una figura dramática importante, y cuando atiende en toda la segunda mitad a su complicada historia de amor, de engaño y de cinismo, Clair se aleja de la evocación y la poesía que notoriamente buscó. Otra vez el realizador se cree más dramaturgo de lo que realmente sabe ser, otra vez la segunda mitad de sus films ambiciona la seriedad y cae en la monotonía, en el estiramiento de poca cosa.

La primera mitad tiene en cambio la ternura, la melancolía y el humor del Clair de hace 25 años. Es probable que sus retratos humanos importen muy poco, y no excedan otro significado artístico que el cariño que un artista dispensa a su pasada bohemia. Pero como espectáculo esos retratos son una fuente de diversión y de

emotividad, en gran parte por la actuación que Clair hace rendir a su elenco y señaladamente de esos papeles, la concepción cinematográfica no parece inspirada sino exterior, adjetiva, más atenta a poner fondos visuales a los diálogos (escenarios de Barsacq, fotografía de Lefebvre) que a una expresión por la imagen y por el efecto sonoro, como René Clair supo hacerlo justamente cuando experimentaba con el lenguaje de sus comedias iniciales. En **Sous les toits de Paris** y en **À nous la liberté**, recordadas ahora por su mismo creador a 25 años de distancia, Clair jugaba con la cámara y con el micrófono, formulaba una ironía valiéndose apenas de una puerta que se cerraba o abría, decretaba un ballet sarcástico entre altos personajes que corrían tras los billetes que se lleva el viento. Ahora en cambio se apoya en el diálogo, cuyos excesos el mismo Clair objetara tan agudamente en sus escritos de principios del sonoro. Menciona demasiado "salaud" y demasiado "copain" en las frases de **Porte des Lilas**, cuya actitud evocativa es excesivamente literaria, como si fuera la de un poeta de antes, no siempre la de un artista de hoy. En un fragmento alcanza sin embargo la genialidad de expresión. En la taberna alguien lee en alta voz la crónica periodística sobre el gangster, el asalto, el auto, el accidente, la fuga, el escondite; junto a la ventana Brasseur escucha esas palabras comprendiendo silenciosamente que es un gangster importante el que se ha refugiado en su casa; tras la ventana, un grupo de niños juegan en la calle a la reconstrucción de esos mismos incidentes, simulan asalto, auto, accidente, fuga, escondite. La escena es puramente cinematográfica y podrá pasar a la antología del mejor Clair; tiene el humor aplicado a la realidad, la perspectiva irónica y superior sobre un mundo en el que todo pasa y nada importa. Pero tiene también la fresca inventiva que falta en el resto del film, y quizás esa escena pueda ser comprendida y apreciada directamente por los espectadores nuevos, sin la condescendencia que Clair pide para el resto, para su evocación de una juventud que sabe no será compartida y valorada por todos.

Scampolo

(Alemania Occidental-1958) dir. Alfred Weidenmann.

Scampolo es de veras el nombre de la protagonista, una muchachita (Romy Schneider) de la isla de Ischia, que tiene un romance con un arquitecto (Paul Hubschmid), tras ayudarlo de varias maneras, primero con dinero, después con el envío de unos planos a Nápoles, en una operación muy accidentada. Todo el tema es una novelita rosa, demasiado improbable para que nadie la tome en serio. Y el film se la toma con cierto humor, principalmente en los diálogos, pero estrictamente no hay una comedia armada en todo el asunto, que incorpora anécdotas secundarias para rellenar el vacío.

Las peculiaridades del film son laterales. Fue hecho por una empresa alemana en la costa italiana, quizás en la misma isla de Ischia, y aprovecha así una abundancia colosal de paisajes marinos y soleados que la cámara de Bruno Mondi recoge con



Agficolor y con habilidad; parece que sobró algún paisaje de ese conjunto, porque de pronto está intercalado donde no viene a cuento. La filmación en exteriores derivó también en utilizar algunos actores italianos (un policía por Saro Urzi, un cartero por Umberto Spadaro) sin que los nombres de ellos aparezcan en el reparto, un hecho que cabe señalar como muy curioso. Y todo el asunto está tomado de *Retazo* de Dario Niccodemi, sin que el nombre del autor aparezca tampoco en los créditos iniciales. A esas peculiaridades alemanas hay que agregar las de los títulos castellanos, escritos en un porteño desenfrenado: "tarado", "macanudo", "fenómeno", "no me engrupo", "churro", "che", "ya sé un kilo", y otras expresiones similares.

Ese calor popular es sin embargo muy artificial. A favor del film hay que poner paisajes, la originalidad de los títulos iniciales y algún dinamismo de cámara, pero si de algo está viciado todo el film es de la falta de espontaneidad. Cuando se aparta de los exteriores, el libreto transcribe los diálogos teatrales de Niccodemi con una pasividad que molesta, y cuando procura dar naturalidad a sus figuras populares de una población pesquera, todo lo que consigue es el grito y el barullo. La misma protagonista es un personaje mentido. Para que fuera creíble debió ser una muchacha más tosca, con menos ingenuidades y con una posición más directa en el romance. Tal como está, es una damita joven y buena, un personaje lavado para consumo de las buenas familias. Está interpretado por Romy Schneider con un encanto personal, que en parte se llama belleza, pero nadie creerá que esta buena chica se crió en la miseria y entre gentes simples. Su romance y su comedia son para hacer pasar el rato mirando paisajes italianos.

El último paraíso

(*L'ultimo paradiso*, Italia-1957) dir. Folco Quilici.



El gran riesgo de este documental de los mares del Sur era el criterio superficial y paisajista con que otros camarógrafos hacen turismo en regiones exóticas: demasiado paisaje en colores, demasiada apariencia de belleza, y poca sustancia detrás. Con una exigencia de criterio que es también una sentida experiencia (la de *Sexto continente*, 1954, filmada en el Mar Rojo) Folco Quilici recogió cuatro anécdotas locales para su descripción de la vida en Polinesia, y consiguió así una doble finalidad. Por un lado, da a su film una ilusión que la acumulación de paisajes no hubiera obtenido; por otro lado, se arma de un instrumento dramático, de un pretexto para mostrar los hechos físicos (que son su verdadero objetivo) como si fueran un accesorio de la anécdota. Pero Quilici fue aún más allá y lleva su cámara a los sitios en que el turista no suele arriesgarse: al fondo del mar, a lo alto de una torre en la que los nativos ejecutan una peligrosa ceremonia. Su manejo de cámara, su noción de encuadre y de equilibrio plástico son de lo más perfecto que suele encontrarse en el género, pero debe celebrarse particularmente la inquietud con

que busca esas imágenes desde perspectivas inusuales. Y aunque era inevitable que su material dramático, como simple pretexto, fuera finalmente insatisfactorio (algún desarrollo muy largo, alguna interrupción abrupta, alguna insistencia en lo obvio) debe señalarse como un mérito de Quilici el haberlo manejado con gran atención al elemento humano, apoyándose en primeros planos de expresiones y desconfiando de que el relator alcance a decir lo que debe saberse en la misma pantalla. Como expresión puramente cinematográfica, la obra de Quilici ocupa un lugar muy cercano a la maestría de Sucksdorff: efectos de montaje y de ritmo, expectativa para la espera de un salto mortal, construcción de un temor submarino ante la aparición de los tiburones, con los nadadores ocultos y la urgencia de no poder aguantar ya la respiración. Una toma pasiva no conforma nunca a Quilici: necesita todos los puntos de vista, necesita una estructura de acción y de reacción, domina el montaje para que así aparezca luego en el resultado, y tiene un colaborador ideal en el músico Francesco Lavagnino, que utiliza ritmos y melodías locales con una elocuencia incisiva. Una artesanía semejante, tan excedida de la pasividad con que otros documentalistas se quedan en el cuadro bonito, obliga a la desconfianza hacia Quilici: es probable que la Polinesia no le importe tanto como le importa armar un film que parezca magistral. Pero es un talento, un poeta, un humorista. En una escena de un baile recoge en una silla a una mujer gorda y dormida que ya no aguanta más, pero el recorrido de cámara establece que sus pies siguen marcando el ritmo de la música; en otra escena final culmina una ceremonia de bodas junto al mar, recogiendo solitarias las ropas de marido y mujer que se hundan lentamente hasta el fondo. Quizás en Polinesia opinen que este film no los representa (no se ha divulgado testimonio sobre el punto), pero es seguro que representa en cambio al mejor cine documental moderno.

El relator castellano agrega un texto excesivo a las imágenes. Esta culpa es del realizador, porque esas palabras son traducción del original italiano. Por ése y otros síntomas cabe entender que Quilici tiene el temor de no llegar a bastante público y facilita reiteradamente su material para hacerlo más accesible. Con una mayor severidad, e independientemente del éxito popular, este artista llegaría a hacer una cumplida obra de arte.

Una parisién

(*Une parisienne*, Francia / Italia-1957) dir. Michel Boisrond.

Ahora Brigitte Bardot vende películas francesas como nadie y New York la aclama, así que hay que llevarle el apunte y tratarla como una estrella. Nunca le llevaron tanto apunte, nunca le prepararon, tan calculadamente, un film vendedor, con Technicolor, Charles Boyer, Henri Vidal, paisajes abundantes de París, otros paisajes del Sur de Francia, y la comedia de adulterio y picardía que suele ser entendida como típicamente francesa. Pero nunca hubo además tanta Brigitte en un solo film, de frente y de espaldas, con desnudez insinuada cada pocos minutos y con una escena tan sensual que ya no se puede. Si *Una parisién* no es un éxito comercial formidable en todo el mundo es señal de que al público nadie lo entiende.



El asunto tiene algo que ver con el matrimonio Brigitte-Vidal, el adulterio utilizado como venganza, la aventura de ella con un príncipe extranjero (Boyer) y la repercusión de ese incidente en el padre de Brigitte (André Luguet), que resulta ser presidente de Francia, un país que a veces cambia de gobierno. Todo está concebido como una "pochade", a la manera de **El rey** (*Le Roi*, Pierre Colombier-1936), **El uniforme verde** (*L'Habit vert*, Roger Richebé-1937), **La butaca 47** (*Le Fauteuil 47*, Fernand Rivers-1937) y otras picardías que el cine francés vendía antes de la guerra; ésta es una historia que se repite, manteniendo la misma proporción de la palabra "cocu" en los diálogos y algún agregado lateral por los traductores de las leyendas castellanas. Como el asunto no daba para mucho, está precedido por otra anécdota que prepara la constitución del matrimonio central y que está concebida en el mismo estilo, aunque aquí la comedia de alcoba es un poco más desenfadada y procaz. Aparte del argumento o argumentos que son materia olvidable, Brigitte es el elemento principal del film, en la pose que se quiera, con todos los contoneos posibles. Y aunque el libreto de Annette Wademant (una escritora hábil del género, colaboradora de Becker) y la dirección de Michel Boisrond pierden velocidad a menudo, y se paralizan en media docena de conversaciones domésticas, hay que decir a su favor que obtienen otros atractivos. Los minutos iniciales son muy dinámicos y recorren París con audaces colocaciones de cámara; los paisajes están intercalados en el tema con bastante pretexto; algún momento de la comedia tiene el acento ingenioso que hacía falta. Y la colocación de la música aspira a la originalidad, con una soprano que canturrea un motivo de jazz al fondo de arranques pasionales de la protagonista. Se ve en muchos síntomas que Boisrond puede hacer cosas mejores, pero aquí está al servicio de Brigitte y del cine más deliberadamente comercial, hasta la propaganda de algunos productos ajenos (aviones de Air France, whisky Haig's), sin preocuparse mucho de que la comedia tenga ilación, de que todos sus episodios sean procedentes (algo resulta intercalado, sobrante) ni de que nadie se acuerde bien del tema ni de su sentido. El director y su empresa venderán **Una parisién** en centenares de copias; Brigitte Bardot multiplicará su fama y todos la seguirán mirando.

•

Ascensor para el cadalso

(*Ascenseur pour l'échafaud*, Francia-1957) dir. Louis Malle.

Este es el primer film propio del joven realizador Louis Malle, 25 años, tras su aprendizaje con directores de obra tan disímil como Robert Bresson y Jacques-Yves Cousteau. Con él obtuvo en Francia el premio Louis Delluc, que se otorga a obras de renovación y de inquietud; el hecho de que Francia elija esta obra para una representación, aun extraoficial, en el exterior; supone por otro lado cierto crédito al nuevo talento que

surge. Las circunstancias llevan así a valorar su film con cierto preconcebido respeto, y a no desestimarlo por no estar totalmente logrado, como claramente no lo está, pero cierta mínima exigencia debe tenerse con el talento nuevo, y sería apresurada una consagración que no viera las facilidades que Louis Malle se concede a sí mismo. Su anécdota es policial y le permite la exploración minuciosa de hechos físicos relevantes, a los que presta una particular atención de cámaras y micrófonos: un ascensor que se atraca, una cuerda que cuelga en la ventana, un susurro telefónico, una foto sacada a tiempo. Cuando Malle explora el hecho físico, su criterio cinematográfico es de una minucia y de una objetividad que recuerda inevitablemente a su maestro Bresson (particularmente en **Un condenado a muerte se escapa**), con el mismo uso elocuente del sonido, dispuesto a recoger un ruido mínimo para marcar con él un silencio general. Y una habilidad adicional es la del montaje, que coordina tomas con la misma economía de Bresson para narrar aisladamente cada episodio. Pero la economía no es ciertamente una virtud general. La historia comienza en verdad con el ingenioso recurso de atrapar en un ascensor, durante muchas horas, al hombre que acaba de cometer un crimen perfecto, con todas las pistas y coartadas previstas, pero a partir de allí ocurren cincuenta episodios derivados que sólo con tolerancia podrían encajar en la lógica: simulacro de identidades, coches robados, otro crimen involuntario, encuentros casuales de personajes, fotografías que prueban lo improbable y otro extenso folklore de la novela policial menos inspirada. El asunto no es de Malle, pero sí lo es su libreto y se adivina tras el film que su intención ha sido la de experimentar con un material tan rico en anécdota. Esta es la característica que más cabe objetarle, porque Malle se aprovecha de ese material sin moldearlo con otra exigencia artística que la audacia o el rebuscamiento de cámaras y micrófonos. En el conjunto de la narración Malle acumula o alterna sin una noción de unidad para su relato; en el tiempo cinematográfico obtiene momentos de ritmo incidental pero pierde el ritmo general, la noción de simultaneidad o de consecuencia entre episodios distantes. Más débil es aun su resultado en lo puramente dramático, y no sólo porque la anécdota policial pueda ser en sí misma poco significativa, sino porque Malle se concede los beneficios del diálogo demasiado explícito, del monólogo en alta voz, del sentimiento presumido pero no transmitido.



Hay talento en Louis Malle. Ha visto sin duda mucho cine moderno, sabe la elocuencia que puede adquirir una trompeta solitaria tras la imagen de un personaje desorientado, sabe describir un episodio con una loable precisión para aprovechar escenario y movimiento: todo lo que hace Maurice Ronet para fugar de un ascensor atracado entre dos pisos, en el silencio de la noche, podría integrar el gran cine de suspenso. Su mejor obra está sin embargo en el futuro, como la de los otros jóvenes que hoy dirigen en el cine francés; aparte de la artesanía, que ya es virtud previa y superada por el maestro Bresson, lo que le falta a Malle es la inspiración, la claridad de objetivos y sobre todo el rigor y el equilibrio, que son virtudes de madurez.

•

Puente entre dos vidas o **Las noches blancas**

(*Le notti bianche*, Italia-1957) dir. Luchino Visconti.

El film es singular en la carrera de Visconti, un realizador audaz y revolucionario cuya obra se acerca no sólo al realismo (**Ossessione**, **La terra trema**, **Bellísima**) sino a una crítica social encontrable en esos títulos y en su posterior **Senso**. Esos objetivos no han disminuido en Visconti la preocupación por una refinada estética, cuya zona más viable es la concepción plástica de **Senso**, pero cuyos signos pueden encontrarse también en terrenos dramáticos de esos films. Ni el realismo ni la crítica social

figuran sin embargo en el primer plano de esta adaptación que Visconti preparó sobre las *Noches blancas* de Dostoyevsky. El tema es una historia de amor, de soledad, de desencuentro, que integra la zona más límpida de la obra del novelista ruso, pero esa línea no supone desde luego una evolución de preferencias de Visconti, cuya identidad sería difícil localizar tras la variedad de obras que ha llevado al teatro, en forma paralela a su carrera cinematográfica. Se trata, más ajustadamente, de una empresa financiera deliberadamente menor, en la que se dice han colaborado económicamente los mismos intérpretes y con la que Visconti habría querido ponerse a salvo del riesgo monetario que tres años antes le significó **Senso**. En blanco y negro, sin exteriores, con una reducida cantidad de escenarios, y con sólo tres nombres famosos en su reducido elenco, el



film faculta a Visconti para experimentar en cuerdas distintas a las habituales. Lo que narra ahora es muy simple. Es el encuentro, la amistad, el amor, la desilusión entre el joven tímido (Marcello Mastroianni) y la muchacha solitaria (Maria Schell) que espera en el puente, noche tras noche, el regreso de un galán sobre el que podría tener muy poca esperanza (Jean Marais). En el original ocurre nada más que eso, repartido por Dostoyevsky en los diálogos y monólogos de cuatro noches, y en el film ese material apenas se amplía a presentar directamente un **racconto**, a introducir un baile que aporta efectivamente algo más sobre el carácter de sus dos personajes, y a pretextar una pelea callejera de Mastroianni. Hay algún retoque adicional a ese texto (una carta que en la novela era entregada y que aquí es rota por el protagonista), pero se podrían aducir legítimos motivos dramáticos para ése y otros detalles.

Lo que es asombroso en el film es el estilo de Visconti, la fluidez con que cumple esa narración, el cuidado de ambiente para colocar un material esencialmente dialogado, los recursos de continuidad con que enlaza tiempos distantes. Ese estilo no es fácil de apreciar en un primer examen pero es muy evidente que aquí Visconti ha introducido otra audacia cinematográfica más. Ha formalizado una perspectiva teatral para adaptar al cine una novela, y en lugar de buscar con su cámara entre el tiempo y el espacio de su narración, la presenta como una escenografía que para el cine debe ser considerada como muy económica, con los elementos y los personajes apenas necesarios. Una finalidad de ese paso es aislar a su pareja del mundo que la rodea, encerrar su pureza y sus ilusiones entre la hostilidad de calles frías y desiertas, contrastar ese centro con la grosería o el prosaísmo de vidas cercanas

(una prostituta por Clara Calamai, la pensión, los transeúntes); así lleva al espectador a identificarse con la pareja central, no tanto por la comunicatividad del lirismo que ésta aporte, como por el rechazo de un mundo gris, cuya tonalidad de iluminación es un acierto fotográfico constante. Y junto a este criterio general, otros rasgos del film dejan ver una mano de director: el baile moderno en que la pareja formaliza un mejor entendimiento mutuo, o el hábil recurso (tomado notoriamente de la **Señorita Julia** de Sjöberg de enlazar pasado y presente con un recorrido de cámara, sin corte de la imagen, recurso que por lo menos en un caso provoca la abierta admiración, al sustituir a los dos galanes sobre el mismo escenario.

Puente entre dos vidas es, como todo Visconti, una obra de controversia, aunque sólo fuera por motivos estilísticos, fuera ya de toda ideología. Es excelente la interpretación de Mastroianni y de Maria Schell, aunque es presumible que contra ésta se aduzca la repetición del mimo, la ternura, la sugerida pureza de mirada, que son parte importante de su carrera, y faceta esencial de este personaje. La controversia sobre el director puede ser más intensa, y él mismo la inició al insinuarse como desconforme con el segundo premio que obtuvo en Venecia (1957). Un film en el que todo aparece preciso y pensado, con una continua sabiduría de encuadre y de ilación, recibirá inevitablemente la objeción de lentitud y de frialdad, quizás porque el público quiere una manera romántica y exaltada para esta historia de amor. Es evidente, sin embargo, que Visconti ha preferido la exactitud psicológica, la emoción sobrellevada, la subordinación del cine a su material dramático. No le importa modernizar a Dostoyevsky, trasladarlo a una ciudad italiana, utilizar recursos teatrales; ésos sólo son los pasos previos a la inteligencia y unidad que quiere para su film.



Un festival bien organizado

NOVEDADES AL FRENTE. El Festival del Cine Europeo estuvo bien planeado y no tuvo fallas apreciables. Este hecho es más importante que Yves Montand y que el estreno de **Noches de Cabiria** y que la foto de cualquier estrellita en la playa. Todo ello es fácilmente sustituible de un festival a otro, pero desde 1951 no se podía afirmar que la organización marchara como era debido, algunas veces por falta de tiempo, otras por falta de gente, otras por falta de criterio. Esta vez el Festival marchó bien. Una de las razones es que con poco tiempo disponible se instaló una oficina, se fijaron cuatro distintos encargados para rubros fundamentales (prensa, programación, locomoción, alojamientos), se les dio el personal adecuado, se fijaron fechas para funciones cinematográficas y para actos diversos, y se cumplieron esas fechas, con un par de retoques insignificantes. Pero junto a la previsión de gente y de criterio corresponde señalar que no se improvisaron funcionarios (los principales ya habían actuado en otros festivales) y que coincidieron otros factores que favorecieron al Festival. Hubo tres delegaciones extranjeras pero no hubo un solo conflicto entre ellas o en ninguna de ellas. Las tres se comportaron disciplinadamente sin los perjuicios del divismo. Los films ingresaron a tiempo para su

exhibición, aunque en los días previos había fundados motivos para esperar con pesimismo algún atraso; la buena suerte llegó al extremo de que la copia de **Noches blancas** llegó con títulos castellanos el día anterior a su exhibición, y sustituyó a otra versión original que se pensaba inicialmente utilizar.

En algunos sentidos esta buena organización es fruto de la experiencia, que ha indicado la necesidad de que las delegaciones extranjeras sean oficiales, la necesidad de prever al máximo todo problema y la necesidad de controlar todo el complejo mecanismo que debe armarse y desarmarse rápidamente; el contralor de gastos es una parte esencial de esos cuidados, y sobre ese aspecto se han prometido cuentas clarísimas para los próximos días. La experiencia ha dado lugar también a una simplificación: las delegaciones concurren solamente a las funciones del Cine Cantegril, sin intentar el doble viaje a esta sala y al Fragata, que tantos contratiempos había originado en años anteriores. Esto trae a su vez algunos ajustes de índole comercial, que fueron previstos con anticipación. Puede afirmarse hoy que de los cuatro festivales internacionales (1951, 1952, 1955, 1958; los restantes fueron muestras de un solo país) éste ha sido el más correcto. Y aunque hubo cerca de 120 periodistas acreditados, no hubo problemas con ellos, en parte porque la experiencia anterior (particularmente la de 1957³) enseñó a adivinar esa invasión y su consiguiente distribución de butacas o alojamientos, en parte porque la prensa estuvo atendida con toda la información necesaria, distribuida con casilleros por publicación, o conseguible fácilmente con los funcionarios. Un porcentaje de quejas es inevitable en estos casos, pero fue un porcentaje mínimo. Trascendieron dos observaciones. Una, que algunos alojamientos de prensa estuvieron alejados del Festival; éste es un problema general de Punta del Este, que exige regularización futura, porque se están haciendo festivales en un balneario de geografía y/o locomoción inadecuadas. Otra observación fue contra la separación de prensa y estrellas en una excursión a Isla Gorriti; el hecho parece exacto, pero quedó muy claro que no derivó de ninguna orden de las autoridades, las que, contrariamente, evitaron siempre discriminaciones semejantes.

VARIOS ESTRENOS. La selección de mayor calidad fue la italiana: **Noches de Cabiria** continúa líneas temáticas y recursos emocionales del mejor Federico Fellini; **L'ultimo paradiso** revela un afinado criterio documental y una continua sabiduría cinematográfica en su realizador Folco Quilici; **Noches blancas** (o **Puente entre dos vidas**) tiene los rasgos talentosos e inconfundibles de Luchino Visconti. La selección francesa estuvo guiada por un espíritu de menor exigencia: **Una parisien** (Michel Boisrond) sólo es una hábil receta comercial para lucir a Brigitte Bardot; **Porte des Lilas** se integra en la tradición personal de René Clair pero no llega a conformar totalmente como la obra de un artista; **Un condenado a muerte se escapa** es en cambio un film de refinamiento y un cálculo sólo posible en un exigente como Robert Bresson. Los alemanes se guiaron por un criterio de muestra comercial, según declaración expresa y según evidencia de sus títulos: **Las noches de la cacatúa verde** (Georg Jacoby) es una comedia musical de tercera categoría, **El tiburón y los peces pequeños** (Frank Wisbar) resulta una aventura marítima muy convencional y desordenada, **Scampolo** (Alfred Weidenmann) sólo

³ H.A.T. se refiere a su propia experiencia como encargado de prensa de la muestra de preestrenos norteamericanos ocurrida ese año.

pretende literalmente ser una comedia sentimental con paisajes de Italia. Fuera de estos títulos oficiales se conocieron tres films franceses de cierto interés; **Las brujas de Salem** (Raymond Rouleau) que reúne virtudes dramáticas y cinematográficas con una marcada estructura teatral, **Sait-on jamais** (Roger Vadim) y **Ascensor para el cadalso** (Louis Malle), dos obras de directores jóvenes, nuevos, talentosos, desordenados, a menudo extravagantes. Por decisión expresa de autoridades alemanas fue retirado **Era un albergue en Spessart** (Kurt Hoffmann), que estaba anunciado en función fuera de abono para el viernes 14 y que no se exhibió para poder ingresar reglamentariamente al próximo Festival de Cannes.

Por lo menos cuatro de esos doce films tienen una calidad que justifica su presencia en un Festival (los tres italianos, el de Bresson), y el de René Clair es también una inclusión procedente, a pesar de las objeciones que puedan marcársele. Es penoso tener que señalarle a Alemania que no haya entendido su selección con una similar exigencia, y mucho más penoso cuando su delegación se compone de un grupo de figuras cultas y solventes, que incluyeron a por lo menos tres productores. Pero el cine alemán es ahora una industria que se expande y que necesita mercados; así debe entenderse que difunda su producción más comercial y no la que suele exigirse en Festivales. La ausencia de premios debe haber sido un factor para elegir esos films.

ESTRELLAS. No vinieron Maria Schell, Giulietta Masina ni Brigitte Bardot, pero eso no da motivos para quejarse. Siempre hay que dudar de los primeros nombres que se hacen públicos con la noticia de que habrá un festival. El Arq. Ugalde Portela podría escribir un libro con los problemas que cuesta armar delegaciones en Europa, peleando por conseguir lo que se quiere y peleando por rechazar lo que a uno le quieren imponer. El comienzo ya fue con el pie derecho porque después de una semana de anunciarse la integración de las delegaciones, la fecha y la hora de llegada, los tres puntos siempre contrariados en la historia de los Festivales de Punta del Este, se cumplieron con exactitud: a las 20 horas del miércoles 5 bajaba en Carrasco toda la gente prometida, con la yapa en ese momento de una actriz alemana y, durante el Festival, de un actor francés. Ninguno de ellos protestó por el alojamiento ni se quejó del trato ni pidió guardianes especiales. Es posible que la popularidad de los intérpretes europeos, aun de los más difundidos y publicitados, no se iguale a la de los norteamericanos, cuyo cine entra más en el público y está defendido por un formidable aparato de propaganda. Eso quizás explique que la fauna de mirones y cazadores de autógrafos haya sido menos numerosa este año que en años anteriores, lo que no disminuye la buena voluntad, el humor y la educación con que todos los artistas visitantes resistieron un asedio que no siempre estuvo planteado en las mismas condiciones. La asistencia a los actos oficiales, a las invitaciones semifociales y aun a las funciones de cine (incluso a las de la tarde) fue completa en casi todos los casos. No hubo excentricidades, ni salidas de tono, ni búsquedas afanosas de publicidad. Las estrellas parecieron lo que son: seres humanos comunes que no pusieron trabas a la foto ni al reportaje, que hicieron fácil y agradable la tarea de la prensa. La mayor popularidad de algunos (Montand, Podestà, Lualdi, Noël) hizo recaer sobre ellos el peso de la atención pública, un peso que a veces cuesta sacarse de encima. Lo soportaron tan bien como soportaron sus compañeros menos famosos una posición secundaria. Incluso aquellas figu-

ras sin mayores antecedentes, que presumiblemente fueron traídas para recibir un espaldarazo internacional (Fiorella Mari, Irene Cefaro, Gardy Granass, Estella Blain, Christian Marquand), no parecieron urgidos por hacerse conocer y adoptaron una actitud de ejemplar sobriedad. A falta de directores, libretistas u otras cabezas pensantes, varias de las estrellas tuvieron que opinar ocasionalmente sobre temas serios (conferencias de prensa, reportajes, curiosos) y algunas de sus respuestas incluyeron el conocimiento (Marquand sobre Maria Schell, Vicario sobre cine italiano, Moreau y Montand sobre el distinto régimen de trabajo para teatro y cine). En el promedio y quizás con la única excepción de la frivolidad inofensiva de Magali Noël, el rubro artistas de este Festival tuvo virtudes de simpatía, colaboración y sencillez que no siempre son comunes a la profesión y mucho menos a los Festivales de Cine.

LA FAMOSA CULTURA. Los Festivales deben servir para el intercambio de información y opiniones entre gentes de cine; esto era un principio beneficioso desde antes, y lo es aún más en estos momentos de co-producción intensiva y de crisis financiera y artística en el cine de todo el mundo, a raíz de la televisión y de otras causas. A Punta del Este no vino un solo director, un solo artista creador, y el intercambio debió hacerse entre periodistas, productores, actores y actrices. Así que lo que se supo del cine de Francia, de Italia y de Alemania resultó ser, con abundancia, la experiencia o la opinión personal de tal o cual intérprete, la perspectiva general que sobre sus industrias dieron Jacques Flaud, Lidio Bozzini y Gunther Schwarz, que presidieron respectivamente a esos tres grupos e hicieron presentes sus puntos de vista, inevitablemente teñidos por el oficialismo de las misiones que traían sus voceros. Ese material no era inútil, sin embargo, y todo el periodismo podía haberlo aprovechado mejor si hubiera sabido preguntar y hubiera tolerado escuchar, sin resbalar a frivolidades. Pero sólo un cinco por ciento de los periodistas acreditados se interesaron por el cine como cine. Los otros hubieran sido capaces de recibir a René Clair con la pregunta sobre qué le parece Punta del Este y qué impresión recoge de la mujer uruguayana. La omisión de directores en toda la delegación es un hecho atribuible en parte al azar y en parte a la coincidencia de los veranos uruguayos con la época de producción más intensa en Europa; la intención fue traerlos, según declaración expresa y reiterada de las autoridades. En otros sentidos, debe hacerse constar la carencia de toda muestra retrospectiva de cine europeo, un plan que requiere más tiempo y más trabajo. Por otro lado, se conoció en el Festival un abundante cortometraje, rubro generalmente ignorado por la programación cinematográfica común. Hubo allí varios títulos de calidad; el mejor fue **Autobahn (Autopista)**, un film alemán de Herbert Vesely.

EL FUTURO. Un motivo presumible de la eficacia con que se cumplió este Festival fue la atención que a él dispensaron algunos integrantes del Comité (Ugalde, Espiga, Pérez Montero) a quienes se solía ver diariamente en la oficina, mientras figuraron como nominales casi todos los otros. Esto es una experiencia y quizás una promesa, que consiste en confiar la dirección de un Festival a quienes trabajen en él. Hay otra promesa muy clara que se formula con la revisión de la lista de prensa: aparte de la nacional, estaban allí los principales diarios de Buenos Aires, revistas brasileñas de circulación internacional, la televisión británica, publicaciones de

Chile. Con eso y otros ecos casuales (un simultáneo congreso internacional de radiodifusión) cabe suponer que este Festival trasciende fuera de fronteras.

Para 1959 se proyecta otro moderado Festival sin premios (Inglaterra, Suecia, Noruega, Dinamarca) y para 1960 uno mayor, con una competencia entre muchos países, jurado y lo que haga falta, incluyendo una sala de dos mil butacas en la Avda. Roosevelt. Hace siete años que se discute sobre Festivales y para qué sirven y por qué se gasta en ellos. Aparte de esos temas para editorialistas, ahora se sabe que repercuten en el exterior, que pueden repercutir en beneficio del turismo (Punta del Este tuvo un apogeo en 1958) y que se puede organizarlos con reducción de las fallas al mínimo. Todavía falta conocer el balance de gastos e ingresos, pero nunca hubo tanta previsión en cualquier otro sentido ni tanto optimismo sobre las finanzas mismas⁴.



⁴ Escrito en colaboración con Gustavo Adolfo Ruegger.

Festivales Internacionales de Mar del Plata



Los primeros festivales de cine en Mar del Plata habían sido no competitivos y se habían desarrollado durante los gobiernos de Juan Domingo Perón. El primero fue organizado sólo con material argentino, en 1948, pero el segundo fue famosamente internacional, en 1954, y tuvo un carácter muy similar al de los primeros festivales de Punta del Este (1951 y 1952). En 1959, por iniciativa de la Asociación de Cronistas de la Argentina y bajo el gobierno de Frondizi, se retomó la idea y el festival tuvo continuidad hasta 1966 (aunque en 1964 debió realizarse en Buenos Aires y no en Mar del Plata). Tras la dictadura militar que derrocó a Illia, el festival tuvo otras dos ediciones, en 1968 y 1970, y luego dejó de hacerse hasta que fue reinventado (aunque manteniendo la continuidad en la numeración de sus ediciones) en noviembre de 1996. H.A.T. realizó coberturas exhaustivas de cuatro ediciones de la primera etapa (1959, 1960, 1961 y 1963) y regresó treinta años después para cubrir la edición 1996 (ver Tomo 3, pág. 751). A continuación se reproduce en su totalidad el inmenso material que produjo sobre la primera edición del festival para *El País*, que constituye la mejor documentación posible sobre el evento y sus pormenores. En una época en que muchos críticos se quejan cuando deben escribir sobre dos películas en un mismo día y en la que la mayor parte de los medios masivos son cada vez más mezquinos con el espacio que conceden a este tipo de eventos culturales, el trabajo de H.A.T. es también un recordatorio doloroso del retroceso demencial que ha sufrido el periodismo rioplatense en las últimas décadas.



MAR DEL PLATA 1959

Acontecimiento cinematográfico



H.A.T. y Harriet Andersson rumbo a Mar del Plata.

El nivel deberá ser el de Cannes, Venecia o Berlín: un Festival Internacional con muchos países, con un reglamento exigente, con jurado, con premios. La iniciativa no fue de los productores ni de las fuerzas turísticas sino de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, que se puso a organizar el primero de sus festivales y eligió a Mar del Plata porque ese balneario reúne condiciones similares a las de otras sedes de festivales mundiales, incluyendo Punta del Este. Tuviron dificultades, desde luego. Algunas fueron del exterior, porque la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) no da fácilmente su aprobación a iniciativas de esta naturaleza, como bien lo saben quienes reiteradamente gestionaron los certámenes de Punta del Este. Otros inconvenientes fueron internos: todos los films que ingresan a la Argentina deben pagar un elevadísimo impuesto, y los que deben venir a este Festival suponen una erogación colosal o una exoneración que no se concede livianamente. A esta altura está casi todo arreglado. El gobierno argentino y el gobierno de la Provincia de Buenos Aires han dado oficialmente su apoyo. Cuatro retoques al reglamento inicial obtuvieron la aprobación de la FIAPF. Los problemas financieros están en vías de arreglarse. De hecho, el Festival ya existe. En líneas generales, la situación es la siguiente:

FECHA. Marzo 10 al 20.

PAÍSES. Italia, Francia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría, Polonia, Alemania, Rusia. La lista está aumentando actualmente.

ESTRELLAS. Con comunicación específica hasta ahora: Gérard Philipe, Dany Carrel, Gina Lollobrigida, Marisa Allasio. Se asegura empero la concurrencia de estrellas en más abundancia, con nombres a confirmar. Y se descuenta que vendrán productores de varios países.

JURADO. Está integrado por personalidades argentinas y extranjeras. Hasta ahora están confirmados los nombres de Abel Gance y del Dr. Alfred Bauer, director del Festival de Berlín. Una idea anterior, por la que el Jurado se integraría con críticos cinematográficos, debió ser desechada a solicitud de la FIAPF.

FILMS. Se calcula qué serán cuarenta, todos ellos de producción flamante, por así exigirlo el Reglamento. Si esa cifra se confirma, jurados, prensa y público pueden aprontarse a un promedio de cuatro films diarios, un torrente que oscila entre la riqueza y la locura. Habrá cuatro salas y horarios diferenciados para dar cabida a ese material, más otro complementario. Entre los títulos: **Un rey en Nueva York** (Chaplin), **El hombre de paja** (Pietro Germi), **El idiota** (Pyryev sobre Dostoyevsky), **Les Amants** (Louis Malle), **Eroica** (polaca, de Andrzej Munk, con libreto de Stawinski, que escribiera **Kanal**). Además Abel Gance traerá su sistema Polivisión, una triple pantalla con la que el hombre experimenta desde su **Napoleón** (1927) y que se

asegura mejor que el CinemaScope. A los films oficiales debe agregarse la segunda parte de **Iván el Terrible** de Eisenstein, que estará fuera de concurso por su fecha de producción, y que Montevideo conocerá antes, en primicia sudamericana. Y se agregará todavía una exposición fotográfica y un ciclo retrospectivo de cine argentino, preparados por la Cinemateca Argentina y por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino; el ciclo será similar al efectuado en el anterior Festival de Río Hondo. Paradojalmente, se sospecha que no habrá films argentinos, por razones internas y complicadísimas.

PREMIOS. El Reglamento establece una lista de distinciones, con siete rubros (film, dirección, argumento, actriz, actor, cortometraje, selección retrospectiva) puntualizando que esos premios no podrán ser divididos ni declarados desiertos, lo que constituye un incisivo recuerdo de Punta del Este 1955 y de Río Hondo 1958. Además habrá otro premio al mejor film de habla castellana y la amplia posibilidad de distinguir asimismo otros valores parciales como fotografía, montaje, sonido, música.

FINANZAS. Informantes argentinos señalan que el presupuesto del Festival ha sido calculado en \$ 1.200.000 (argentinos). Para cubrirlo se cuenta con las entradas a las funciones, y con un aporte de \$ 900.000 de la Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos (entidad que lo desquita subiendo durante marzo la entrada a la ruleta) y con bonos de \$ 1.000 a colocarse en el comercio de Mar del Plata.

APOYOS. Además de los oficiales, se cuenta con el de la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA), que nombró a algunos de sus integrantes para atender problemas de recepción de films, programación, exhibición, relaciones comerciales. Los intérpretes nacionales también servirán como anfitriones en numerosos actos.

INVITACIONES. Una política general de austeridad ha llevado a fijar restricciones. Se descuenta empero que la concurrencia será muy amplia.

ESPERANZAS. Casi todo Festival trae revelaciones, talentos nuevos, países de producción valiosa pero desconocida, contactos que son en definitiva un mejor conocimiento mutuo. El nuevo cine de Polonia y de Hungría puede introducirse más fácilmente en toda América con un Festival de este tipo, y cabe esperar que el de Grecia y el de Japón confirmen su presencia y se coloquen asimismo en esa posición. Negocios aparte, el aficionado puede ver en ello una esperanza. Exhibir regularmente el cine de esas industrias aquí desconocidas sólo sería para Sudamérica regularizar una omisión y ponerse al día con la realidad del cine mundial.

2 de febrero.



Diario del Festival

Viernes 6

Hace por lo menos dos días que la actividad en Maipú 621, Buenos Aires, ha adquirido un ritmo febril. Son como 17 personas los directivos y empleados de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina que están trabajando para el Festival de Mar del Plata, y hay que estar allí un rato para entender la complejidad de esas tareas, que incluyen gestiones y supervisiones para que ingresen de hecho los films, para que tengan subtítulos y copias adecuadas, para que las delegaciones arriben sin inconvenientes, para que hoteles y salas cinematográficas trabajen con todos los datos necesarios, y para que periodistas e invitados tengan las credenciales del caso. Todo ello sería simple si también lo fueran los elementos de trabajo. Pero hay mucho dato en la incertidumbre: cuándo llega una delegación y cuántos la integran, cuántos son los periodistas uruguayos, quién trae una película, cómo se llama el director de un film danés que figura inscripto con pocos datos en la competencia oficial, quiénes aceptan integrar el Jurado oficial. Y desde luego las soluciones de cada problema son las complicaciones para el problema de al lado. Eso se sabe en general y se puede documentar con la experiencia de Punta del Este. Pero hay que sacar el Festival hacia adelante, y si algo puede elogiarse desde ya es la mezcla de celo y serenidad con que Carlos Ferreira, Rolando Fustiñana, Mariano Hermoso y los otros directivos están atendiendo ese inmenso mundo.

AL FIRME. Se ha fijado el miércoles 11, y no para el martes 10, el comienzo del Festival, como resultado de varios factores. El mismo miércoles sale a Mar del Plata un tren especialmente fletado, cuya lista de pasajeros será un *potpourri*, desde el veterano Abel Gance hasta el más novicio periodista. Está decidido también que serán tres las salas de exhibición: se llaman Gran Mar, Ocean Rex y Nogaró, con funciones inevitablemente simultáneas en muchos casos, aunque las repeticiones de films permitirán ver casi todo sin mayor pérdida. Se ha dado a conocer una lista de títulos en concurso, que llegan a 35 y representan a 19 países. Eso ya supone tres films diarios, pero hay que agregar aún una docena de films fuera de concurso, otros diez films argentinos modernos agrupados en lo que se ha llamado Muestra Paralela, y otras exhibiciones retrospectivas de cine argentino, en las que aparecen por ejemplo **Monte criollo** de Mom, **Prisioneros de la tierra** de Soffici, **Así es la vida** de Mugica, **La guerra gaucha** de Lucas Demare, sin perjuicio de mucho fragmento. Como si las funciones cinematográficas llevaran poco tiempo, el Festival se integra además con un Congreso Internacional de Cinematecas, con una exposición fotográfica de cine mudo y con una docena de conferencias de prensa.

FINANZAS. Los organizadores declaran que por ahora parece a salvo el aspecto financiero. La Lotería de Beneficencia y Casinos aporta un millón y medio de pesos argentinos. Las entradas y abonos se venden a un precio promedio de \$ 33.00 por película. El Instituto de Cinematografía aporta 1.600.000 pesos, que resulta ser la contribución oficial en el caso, y que algunos observadores consideran como muy reducida, comparándola con los diez millones de pesos que el Estado otorgó al simultáneo Congreso de PAINT (prensa filmada, televisión), cuya gravitación in-

ternacional en prestigio o en turismo es obviamente menor. Se estima también en un millón y medio el aporte de los hoteleros de Mar del Plata, que no se hace en efectivo sino en la cesión de 340 plazas para alojar a delegaciones.

FILM ARGENTINO. Tras el desacuerdo de los productores en designar un título nacional para el concurso, se convino en modificar el Art. 19 del Reglamento y permitir que ingrese un film ya exhibido comercialmente. El Instituto de Cinematografía, autoridad en el caso, designó **El jefe** de Fernando Ayala, que ya se exhibe en los barrios de Buenos Aires.

JURADO. Ayala debía integrar el Jurado, pero renunció obligadamente cuando el Instituto decidió inscribir su film en el certamen. Para sustituirlo se propuso a este cronista de **El País**, y así se publicó apresuradamente en la prensa local, pero también renunció a esa amable oferta, que le impediría escribir sobre films en concurso. Entonces se propuso a Eugenio Hintz, un periodista uruguayo de amplia ejecutoria como realizador de cortometraje, como dirigente de Cine Club y de la Cinemateca Uruguaya, a la que representará en el Congreso. Se descuenta su aceptación. De los nueve miembros del Jurado, está todavía en blanco un sitio, que presumiblemente será llenado por un periodista del Interior. Los otros son Alfred Bauer (director del Festival de Berlín), Abel Gance (realizador francés), Jirí Marek (realizador checo), Narciso Pousa (escritor argentino), Marcos Victoria (escritor argentino), Ulyses Petit de Murat (libretista) y Fernando Chao (periodista de Rosario).

FILMS. Hace pocos días parecía apasionante la lista de material. Hoy lo es un poco menos. No se dará **Un rey en Nueva York** de Chaplin, ni tampoco **Un rostro**, último film de Ingmar Bergman (se presenta en Cannes). Parecen muy pobres los films en concurso de Estados Unidos, de Japón, de Italia y de Rusia. Pero aún así hay un lógico interés por **El batallón negro** (*Cerny prapor*, Checoslovaquia, Vladimir Cech), **Mi tío** (*Mon oncle*, Francia, Jacques Tati), **La ley** (*La legge*, Italia-Francia, Jules Dassin), **Orden para matar** (Inglaterra, Anthony Asquith), **Heroica** (Polonia, Andrzej Munk), **El huerto de frutillas silvestres** (también llamado **Cuando huye el día**, Suecia, Ingmar Bergman), **El largo camino de un año** (Yugoslavia, Giuseppe De Santis) y **El jefe** (Argentina, Fernando Ayala), todos los cuales tienen buena crítica o buenos antecedentes y han sido confirmados para el certamen. Y entre los films fuera de concurso, están además **Trono de sangre** (también llamado **Macbeth**, *Kumonosu-jô*, Japón, Akira Kurosawa), **Confesión de pecadores** (*Kvinnodröm*, 1954, Suecia, Ingmar Bergman), **Eva quiere dormir** (*Ewa chce spac*, Polonia, Tadeusz Chmielewski) y otros títulos parcialmente conocidos en el Uruguay, como **La conspiración de los boyardos** (Eisenstein), **Raíces** (Alazraki), **Los amantes** (Louis Malle) y **Los tramposos** (Marcel Carné). El dato más atractivo de todo el material es, sin embargo, la posibilidad de tomar contacto con las industrias poco conocidas, como Austria, Checoslovaquia, Hungría, Dinamarca, Noruega, Grecia, Polonia, Yugoslavia. Para eso debe servir un Festival, y es deseable que ésta sea una oportunidad de que el público sudamericano se ponga al día con la realidad cinematográfica mundial.

OTRO JURADO. Siguiendo una tradición de festivales europeos, la crítica argentina ha constituido un tribunal propio. No está totalmente integrado, pero se sabe que hay allí hombres muy capaces, como Carlos Burone (**La Prensa**), Tomás Eloy Martínez (**La Nación**), José Dominiani (**Clarín**), Edmundo E. Eichelbaum (**La Razón**). No parece decidido el criterio a seguir por este Jurado, que puede tomar en consideración solamente los films en concurso, o ampliar su terreno a todos los films exhibidos.

NOMBRES DE MÁS Y DE MENOS. Ya se sabe que no vienen Ingmar Bergman, ni Vittorio De Sica, ni Gina Lollobrigida, ni Kenneth More, ni Nikolai Cherkasov, ni otros nombres sonoros que circularon en las informaciones. Se cree que simplemente no habrá delegación de estrellas por parte de Japón, Estados Unidos y Rusia. Pero hay otros nombres confirmados, casi todos ellos con especificación de fecha. Entre ellos: Julien Duvivier (viene de Brasil), Abel Gance, Jacques Tati, John Mills, Dany Robin, Amedeo Nazzari, Jules Dassin. Entre los nombres confirmados está además Harriet Andersson, la famosa Mónica de un pasado verano, que llega en la noche del sábado 7, y que puede originar algún revuelo. Las autoridades del Festival han aclarado que no organizan conferencia de prensa hasta Mar del Plata, pero se presume que el periodismo bonaerense no esperará para dar cuenta de la fama que llegue.

UNA NOVEDAD. La copia de **La conspiración de los boyardos**, segunda parte de **Iván el Terrible**, viene con un fragmento en colores, hacia el final, tal como Eisenstein lo había querido. Esto sería natural, si no fuera porque Bruselas en 1958 y Montevideo en las últimas semanas conocieron una copia en blanco y negro. No se ha dado a conocer ninguna explicación rusa, pero se presume que ante objeciones de la crítica europea se ha querido regularizar una anomalía anterior.

PRIMER CONFLICTO. Ayer trascendió que Rusia y Hungría piden que se elimine del certamen una película americana. Se basan en un artículo del reglamento, que permite la exclusión de films que hieran algún sentimiento nacional. El film es **The Journey** (El viaje), dirigido por Anatole Litvak, con Yul Brynner y Deborah Kerr en los principales papeles: su acción ocurre en Hungría, noviembre 1956, poco después de la rebelión que los rusos sofocaron famosamente.

Parece obvio que los rusos se molesten por un film anti-soviético, pero también es obvio que no lo vieron, y que ignoran hasta qué punto es endeble, inconvincente y melodramática la propaganda del film. Si Rusia lo deja pasar sin chistar no ocurre nada, y hasta habrá público que se ría de Brynner cuando se come un vaso de vidrio o cuando grita las fuertes pasiones del alma rusa. En cambio si Rusia hace cuestión sobre ese film, provoca fundadas objeciones por un nuevo caso de coerción sobre la libertad ajena, incluida la libertad de macanear. Para los organizadores este conflicto puede ser crítico. Si ceden a la presión rusa parecerán débiles ante mucho observador. Si no ceden, que es lo digno, arriesgan el retiro de Rusia, Hungría, Checoslovaquia y Polonia, países éstos cuya uniformidad de conducta y de amenaza puede tener otra explicación que la simple casualidad. Es muy difícil hacer festivales.

Lunes 9

Harriet Andersson entró con un largo paso de ballet a la sala de equipajes, extendiendo la mano derecha y el dedo índice por delante, a manera de proa, y separando abruptamente a personas que nunca había visto en su vida. Después se paró en puntas de pie e hizo otro simulacro de ballet durante los cinco minutos que debió esperar para que aparecieran sus diez valijas y para que el subjefe de revisión decidiera que a Mónica no le revisaba nada; en lugar de trámite aduanero, Harriet Andersson hizo en Ezeiza un poco de juguete, un poco de fotografías con autoridades del Festival, otro poco de fotografías juguetonas con el mismo subjefe de revisión, que no revisaba valijas pero que tuvo su chance de pasar a la posteridad. Como explicó el director Lars-Eric Kjellgren, que viajó con ella desde Europa y terminó por conocerla bien, Harriet es siempre así, fue el alma del avión, cantó y bromeó todo el tiempo, divirtió a los checos y noruegos que viajaron con ella (un total de 16 personas) y ahora seguía en ese espíritu, a veces en sueco, alemán o inglés, pero más a menudo en los mohines, los pestaños y las burlas de una vitalidad arrasadora. Tenía que estar cansada de un largo viaje y de un avión que llegó con seis horas de retraso. Así lo dijo expresamente, y cuando le preguntaron la edad contestó rápidamente "ciento un años, hasta que llegue a esa cama", pero no daba la sensación del cansancio. Para casi todos los funcionarios de Ezeiza y para la veintena de autoridades del Festival que fueron a recibirla, era una estrella con brillo propio, no tanto por el recuerdo de Mónica como por el dinamismo que desplegó a su llegada. Y aunque varios de sus testigos de ese momento se limitaban a identificarla con Mónica, que se desnudaba, muchos otros saben que es una actriz natural (en **Noches de circo**, en **Una lección de amor**, en **Sonrisas de una noche de verano**) y que tiene una vida interior para hacer asomar. Acaba de filmar con Kjellgren un asunto que debe ser traducido por **Crimen en el paraíso** (*Brott i paradiset*) y dentro de poco hablará sobre esa obra, sobre su propia vida e inevitablemente sobre Ingmar Bergman, a quien debe haber conocido de muy cerca. En Ezeiza, a la una y media de la mañana, no había oportunidad ni manera de hacerla hablar en serio. Pero en el Alvear Palace Hotel, al mediodía del domingo, apartó a los fotógrafos, se fue hasta el centro de la Avda. Alvear y comenzó a hacer gimnasia respiratoria y a absorber grandes cantidades de aire y sol. Viene de un invierno sueco. Ahora hay que esperar que Harriet conquiste Mar del Plata, lo que ocurrirá de un momento a otro. Es lo más simpático que se ha conocido en festivales, aunque sólo un valiente se animaría a vivir con ella.

PROGRAMACIÓN. El Festival ha confeccionado una planilla completa con las tres salas, los once días y 33 películas. No la repartió a la prensa, pero la tiene en la oficina, a la vista de quien quiera copiarla y difundirla. Esa planilla nació de una larga batalla con los exhibidores de Mar del Plata, con los distribuidores cinematográficos y con los circuitos que habrán de presentar posteriormente esos títulos. Aunque el detalle de esas luchas no tiene importancia pública, esos ajustes son sintomáticos de que un Festival mueve intereses y de que no es fácil contemplarlos. Cada sala exhibe tres veces diarias un film (a las 17.30, 20.30, 22.30) y quien quiera ver todo el material sólo tendrá que saltar de una sala a otra, con un riesgo de surmenage y otro de inanición, porque tiempo para comer no le sobra. Los periodistas podrán ir donde quieran cuando quieran. Los jurados irán donde deban cuando puedan. Los

abonados irán solamente a la última función nocturna, que le sale \$ 33 arg. por película en cualquiera de las salas, y completarán su curiosidad cinematográfica por las tardes, a razón de \$ 35 arg., lo que localmente se considera muy barato. En la práctica, todo aficionado se verá obligado a elegir, y es difícil concebir a un individuo capaz de aguantar durante once días tres films diarios y una serie de actos complementarios, que incluyen docenas de films argentinos, docenas de conferencias de prensa y de recepciones. Lo que no se puede hacer es elegir ahora, aunque la programación esté colgada en el pizarrón e invite a hacer cálculos. Hay motivos para creer que no se mantendrá al firme. Falta colocar en ella un grupo de títulos, que invadirá las mañanas, o que se exhibirá a medianoche; en esa posición están **La conspiración de los boyardos** (Eisenstein), **Los amantes** (Louis Malle), **Los tramposos** (Marcel Carné) y **La maja desnuda** (Henry Koster con Ava Gardner). Falta registrar el ingreso de una quinta parte de los títulos nominales, con la eventualidad de que aviones y aduanas obliguen a retoques. Falta atender la posible objeción de delegaciones a la fecha que se haya asignado a algún film. Falta solucionar todavía una objeción rusa y húngara a la presencia de un film americano, presumiblemente anti-soviético, que se llama **El viaje** o **Rojo atardecer**. Hasta dónde pueden llegar las presiones es cosa que nunca se sabe. Hasta hace pocos días, Italia, Francia y Alemania condicionaban su participación a que se les exonerara no solamente de los derechos de importación para sus films de Festival (un impuesto que llega al triple o al quintuple del valor de cada uno) sino de la exoneración similar para otros films de la temporada. Entre esa presión oficial, que fue solucionada, y la presión comercial, que parece provisoriamente ajustada, se entiende muy bien que los organizadores vivan encerrados en deliberaciones de cuarto secreto. A pesar de las incertidumbres, los mismos organizadores declaran que todo marcha bien y no padecen de reticencia cuando reciben preguntas de gente habitualmente inquisitiva, como los periodistas uruguayos o como el cronista de **La Nación**. Según los organizadores, la venta va bien. Según **La Nación** del domingo, que destacó un corresponsal en Mar del Plata para saber cómo andaba todo, la venta de abonos marcha con cierta lentitud, pero en cambio abunda el optimismo entre comerciantes locales sobre el gran movimiento que el balneario adquirirá de inmediato.

NOMBRES DE MÁS Y DE MENOS. Nelly Kaplan llegó de París en el mismo avión de Harriet Andersson y dijo que por lo que ella sabía, Daniel Gélin viene al Festival. Los organizadores dicen en cambio que no tienen ese nombre en la delegación francesa, integrada teóricamente hasta ahora por Jacques Becker, Julien Duvivier, Jacques Tati, Abel Gance y Dominique Wilms, aunque hay motivos para dudar de todos y cada uno de esos nombres. Estas incertidumbres se extienden también a otros países. Se descuenta que no hay delegación americana, aunque es probable que venga solitariamente Stephen Bosustow, productor de los famosos dibujos de la UPA (**Magoo, Boing Boing**). Y se produjo un conflicto raro con la delegación inglesa, que tenía nombres tan atractivos como los de Yvonne Mitchell y John Mills. Parece ser que protestaron porque tenían pasajes de segunda categoría (sin cama) y aunque gestiones inmediatas regularizaron la situación, ese último paso llegó demasiado tarde. Ahora se duda de que haya delegación inglesa. Como siempre, lo que debe hacerse con delegaciones de festivales es simplemente esperar y no dejarse guiar por telegramas.

Martes 10

En la mañana del miércoles parten de Constitución unas doscientas personas, en tren especialmente fletado para el Festival. Este es el primer acto oficial del certamen, y puede ser denominado Puntapié Inicial. También puede ser divertido, si la mezcla es bastante variada y si en las seis horas de viaje se agita convenientemente. Para la llegada a Mar del Plata hay corridas previstas. Ajustar alojamientos y credenciales es materia urgente, porque a las 20 horas del miércoles ya se exhibe **La hoguera (Pot-Bouille)** de Julien Duvivier, en función extraoficial. Y a las 22.30, en las tres salas, se exhiben los primeros tres films, que según anuncios impresos serán **La vida por delante** (española, con Analía Gadé), **La última noche del Titanic** (inglesa, con Kenneth More) y **La hija del capitán** (rusa, de I. Pyryev).

MÁS GENTE. Julien Duvivier apareció en Buenos Aires, proveniente de Brasil, a bordo del vapor "Claude Bernard". Su nombre se agregó informalmente a la delegación francesa. Hizo unas brevísimas declaraciones a la prensa, contando lo último que hizo y los proyectos que tiene (nada importante) y se manifestó en duda sobre si iría a Mar del Plata. Pero después hubo certeza de que iría, para presentar **La hoguera** el mismo miércoles con una conferencia de prensa. Se va de vuelta el viernes, en el mismo "Claude Bernard". Por otro lado, se confirmó que vendría John Mills, como único astro de la delegación inglesa. Y se anunció la visita especial de Toshiro Mifune, astro de **Rashomon**, de **Los siete samurai**, del nuevo film **Trono de sangre**. Recibió una invitación especial, vía Guaranteed Pictures, llegaría el miércoles 18, y será de hecho el único delegado japonés al Festival.

JURADO. El último dato es que el Jurado oficial queda en ocho miembros. Son Abel Gance (realizador francés), Narciso Pousa (escritor argentino), Marcos Victoria (escritor argentino), Alfred Bauer (director del Festival de Berlín), Fernando Chao (periodista argentino), Jirí Marek (realizador checoslovaco), Ulyses Petit de Murat (libretista argentino), Eugenio Hintz (periodista, cine-clubista y realizador cinematográfico uruguayo). Pero hay interés en hacer un jurado impar. Para el noveno puesto se propone ahora al director sueco Lars-Eric Kjellgren.

LÍO ARREGLADO. Rusia, Hungría y Checoslovaquia habían solicitado que se retirara del Festival el film americano **The Journey** (Rojo atardecer), por creerlo lesivo a los sentimientos de los dos primeros países, sentimientos con los que aparentemente Checoslovaquia es solidaria. La acción del film ocurre en Hungría, noviembre 1956, poco después de un popular intento revolucionario. Las autoridades del Festival acaban de aceptar ese pedido y de pedir el retiro del film. Era una situación delicada, y si el film no se retiraba se corría el peligro de que Rusia, Checoslovaquia y Hungría resolvieran ausentarse del Festival. En la declaración que ha hecho pública, el Festival se ha preocupado de especificar que el retiro del film es ajeno a toda valoración cinematográfica y política, que el art. 8º del Reglamento le permite tomar esa medida, y que en el caso se ha empleado un criterio exclusivamente jurídico. Extraoficialmente ha trascendido que **The Journey** sería sustituido por **El gato en el tejado caliente**, el film de Richard Brooks sobre obra teatral de Williams, cuyo estreno ya se anuncia en Montevideo. Esto supondría que la Motion

Picture Producers Association acepta retirar aquel primer film, pero no hay documento probatorio de tal actitud.

PREMIO ESPECIAL. Un conocido joyero de Mar del Plata ha donado un valioso anillo al Festival. Está coronado por una perla llamada "del Atlántico" y se ha mencionado que su precio llega a los cincuenta mil pesos argentinos. La joya sería obsequiada a la actriz extranjera más "cooperativa" con la prensa, según decisión que deberá formular un jurado de periodistas que se nombrará a ese efecto. Un diario asegura hoy que podrá ser la perla de la discordia.

MÓNICA CON NOVEDADES. Harriet Andersson visitará Montevideo cuando termine el Festival. Después irá a Suecia a terminar un film. Y después volvería a Buenos Aires a trabajar en una co-producción internacional, cuyos otros detalles se ignoran. Los anuncios sobre Montevideo y sobre la co-producción fueron hechos extraoficialmente por Jacobo Ellenberg, un conocido distribuidor cinematográfico con intereses en Buenos Aires y en Montevideo (donde está vinculado a International Films), que ha traído buena parte del material sueco y que ahora presenta además otros films de Polonia, Grecia y Checoslovaquia.

Viernes 13

Un problema de organización subsiste todavía en este Festival tan pródigo en films y en periodistas. Las entradas para las tres salas no se obtienen directamente en la sala, sino que deben ser previamente canjeadas en la oficina por vales impresos para cada cine y cada turno. El resultado es que tales vales se agotan rápidamente y que muchos periodistas se quedan sin ver el film que desean, con las protestas del caso. La fórmula de eliminar contralores y establecer un régimen de libertad no ha convencido a los organizadores (necesitan contralores por motivos de recaudación) y ahora han ideado dar preferencia a los periodistas en el reparto diario de los vales. Es una fórmula de transacción, pero la libertad sigue siendo preferible. Los contralores son buenos cuando funcionan a la perfección, y en caso contrario son un entorpecimiento y una discusión, como es ahora el caso. La enorme sala de prensa, donde podrían vivir diez familias, ha sido decorada con humoristas letreros por el estilo de "Este es un Festival a prueba de bomba", "Se regalan problemas" y "Consuélese, no hay Festival que dure cien años", pero el sentido del humor no florece al lado de tales bromas. Por el contrario, el problema de Entradas, el problema Demasiado Material (hoy se exhiben once films) y el problema Cambios en Programación, que es típico en todo Festival, siguen dando lugar a discusiones.

TRES CONFERENCIAS. John Mills es un inteligente caballero británico, con 25 años de cine y algunos papeles recordables, en varios estilos, por lo que no se podía tomar literalmente el comienzo de su conferencia de prensa, donde dijo que los jóvenes iracundos no son gente enojada sino ruidosa, y donde destacó a jóvenes valores de dirección, como John Guillermin y Leslie Norman. Preguntado por una crisis en la producción inglesa, negó que fuera muy importante bajo el lema de que siempre ha habido crisis y cuando se le señaló que ésta es la primera vez que se cierran centenares de salas inglesas, se mantuvo en que no hay tal crisis fundamental. La

suya parecía una actitud escapista, y un periodista uruguayo le preguntó si conocía una revista llamada *Sight and Sound*, para poder señalar luego a Mills un artículo descriptivo sobre aquella crisis. Entonces Mills consultó a sus compañeros de delegación, afirmó que seguramente era una revista de publicidad de Rank, después se corrigió y dijo que no, después terminó por asegurar que no conocía nada llamado *Sight and Sound*. Era una respuesta insólita, quizás una broma. En consecuencia el periodista uruguayo, que cree entender el sentido del humor cuando se lo refriegan por la cara, aseguró a Mills que estimaba toda su labor de comediante y particularmente **¿Es papá el amo? (Hobson's Choice)**, pero que creía que esta conferencia de prensa era la mejor comedia en la carrera de Mills. Así fue como éste se ofendió y dijo algo sobre lo incómodo que es venir a festivales.

Andrzej Munk explicó algo sobre el cine polaco en una inteligente conferencia de prensa. Es un joven de 32 años, muy preciso en la formulación de sus ideas, que se describe a sí mismo como un intelectual empeñado en hacer films que hagan pensar a una parte del público y que no parezcan inútiles a la otra parte. Aclaró el sentido de su **Heroica**, exhibida anoche, como un comentario irónico, realista, sobre la tradición romántica del heroísmo polaco, y señaló a la anécdota como imaginaria, aunque es auténtico el ambiente de la última guerra en que se ubica. Sobre el nuevo cine polaco dijo redondamente que es oficial, y cuando le preguntaron sobre la participación del gobierno en la industria contestó de inmediato 100 %, pero a continuación estableció la libertad de producción que ese régimen permite. No es el Estado quien toma las decisiones sino un comité de 14 personas, en el que solamente dos son funcionarios y el resto son productores, directores y escritores cuya función es hacer cine. Cuando él quiere hacer un film lo hace, no tiene otra barrera que el acuerdo con el Comité de Producción, y no hay dificultad en ese acuerdo. En este nuevo régimen, que él vincula con una reciente etapa gubernamental (últimos cuatro años) el cine polaco prefiere ciertamente los temas de guerra, porque ésa fue una realidad demasiado grande para todos, y puntualizó que el reciente gran éxito de público en Polonia ha sido **La patrulla de la muerte (Kanal)**, de Wajda. Pero también se hacen comedias deliberadamente disparatadas. Aunque Munk no quiso excederse en temas que desbordan su experiencia personal (habrá otra conferencia con toda la delegación), estableció que la censura polaca no es muy exigente y que no hay directivas políticas. Algo de eso se ve en **Heroica**, donde el diálogo incluye alguna ironía sobre el Ejército Rojo que se acercaba a liberar ciudades.

Harriet Andersson atrajo previsiblemente la simpatía de todos, se sacó los zapatos, posó con desenfado y atendió a todo el mundo. No es ninguna vampiresa, ninguna muchachita linda que hizo Mónica porque los desnudos quedan bien. Es una actriz inteligente, que sabe lo que hace, y que ahora mismo quisiera perfeccionar algunas escenas de **Noches de circo**. Preguntada por su mejor papel eligió la Petra de **Sonrisas de una noche de verano**, y a solicitud ajena historió su carrera, que incluye teatro y cine (necesita de ambas disciplinas) y que se desarrolla desde 1949, con opereta en Estocolmo, un papel no protagonista en la comedia musical americana **Annie Get Your Gun**, un film de 1950 para niños, después **Mientras la ciudad duerme (Medan staden sover)** de Kjellgren¹, y después teatro (Strindberg,

lben y hace poco la **Anna Frank** con dirección de Molander). En realidad la famosa Mónica es una parte mínima de su personalidad. Describió la labor directriz de Bergman como la de un hombre tranquilo, que ensaya mucho, trabaja sin apuro y mantiene una especial comunicación telepática con sus intérpretes. Señaló a Gunnar Björnstrand como uno de los mejores actores del cine sueco, comentando su especial satisfacción de haber hecho junto a él la niña de **Una lección de amor**. Y dejó en una amplia duda los proyectos sobre un film a rodarse en Argentina; hasta ahora son sólo ideas ajenas, que pueden caminar o no. Con buen tino, nadie preguntó a Harriet sobre sus relaciones con Bergman, que son una curiosidad de mucho novelero. Ella no hubiera contestado, por otra parte. No atiende temas personales y es un poco más inteligente que el promedio habitual de las actrices en Festivales.

Sábado 14

Los periodistas picaron fuerte de entrada en la conferencia de prensa con la delegación checoslovaca. Querían saber si allí hay censura y cuáles son los límites de la libertad de expresión artística. Entre Jirí Marek, Ladislav Katchik y un intérprete contestaron que no hay censura, todo lo contrario, y que la industria produce lo que le viene bien, con un Comité de artistas y técnicos que proyecta planes generales y los dirige luego. El funcionario superior es el Sr. Marek, que se responsabiliza de coordinar toda la industria cinematográfica checa. Pero los fondos son del gobierno y las utilidades también, así que el problema no es la censura; el problema es que la expresión artística es libre para todos los que estén en el Comité oficial. Puede ocurrir que se produzcan films que no gusten al gobierno, pero no hay ningún caso famoso. El Estado también centraliza la exportación y la importación de films, realiza festivales en Karlovy Vary, los extiende parcialmente al acceso de otros núcleos de la población y supervisa todo el dirigismo del cine, aunque no hace propaganda con él o por lo menos no se excede. Sobre el estado general de esta industria, los delegados oficiales están muy satisfechos. Aparentemente creen que le falta un poco de exportación, pero de eso se están ocupando. Ahora presentan dos films a este certamen y se muestran muy optimistas sobre uno de ellos, **El batallón negro** de Vladimír Cech. También tienen sus orgullos, como toda la escuela de marionetas (Jirí Trnka trabaja ahora en CinemaScope) y como los estudios de Barandov, que mencionan como los más grandes de Europa.

VIAJE IMPREVISTO. Lars-Eric Kjellgren debe volver de inmediato a Suecia, requecido por un telegrama de su compañía, para terminar el rodaje de un film antes de que uno de los actores sea sometido a una operación quirúrgica. Este regreso, en el domingo 15, impedirá que él y Harriet Andersson concurren a Montevideo como estaba proyectado; eso pierde el Uruguay. Impide también la labor del Jurado, que Kjellgren integraba. El Jurado resolvió seguir funcionando con ocho miembros, que es la solución más práctica de las posibles.

CINE CONVERSADO. La delegación argentina tomó la oportunidad de una conferencia de prensa al mismo nivel que cualquier otra delegación extranjera. En un momento que se cree de recuperación, con grandes planes de futuro y la ayuda oficial consagrada en una amplia Ley, importaba señalar las líneas principales de

¹ En Buenos Aires se estrenó como **Turbia está la noche**.

una industria ansiosa de superarse. Buena parte de la conferencia fue dedicada a un bombardeo de preguntas al Dr. Zolezzi, presidente del Instituto de Cinematografía, que en el conjunto estableció el sistema de créditos, la recuperación de esos fondos a través de las recaudaciones, el apoyo al cortometraje, los concursos anuales para films y para libretos. Varios periodistas señalaron preguntas escépticas sobre los métodos de trabajo del Instituto, particularmente en lo relativo a tales concursos. En la conferencia estaban presentes Mirtha Legrand, Olga Zubarry, Arturo García Buhr, los directores Torre Nilsson, Ayala, Tinayre y otras figuras. En una conversación sobre planes industriales y sobre la proyectada recuperación del mercado extranjero, Tinayre pidió más dignidad artística para el futuro, y objetó la intención comercializada de desnudar mujeres como tema central de películas nacionales. No dijo nombres, pero dio oportunidad a preguntar abiertamente si el Instituto había concedido crédito para la filmación de **Sabaleros** (afirmativa). Otras declaraciones complementarias de Torre Nilsson afirmaron que en sus films y en los de Ayala, por lo menos, se había dado oportunidad de colaboración a directores de cortometraje, en lo que supone un fomento de nuevos valores para la industria nacional. En cuanto a los métodos de retomar el mercado exterior, hay diversidad de opiniones, y ninguna de ellas es muy firme. Si se compara con el extranjero, se sabe que el cine sueco ha conquistado mercados por su calidad y el mexicano lo ha hecho con canciones típicas y argumentos baratos; es difícil tomar ejemplo de allí. Alguien sugirió que el cine argentino debería ser menos conversado, porque la imagen es más accesible a todo público, pero desde luego hay cine verbal en muchos lados, y el mundo sigue andando. Fue grato saber que el Instituto de Cinematografía no impone restricciones ni censuras a los temas propuestos, pero varios testigos de la conferencia de prensa invocan factores laterales (la selección argentina a Cannes, por ejemplo) para temer que el dirigismo de los créditos pueda conducir a un cine rosado y sin problemas, reproduciendo el caso del reciente cine italiano. Es sólo una especulación.

Domingo 15

Es más fácil hacer festivales donde no haya industria de producción. Son un poco más artificiales, pero están libres de los problemas internos que se suscitan donde se hacen cosas. La lista de intrigas, opiniones, intereses y hasta odios que puede haber en el cine argentino es inconmensurable. Se la puede sentir en los banquetes donde se juntan trescientas personas que representan al cine argentino y que homenajean a D. Narciso Machinandiarena (viernes 6, en Bs. As.), y aunque las declaraciones públicas suelen hablar de cordialidad y de poner el hombro, la realidad es un poco más turbia. Hace apenas dos meses que se fundó Uniargentina, para representar a todo el cine nacional en el exterior, pero no será conveniente creer en sus manifiestos. En la reciente conferencia de prensa de la industria la sensación de tensión interna volvió a resurgir, y sólo queda el consuelo de que también los pintores, los escritores y los músicos suelen pelearse entre sí en todas partes del mundo. Hoy hubo dos rebotes de crisis más amplias.

VERDAD DESNUDA. Ayer el director Daniel Tinayre dijo en la conferencia de prensa que los films con desnudos desprestigian al cine nacional. No pronunció nombres, pero era clara la alusión a **El trueno entre las hojas**, a **Sabaleros**, a su productor

Armando Bó y a la primera figura Isabel Sarli. Hoy Armando Bó reunió a la prensa, se dio por oficialmente enterado de esas manifestaciones y protestó contra ellas. Aseguró que desnudos hay en el cine de todo país, que su intención es realista, que pese a las objeciones de Tinayre seguirá haciendo lo mismo en sus próximos films, y que el éxito de éstos se demuestra en que ambos han sido contratados para su distribución en Estados Unidos e Inglaterra, caso excepcional. Tras insinuar que otros directores son europeizantes y que él es un argentino auténtico, leyó tres largas carillas que reiteran esos conceptos y cuya difusión solicitó a la prensa. Allí asegura que el éxito de sus films no se debe a los desnudos, un concepto que muchos otros creen discutible, y en esa opinión se mantuvo. Señaló que las frases de Tinayre suponen una falta de cortesía, un error diplomático. "Los platos sucios se lavan en casa", aseguró. Sus tres largas carillas adolecen de cierta sensiblería de estilo. Al fondo del episodio, puede reflexionarse que si Armando Bó fuera efectivamente un realista no se asustaría de la realidad y de las controversias que la realidad provoca. Son también reales, derivan de intereses, y no se lavan con declaraciones. La situación económica del Sr. Bó ha mejorado marcadamente en los últimos tiempos.

CORTOMETRAJE. Hay doce films de cortometraje en el Festival. Son presentados por la asociación que agrupa a sus realizadores, varios de los cuales reunieron a la prensa para enumerar los problemas que enfrenta su actividad, aunque la Ley del cine argentino dispone que un 3% de los fondos de fomento se apliquen al cortometraje (la prensa filmada lleva en cambio el 12%), no hay todavía una reglamentación que haga caminar esa Ley. En consecuencia no está en vigor la exhibición obligatoria ni el crédito, con lo que el corto se hace sin la retribución esperada. Gestiones infinitas ante el Instituto de Cinematografía no han mejorado la situación. Los premios anuales han planteado también una situación anómala. No se han distribuido en 1957 ni en 1958, y se distribuirán presumiblemente ahora, pero su monto es ínfimo en relación a la producción y a las posibilidades de futuro. En la conferencia se señaló que varios artistas del corto han sido llamados a colaborar en la industria o apoyados para producciones de mayor ambición (el director Simón Feldman, los músicos Virtú Maragno y Lalo Schifrin), pero en general afirman que esas puertas suelen estar cerradas, con una organización sindical e industrial que supone mucha barrera. Hay mucho por arreglar en el cine argentino.

Martes 17

Estaba toda la delegación polaca en la conferencia de prensa de hoy: las actrices Barbara Polomska y Hanna Zembruska, que sirven para sacar fotos, el Sr. Jerzy Lewinski, que es importante jefe de producción, el Sr. Henryk Gordon, que asesora en cuanto a exportación e importación, y el director Andrzej Munk, cuya **Heroica** es ya obra de controversia en la crítica local. Se habló de todo pero principalmente de cine polaco. Era apenas comercial en la pre-guerra, pero evolucionó desde 1946, con una escuela de cinematografía en la que se formaron Munk, Wajda y muchos otros directores, fotógrafos y críticos. Los profesores eran de la vieja generación, como el director Aleksander Ford, la escritora Wanda Jakubowska y otros ensayistas llegados de Italia. Un resultado de esa escuela es que se empezó a hacer cine en serio, con tres films en 1947, ocho en 1952, veinte en 1958, y ya se calculan 35

para 1965, si es que esto no parece demasiada previsión. Una cuarta parte de esa producción es de primera calidad, las ventas al extranjero han aumentado notablemente (a 30 países, con gran éxito de **Kanal** en todos ellos) y los argumentos son habitualmente escritos directamente para el cine. Contra una difundida creencia, los polacos aclararon que importan muchos films, hasta 200 anuales, siempre a precio fijo. En 1958 se exhibieron 48 títulos americanos; pero la lista de éxitos comienza por **Vuelan las grullas**² (URSS), **Noches de Cabiria** (Italia) y **French Can Can** (Francia). Es probable que ahora compren **El jefe**, un film argentino que les ha impresionado favorablemente. Dos datos aportados por los polacos pueden servir de ejemplo a otros países. Uno es la atención al cortometraje, cuyos realizadores son pagados por el Estado para producir, y que constituyen en la opinión de Munk un fermento indispensable para realizadores del futuro. Otro es que los críticos cinematográficos tienen parte activa en la producción, como asesores y como jueces. Se trata desde luego de críticos con sólida formación, que no hacen gacetilla sino que llegan a editar publicaciones especializadas. En Polonia se hace cine con una seriedad ejemplar, y ahora el mundo entero tiene la oportunidad de saberlo. Apenas Montevideo conozca **Heroica** y **Atentado** se oirán palabras mayores.

MIEDO ARGENTINO. Los periodistas solicitaron entrevista especial con los directores nacionales, para complementar una conferencia anterior que estuvo orientada de hecho hacia los problemas legales y administrativos del Instituto de Cinematografía. Ahora querían informes sobre los problemas de la creación misma, y para contestar preguntas se acercaron Francisco [sic] Ayala, Leopoldo Torre Nilsson, Mario Soffici, Daniel Tinayre, A. Ber Ciani, Ralph Pappier, Augusto C. Vatteone, Enrique Carreras y otros directores, con compañía ocasional de García Buhr, Gómez Cou y Mirtha Legrand. Fue una larga entrevista de hora y media, sin demoras de intérpretes. Como lo señaló Ayala al principio, debían reconocerse diferencias de criterio, gusto, edad, experiencia y orientación entre todos ellos, por lo que las respuestas debían quedar entendidas bajo un enfoque personal y no colectivo. Pero en el conjunto, fueron ilustrativas de los problemas generales del cine argentino. Casi todos están conformes en que la producción debe respetar el espíritu nacional, y que las co-producciones pueden afectarlo: siempre se puede hacer mejor lo propio. Soffici cree que se debe hacerlo para ganar mercados internacionales, y Ayala recordó que alguna vez rechazó un plan de filmar en el Titicaca, con indios bolivianos, porque aunque le atraía el tema no se sentía bastante compenetrado de ese ambiente. Sobre la libertad de creación había también acuerdo en que no está restringida, ni hay en la legislación vigente nada que la coarte. Lo que algunos de ellos parecen temer es que se les exhorte reiteradamente a hacer cine optimista, y a que por las vías de lo que se prohíbe para menores (hasta 14 y hasta 18 años) se llegue a impedir el desarrollo comercial de un film. En otro sentido, admitieron que es difícil hacer en Argentina una producción que trate sobre militares o sobre sacerdotes, temas que de hecho están eludidos en los planes. Admitieron la presión amistosa y no compulsiva con que Torre Nilsson debió sacar dos o tres tomas pequeñas en **La caída** y con que Ayala debió retocar ligeramente el final de **El jefe**.

Como señaló Soffici, si el Estado ayuda es inevitable que intervenga. La presión mayor es la comercial, la expectativa sobre lo que será comprendido y asimilado; allí el problema es de productores, y ya se sabe que un director que no obtiene un éxito es un director que compromete su futuro. Ninguno de los directores cree muy estimable a la crítica argentina, no porque falten valores en quienes escriben sino por ser desorientada y contradictoria, como si surgiera de la improvisación. Sostuvieron que por otra parte falta intercambio entre crítica y realizadores; de hecho la crítica sólo es útil a éstos cuando coincide en marcar errores o (como citó Torre Nilsson a propósito de su **Secuestrador**) cuando casi toda ella supone una aprobación minoritaria de lo que el público rechaza. Varios observadores señalaron después que en la conferencia de prensa se notó cierto temor de los directores por declarar abiertamente sus problemas: se abstuvieron de pronunciarse unos contra otros, o contra los productores, o contra las necesidades comerciales que explican sus errores pasados. Por arriba de la conferencia hay un temor más amplio, que es el temor a hacer, y no solamente a hablar. Mucha gente está conforme en que ésta es una etapa de transición para el cine argentino, pero sólo en Ayala y en Torre Nilsson se nota un afán de hacer cosas nuevas. Mientras es interminable la especulación sobre culpas, el hecho cierto es que no hay nuevos temas, no se enseña a trabajar a nuevos libretistas, ni directores, ni técnicos, no hay una exploración formal más allá de la corrección. Quizás todo ello salga de una producción más abundante, que permita mantener equipos en marcha y que permita costear por tanto una zona de experimentación. Y quizás no hay tampoco bastante talento. Pero lo temible es que si el talento estuviera en algún lado el cine argentino no se enteraría, porque deja a un costado su propio cortometraje y porque examina planes de filmación con la óptica del rendimiento comercial inmediato y del prestigio extra cinematográfico que ese tema pueda significar para el país. Esa es la miopía con que el cine italiano se cayó desde su apogeo neorrealista. Mientras tanto, Polonia tiene un cine ultra-dirigido por el Estado, tiene escuelas que preparan realizadores, deja trabajar a los jóvenes, y en diez años se levanta de la guerra hasta el brillo cinematográfico de hoy. Quizás convendría hacer una conferencia de prensa con Mentasti o con algún otro de los productores que dirigen de veras al cine argentino.

Martes 17

No es conveniente salir del Hotel Provincial. Aquí están las oficinas de este Festival, aquí se han hecho todas las reuniones de prensa, aquí viven los periodistas uruguayos, aquí se come (demasiado), aquí se duerme (apenas), aquí se puede hacer casi todo el trabajo. Si hubiera tiempo, aquí se podría perder dinero a la ruleta. Afuera llueve, además. Desde el miércoles 11 hasta hoy Mar del Plata ha hecho un Festival oscilante entre el diluvio y la bruma. No hay desagües en las calles, que se inundan en pocos minutos y hacen sufrir salpicaduras imprevistas; tampoco es muy bueno el transporte, que obliga a esperar veinte minutos por un trolley que pueda llevar a cualquiera de las tres salas de exhibición. Así que es mejor quedarse y ver desde la ventana hacia una playa que está a pocos metros y que parece sufrir de una arena terrosa, de demasiadas carpas y de un mar huracanado. Ir y bañarse ya es demasiado. Pocos lo hacen en un Festival, si es que tienen algo que trabajar en él. Y los afortunados que tienen ese tiempo no pueden obtener algo de sol. La pobre Harriet

² En Argentina este film de Mikhail Kalatozov se estrenó como **Pasaran las grullas**.

Andersson, que llegó a Buenos Aires huyendo del invierno sueco, se quejaba de que el sol no era frecuente; el domingo volvió para Suecia, sin haber obtenido una visión más clara del verano, y por cierto que lloró en buena parte del día por tener que abandonar una excursión que le era grata.

Los que se quedan en el Hotel Provincial con escapadas incidentales a tres cines, pueden tener una visión más correcta de lo que es un Festival. A primera vista están los cazadores de autógrafos, las señoras noveleras que hablan idiomas, en alta voz, las reuniones espontáneas cuando alguna belleza rubia pasa por el hall. A segunda vista esos mismos cazadores necesitan orientación, y es habitual que pregunten a los periodistas quien es aquél y quién es aquélla, dónde se regalan fotos (no se regalan) y dónde podrá estar en este momento la delegación alemana. Todo este movimiento local, con detectives en la puerta del hotel para verificar credenciales de quienes pretendan entrar, no responde en verdad a la mucha fama. No son en verdad populares los nombres de Dominique Wilms o Anita Ruff (Francia), Isabelle Corey (Italia), Margit Bara (Hungría), Henny Moan (Noruega), o Waltraut Haas (Austria), ni hay tampoco delegación alguna de Rusia ni de Estados Unidos. Como sensación de nombres, para hacer ruido en el exterior, y acordarse mucho después al estilo de "el año que vino Fulano", este Festival se ha desintegrado desde los rumores y anuncios iniciales hasta hoy. Las únicas estrellas extranjeras con renombre fueron John Mills y Harriet Andersson. Ambos se fueron ya.

Una visión menos superficial encontraría otros factores más recordables. Este es un Festival riquísimo en films, con diez o doce diarios en cartel, incluyendo repeticiones, y la obligación de ver tres o cuatro por día para mantener el tren, aun olvidándose de los mexicanos. Hay 35 de ellos en concurso, y el Jurado está haciendo turnos extraordinarios y privadas matutinas para llegar al fallo del próximo sábado. Con tres funciones nocturnas simultáneas es además imposible elegir siquiera la *première* más lustrosa, porque puede ser cualquiera de las tres. Y hay público en las tres salas, por lo menos para esas funciones nocturnas en las que rigen los abonos. Por otro lado el régimen de conferencias de prensa se lleva a un promedio de dos diarias, inevitablemente a la misma hora en que se proyecta un film que se perdió la noche anterior. Con tres cronistas en funciones un diario podría cubrir todo, pero sólo en los importantes de Buenos Aires se llega a ese extremo. La prensa de todo el Interior, las radios y la televisión han acudido también a Mar del Plata, y a ratos el nuevo Jefe de Prensa dice que hay demasiados periodistas y que habría que seleccionar. El hombre lucha con la demanda de entradas, un punto que fue mal calculado en los planes previos y que ahora ha dado dolores de cabeza a periodistas y a funcionarios; no sólo no alcanzan los sitios disponibles, sino que todo el contralor de vales, documentado para hacer cuentas claras con los exhibidores, ha llevado al papeleo, a los turnos, al trasiego. De esto se oye hablar casi todo el día.

LOS NORUEGOS. Hay un solo film noruego en el Festival, se llama variablemente **El hombre de las siete vidas** o **Nueve vidas** (*Ni liv*, Arne Skouen; alude a las famosas siete vidas del gato, pero los refranes noruegos son diferentes) y es presentado aquí con una delegación que incluye a la primera actriz Henny Moan y al productor Wilhelm Munter Rolfsen. Este productor se hizo cargo de la conferencia de prensa. No habló mucho de su film, que no se había estrenado

todavía, y habló en cambio sobre el cine en Noruega. Allí las ochocientas salas de exhibición son del Estado, el que recibe los beneficios del producido y lo vierte en mantener museos y casas de arte. Hay créditos de producción, que oscilan en las 200.000 coronas y que contribuyen a financiar 10 a 14 films. La temática de estos abunda en argumentos de base documental, principalmente sobre la guerra. Hay censura para los films importados, entre los que tienen preferencia Estados Unidos, Suecia, Dinamarca. La censura no se manifiesta en prohibiciones sino en cortes, particularmente por razones de pornografía o de violencia, y se la usa como un instrumento en la represión de la delincuencia juvenil, lo que explica que se haya cortado con abundancia en **El salvaje** de Marlon Brando y varias producciones suecas. Como lo admitió el productor, Noruega tiene una industria cinematográfica menos desarrollada que Suecia y Dinamarca, aunque hay varias similitudes entre los tres países.

Miércoles 18

Para el viernes 20, penúltimo día, está anunciada la presentación de un nuevo espectáculo cinematográfico, concebido por el veterano Abel Gance. Hay todavía dificultades para concretar este espectáculo, en parte porque el mismo material no ha llegado a Mar del Plata, en parte porque la proyección requiere tres cámaras simultáneas y una pantalla ancha, con un ajuste que está dando algún trabajo. Por lo que se sabe en las descripciones previas, la Polivisión es una variante de la pantalla panorámica, en la que habría ahora tres imágenes, con varios parlantes y varias pistas sonoras para complementarlas. El juego recíproco de esas imágenes permite combinaciones muy ricas, mediante contrastes y comentarios entre una acción y otra. Además de esas variantes, figura también la de restringir a voluntad el ancho de la pantalla, como lo requiera la índole de la acción. El programa está integrado por un fragmento de **Napoleón** y de **J'accuse** del mismo Gance, una recomposición del dibujo **Begone Dull Care**, y dos films especialmente rodados, que se llaman **Castillos en las nubes** y **Parque de diversiones**, todo lo cual y algo más está integrado en lo que Gance llama "programa de ensayo", aludiendo a una perspectiva todavía irrealizada para el futuro. Como él lo describió en la conferencia de prensa que hoy efectuó junto a la delegación francesa, el nuevo sistema es un adelanto estético, un aporte de una cuarta dimensión, un alcance a la simultaneidad temporal de los cuadros de Picasso. Su intención es superar al cine actual, que le parece monótono ("millares de imágenes que se repiten", dijo) creando un instrumento de técnica superior. Pidió disculpas por hablar de sí mismo y recordó que ya en 1927 había empleado la primera pantalla panorámica en **Napoleón** y que en 1934 había utilizado los recursos de la moderna estereofonía. Hace tiempo que Gance se considera como un innovador, hace pocos años que hizo notar públicamente el haberse adelantado al CinemaScope y ahora, en su innegable vejez (70), reclama para sí el haber creado con la Polivisión un nuevo instrumento. Comparó al cine con un piano que ahora se toca con un solo dedo y es necesario tocar a cuatro manos. Entretanto, sigue trabajando en su próximo film, que se llamará **De Austerlitz a Waterloo** y que será otra vuelta de tuerca sobre Napoleón. Está encantado con la batalla de Austerlitz y con los milagros de previsión estratégica que allí mostró el emperador.

OTROS FRANCESES. Estaban las estrellitas Isabelle Corey y Dominique Wilms en la conferencia de prensa, pero el único que habló fue M. Pierre Courau, ejecutivo de producción, que señaló el carácter internacional del cine francés, la amplia colaboración actual con otros países y los planos de co-producción que existen ahora mismo, y que se presume progresarán en conversaciones de los próximos días. Ya circula el nombre de Leopoldo Torre Nilsson para ir a Francia como director. También circula una iniciativa de Abel Gance para filmar la vida de San Martín y otra de Nelly Kaplan (asistente de Gance) para hacer la vida de Horacio Quiroga. Hasta ahora estos planes están en una etapa verbal. Aparte de planes de co-producción y de gentilezas verbales entre países, no hubo otra sustancia en la reunión. Fue una conferencia de prensa tocada con un solo dedo.

Sábado 21

Un programa experimental de Polivisión se exhibió anoche (viernes 20) en el cine Roxy, especialmente acondicionado al efecto, y contó con las explicaciones verbales de su creador Abel Gance y de su asistente Nelly Kaplan, quienes parecen creer que esta nueva forma cinematográfica tiene un futuro promisorio. En algún lado se atribuyó a Gance la declaración de que dentro de diez años todo el cine se hará en tal sistema, un optimismo que anoche no fue compartido aparentemente por ninguno de los espectadores que ocuparon más de media sala. Igual que el CinemaScope, este sistema emplea una pantalla ancha, y se caracteriza ante todo por su espectacularidad, lo que está en el estilo de la época. Como técnica se parece más al Cinerama, pero en tanto que éste emplea tres proyectores cruzados en haz para una pantalla semicircular, la Polivisión usa tres proyecciones paralelas. La zona central está siempre ocupada con alguna imagen; las zonas laterales lo están ocasionalmente. La riqueza visual de la Polivisión es, cuando menos en teoría, la de dar tres imágenes distintas, que aparecen relacionadas entre sí por su composición visual o por su sentido. El sonido es también múltiple, con varios parlantes distribuidos tras la pantalla y en el resto de la sala. Este primer programa incluyó:

- un fragmento del **Napoleón** de Gance (1926) con un montaje especial para el caso, de forma que aparece el emperador al centro, pronunciando una arenga a sus soldados, y éstos desfilan a los costados;
- un fragmento del dibujo abstracto **Begone Dull Care** de Norman McLaren, también recompuesto al efecto, con una multiplicación de la vertiginosa composición visual y sonora de este artista;
- un corto denominado **Castillos en las nubes**, atribuido enteramente a Nelly Kaplan, que conjuga imágenes de nubes con música de Debussy;
- otro corto titulado **Parque de diversiones**, que está hecho en color y que deriva del espectáculo múltiple de calesitas, montañas rusas y bailes populares;
- un fragmento de **J'accuse** del mismo Gance (1938), un alegato pacifista que ya era muy ruidoso en su tiempo y que en lo principal muestra a Victor Francen despertando a los muertos de 1914-18 para impedir con una gran procesión tétrica la repetición de la catástrofe bélica (no tuvo esa suerte).

Una valoración del espectáculo no debe ser confundida con una valoración del sistema. Juzgado en superficie, a la luz del material incluido, puede decirse que lo de McLaren fue muy lindo de ver, que ciertas cosas espectaculares del **Parque**

de diversiones son atractivas, y que la reiterada declamación dramática de Victor Francen, que vocifera "Je vous appelle" unas treinta veces, es mucho más deprimente que emotiva, cosa que se sabía hace veinte años y que deriva del estilo pomposo y enfático tan propio de Abel Gance en toda su obra. Una vez que se agota esa curiosidad, con resultados que no compensan el esfuerzo, queda en discusión la utilidad futura de la Polivisión para el cine, con otros creadores más sutiles que Gance. Puestos a construir un espectáculo, el propio McLaren, o Jirí Trnka, o Walt Disney, o los estudios UPA, podrían hacer rendir a una pantalla tan ancha combinaciones visuales insospechadas, pero la verdad es que no necesitan para eso de tres proyectores, y que si acondicionan dibujos y marionetas podrían hacer lo mismo en CinemaScope, simplificando la técnica que Gance propone. Fuera de los creadores de fantasías, es previsible que el cine dramático o narrativo pueda ocasionalmente hacer algo nuevo, consiguiendo un efecto aquí y otro allá. En este mismo programa hay por ejemplo una toma central de un soldado herido que clama inútilmente desde el fondo de un pozo de barro, mientras las tomas laterales muestran un campo de batalla ya desierto, e informan así que aquel llamado no será atendido. En otro momento Francen ocupa la imagen central en una estación de ferrocarril, mientras a la izquierda se ve una multitud agitada y a la derecha un parlante que hace anuncios, con lo que esta combinación de imágenes aporta cierta idea de confusión y ruido. Y en un tercer ejemplo, Francen recuerda en el centro a sus camaradas muertos, mientras a la izquierda surge el rostro de éstos en una escena anterior, con lo que la Polivisión faculta a conjugar presente y pasado en un solo momento. Estos casos de contrapunto visual pueden ser la riqueza del nuevo sistema. Tienen empero dos graves inconvenientes, que dificultan la aplicación a un cine narrativo futuro. Por un lado, dividen la atención del espectador, que no aparece situado visualmente; esto puede ser cuestión de costumbre, y también a Griffith se le objetó erróneamente en 1914 algo similar cuando con primeros planos y con tomas distantes comenzó a construir formas narrativas alejadas de la unidad teatral. Por otro lado, y supuesto que directores y espectadores aprendan a liberarse de esa tendencia al caos, es difícil ver desde aquí cómo la Polivisión puede aplicarse a temas que requieran intimidad o concentración, o a relatos en que sea exigible una progresión temporal y no espacial. Una versión polivisada de **Los amantes** (bromas aparte) o de **El diario de un cura rural** o de **Juventud divino tesoro** es un claro perjuicio para la finalidad de comprometer emocionalmente al espectador y de hacerle progresar en su pausada comprensión de un drama. A esto Gance puede contestar que la Polivisión permite restringirse también a la imagen central y mantener en blanco las laterales (cosa que él mismo hace a menudo durante este programa experimental), pero los cambios ocasionales de formato son ya una distracción, y si no hay tales cambios en absoluto, la Polivisión no es necesaria. La desconfianza al nuevo sistema nace de que nada de lo que con él se aporta, salvo el contrapunto ocasional, es nuevo para el cine, y lo que hay allí de nuevo puede ser además innecesario o aún perjudicial.

Gance tiene setenta años, vive pobremente, tiene viejas glorias, ha hecho films grítones que están muy atrasados de estilo con respecto a su propia obra (y esto es tan aplicable a **Lucrecia Borgia**, 1935, como a **La Tour de Nesle**, 1954) y se considera a sí mismo como un innovador en cuanto a la aplicación del travelling, del primer plano y aun del CinemaScope, todo lo cual es discutible. Ahora sueña con haber des-

cubierto el lenguaje del futuro, y se ha tomado mucho trabajo para sincronizar tres films simultáneos, sin contar el otro trabajo menos explicable de virar a varios tonos de sepia el celuloide de **J'accuse**, y el de invertir de izquierda a derecha algunas imágenes, buscando simetrías y remedando las fantasías visuales e infantiles del kaleidoscopio. Atrás suyo, otros han trabajado en ajustar proyectores y en la carga y descarga paralelas de tres distintos rollos de celuloide. Para el futuro, esos trabajos de ajuste en la filmación y en la proyección son inevitables si es que efectivamente la Polivisión se impone, cosa que cabe dudar. Tras una primera etapa espectacular, en la que triples pantallas mostrarán **Los treinta mandamientos** y **Los 21 jinetes de la victoria**, podrán venir los creadores e inventarán un lenguaje adecuado y contrapuntístico, poniendo en tres films distintos lo que ahora mismo pueden poner en CinemaScope, cuya técnica permite ciertamente hacer trucados y división de la imagen en zonas. Pero no es probable que lo hagan. Con el cine de hoy ya se puede decir de todo, y si hay barreras para decirlo, ninguna de ellas es puramente técnica ni tiene nada que ver con el ancho de la pantalla ni con el sistema de proyección. Al cine de hoy no le falta idioma sino talento, no le falta resonancia sino sustancia. Con la Polivisión, como con el Cinerama, el relieve o el sonido estereofónico, se está dando más importancia a la forma y tamaño del paquete que a lo que lleva dentro.

FALLO RAZONABLE. Las conclusiones a que llegó el Jurado fueron las previsibles, y buena parte de su fallo estaba así adelantado en notas periodísticas. No había mejor film que **Cuando huye el día** en el Festival, según opinión casi unánime de cuanta gente dijo en voz alta lo que pensaba. Ni había candidatos tan convincentes para interpretación como Victor Sjöström y Susan Hayward, aunque este cronista hubiera preferido a Ingrid Thulin como actriz. Los premios a la selección polaca y a los dos libretos de Jerzy Stawinski para **Heroica** y **Atentado** son la consagración oficial del gran movimiento renovador que parece ser el cine polaco. El premio a **El jefe** como mejor film de habla hispana era obvio. En un sentido el fallo disiente con la expectativa creada, pero esa discrepancia es saludable. No se podía confiar mucho en que un Jurado tan heterogéneo, integrado por tan poca gente joven o audaz, se animara a premiar como director a Rolf Thiele por **Rosemarie entre los hombres**. Lo hizo, sin embargo, quizás como un resultado de la alta opinión que el film alemán mereció a la crítica argentina y a la extranjera que estuvo radicada ahora acá. Por lo que se sabía hace poco, varios integrantes del Jurado no tenían entusiasmo alguno por el film.

El fallo de la crítica fue irregular. Un tribunal que debía componerse de diez miembros fue reducido por renunciaciones varias, en mérito a que sus integrantes no podían ver todos los films necesarios, y a otras razones. En este último día del Festival, fue público que habría de ser un fallo disidente con el oficial, cualquiera fuera el caso; si el Jurado premiaba a **Cuando huye el día**, la crítica premiaría a otro film, y si no lo hacía, era la crítica la que premiaría al film de Bergman. El premio de la crítica recayó así en **Heroica** de Munk, en Victor Sjöström e Ingrid Thulin por **Cuando huye el día**, en el fotógrafo Gunnar Fischer por el mismo film, y en la banda sonora de **Rosemarie entre los hombres**, que se debe tanto al director Thiele como al compositor Norbert Schultze, un nombre que nadie atinó a mencionar en la ceremonia.

Las promulgaciones del fallo comenzaron a las 23.30 hs. del sábado, durante una cena de clausura que reunió (como la inicial) a un millar de personas, y que se caracterizó por un curioso show de bailes griegos y de zonas del interior argentino. Toda la pronunciación del fallo fue enredada por premios adicionales de los realizadores de cortometraje, que premiaron al corto checo **Cuento a la luna**, y por un fallo extravagante de una entidad que aquí se conoce como Fondo Nacional de las Artes, a cargo de los Jurados Victoria Ocampo (escritora), Héctor Basaldúa (pintor) y F. Carcavallo (empresario). Eligieron con toda extravagancia a **La ley** de Dassin y **Atentado** de Passendorfer, en ese orden, pero no explicaron por qué. No hubieran podido.

Cuando las estatuitas de gauchos fueron entregadas por actrices argentinas a los diversos representantes de los diversos films mencionados en el fallo oficial, terminó de una buena vez este ciclo de once días nutridísimos, y terminaron las exhibiciones de la sinopsis de **La violetera**, un film español de Amadori que el Cine Nogaró hizo padecer 33 veces en el período. Representantes de la Provincia de Buenos Aires y otras personalidades dijeron reiteradamente por el micrófono que ya está constituido el Comité Permanente y que en diciembre se hace el otro Festival³. Apenas hay tiempo de respirar.



Algunos estrenos del festival

Heroica (Eroica), Polonia) desconcertó aquí al público y dividió a la crítica entre la admiración y el desencanto. Es fácil ver los motivos. Está concebido en dos episodios independientes, ambos ubicados en 1944, durante el final de la ocupación nazi. El primero está rotulado "Scherzo alla polaca" y cuenta en tono de farsa las desventuras de un patriota que quiere vincular a las fuerzas de la resistencia con un batallón húngaro cuya ayuda ha sido ofrecida; allí el protagonista se toma en broma a los nazis, a los húngaros, a los polacos y a sí mismo cuando ve que su mujer lo engaña entre el desorden de la guerra. El segundo se llama "Ostinato lugubre" y describe la vida de un grupo de prisioneros polacos en un campo alemán, con varios problemas internos y con la rareza de que uno de ellos esté escondido de los otros, encerrado en un desván, alimentado y ayudado por un único amigo. Es fácil marcar como artificiales a ambos asuntos y al pormenor de sus diálogos; el primero en particular lleva la broma muy lejos de la realidad, como una operación imaginativa y no como un enfoque particular de la guerra. Pero seguramente el film requiere una atención más cercana, una perspectiva distinta. En la agudeza de algunos diálogos, en el comentario melancólico sobre la soledad humana, en la alucinada visión de un drama más pro-



³ No fue así. El siguiente festival tuvo lugar en marzo 1960.

fundo, para el que la guerra es sólo una oportunidad de explosión, el film sugiere calidades nobles. Como lo señaló verbalmente su director Andrzej Munk, la intención era hacer un comentario crítico sobre la tradición heroica, pintar a un héroe que no quiso serlo, o a otro que está oculto y privado de la fama que pudo tener. Con toda la incompreensión que el film pueda encontrar en el extranjero, y particularmente en el público menos reflexivo, su exacta valoración requiere un mejor conocimiento del contexto, una ruptura con la costumbre del medir en términos naturalistas lo que no se quiso colocar allí. En interpretación, en fotografía, en uso del sonido, es por otra parte admirable lo que Munk sabe de cine.

H-8... (Yugoslavia) es el título más corto de la historia del cine y también el film más inútilmente largo de mucho tiempo. La sigla se refiere al comienzo de la chapa de un coche desconocido, que en una carretera y en la noche lluviosa del 14 de abril de 1957 provocó por una mala maniobra el choque de un camión y un ómnibus, con 17 muertos. A ese automovilista real y anónimo, que no tuvo el valor de pararse y afrontar las consecuencias, está reiteradamente dedicado el film, para escarbarle la conciencia.



Aparte de ser un film con mensaje, éste es también el relato de un incidente semi-policial, explicitado totalmente en los primeros diez minutos, con una objetividad de breve crónica periodística. Después el asunto vuelve al principio, atiende la anécdota personal de todos los pasajeros del ómnibus, del chofer del camión, de sus acompañantes, con un criterio analítico y minucioso que termina por inflar desproporcionadamente al argumento. Allí se alarga por falta de economía, y culmina nuevamente en el accidente, sin aumentar por cierto su tensión inicial. Hay buenos diálogos entre los pasajeros, cuya variedad de psicología e intereses es indescriptible, y hay muy buenos momentos de fotografía y de montaje en todo el relato. Al director Nikola Tanhofer, que a menudo sabe lo que hace, le falta obviamente una noción más ajustada del conjunto de su film. Si hubiera sacrificado media hora en el libreto o en el cuarto de montaje habría ganado en concentración.

Yo y el coronel (*Me and the Colonel*, EE.UU.) tiene la mejor interpretación de Danny Kaye en una larga carrera. Esta vez su papel se acerca a una línea dramática, como un judío polaco que debe fugar de Francia a España cuando París cae en poder de los nazis. Su compañero de viaje es Curd Jürgens, otro polaco aristócrata y antisemita que no quisiera deber favores a un judío pero que resignada y repentinamente debe aceptar soluciones aportadas por un cerebro más eficiente que el suyo. Con su aire de aventura física y exterior a través de Francia el film se concreta en realidad a varias

escenas teatrales que jalonan esa fuga, y que contienen algunos diálogos ingeniosos sobre el peligro, el heroísmo y el antisemitismo. En lo sustancial, el film debe más a los autores Franz Werfel y S.N. Behrman que al director Peter Glenville, un experto director de teatro con un solo antecedente cinematográfico (**El prisionero**, también sobre pieza teatral). Ni en composición narrativa ni en ritmo el film es muy satisfactorio. Peca de lentitud, de verbosidad, de arbitrariedad para plantear y arreglar problemas. También padece por Jürgens, que se inventó un tono de comicidad para este papel y que parece preferible en sus sobrias actuaciones dramáticas de muchos otros. Le sale mal un cambio que a Kaye le sienta muy bien.



Atentado (*Zamach*, Polonia) se reveló, ante sala casi vacía, como uno de los films más logrados de este Festival. Se ubica en la Varsovia ocupada de 1943, ambiente que parece seducir a los realizadores polacos, y describe los preparativos de un grupo de patriotas para matar a un comandante alemán, simulando un accidente callejero; después presenta el atentado mismo y la escuela de heridos que se dispersan por la ciudad y luchan nuevamente con la Gestapo. Es ante todo un film de acción, sumamente accesible a todo público, y cabe pronosticarle un éxito comercial. Pero es también un pequeño prodigio de economía narrativa, en la descripción del grupo de patriotas, sus encuentros y sus simulaciones con mucha escena en la calle y una precisión fotográfica



(por Jerzy Lipman, otra vez **Kanal**) que requiere mejor estudio; el hombre pone su cámara en un tranvía, en un puente, en un tiroteo, con una naturalidad asombrosa. El mérito del film corresponde además al joven y desconocido director Jerzy Passendorfer y al libretista Stawinski, que resulta escriba de todo el cine polaco de calidad (**Kanal**, **Heroica**, **Hombres en los rieles** son también libretos suyos). Sin distraerse nunca de la acción, sin sustituirla por las facilidades del diálogo, el film marca rasgos psicológicos de esos combatientes polacos, contratiempos de su actividad, tranquila voluntad de seguir en la lucha a pesar de las derrotas parciales. Entre derroche de tiroteos y crecientes suspenso de la simulación, el film establece un halo poético, una recatada alusión, jamás subrayada, a la voluntad de liberación. Es un film tan emotivo como firme y confirma la presunción de que el cine polaco será la revelación en este año. Para el Festival es además una mención a tener presente⁴.

⁴ En ocasión del posterior estreno del film en Montevideo, H.A.T. le dedicó una nota más extensa, que incluyó luego en su libro *Crónicas de cine*.

Brindis para un espía (*Ice-Cold in Alex*, Inglaterra) fue exhibido fuera de concurso, como una suerte de homenaje al visitante John Mills, que realiza una sólida interpretación en el papel central. En la carrera del director J. Lee Thompson este film es una muestra de variedad, tras los conflictos encerrados y obsesivos de **Mientras espera la noche** (*Yield to the Night*, 1956) y de **Sombras en su vida** (*Woman in a Dressing Gown*, 1957). La acción ocurre en el desierto, durante la campaña africana, y describe en lo principal las desventajas de cuatro viajeros de una ambulancia (Mills, Harry Andrews, Anthony Quayle, la enfermera Sylvia Syms) para llegar de Tobruk a Alejandría; el título original de **Ice-Cold in Alex** alude elaboradamente a la cerveza helada que podrán tomarse en destino. Es formidable la cantidad de incidentes que obstaculizan

ese viaje, y a la larga se sabe que Thompson los ha colocado allí para lucirse en su exposición. Una lenta caminata por un camino minado, una enloquecida fuga ante tanques alemanes, la ambulancia apoyada accidentalmente en las espaldas de Quayle, el pantano que absorbe lentamente al mismo personaje, y muchos otros episodios, sirven a Thompson para puntualizar lo mucho que le gustó **El salario del miedo** de Clouzot. Con una intención que parece realista, la acción se nutre de incidentes físicos (soberbiamente contados por fotografía y montaje); el diálogo se acerca a menudo a la palabrota, y el film puntualiza que allí hay cuatro cuerpos que tienen necesidades, todo lo cual no es quizás tan sincero como hábil. Entre varias excelencias formales, una importante es la muy buena

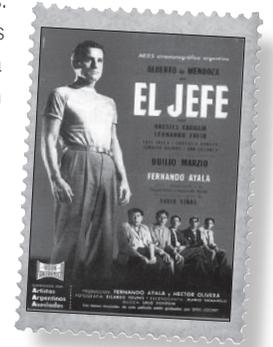
interpretación de los cuatro desventurados, que se desconfían, se aman, se pegan, se embarran y se transpiran con una dedicación sorprendente en los sobrios ingleses. Con el tiempo, Thompson será un eficaz director comercial, que sabe lo que quiere su público y se lo dice con una amplia solvencia cinematográfica.



El jefe (Argentina) parte de una realidad local y mundial que es la patota, evolucionada hasta constituir una pandilla de delincuentes, con un apunte sociológico adicional para marcar cómo el hombre fuerte reúne a sus subordinados entre muchachos que necesitan una autoridad, algo firme en qué apoyarse. Es fácil leer una impugnación del peronismo (o del fascismo) en la denuncia del film, que trabaja sobre una verdad argentina en su pintura de ambiente y deja entender más de lo que dice; las descripciones de los diversos patotersos están ajustadas a tipos ciertos de una escala social. Aparte de su verdad esencial, el film es además un producto de la exigencia formal por parte de su director Fernando Ayala, destacado anteriormente por su atención a una expresión de imágenes (en **Ayer fue primavera**, en **Tallos amargos**) y dueño aquí de una elocuencia cinematográfica que pocas veces se ve en el cine argentino, con brillos continuos de fotografía y de montaje. A ratos parece excederse de elaboración, como un resultado de pensar escenas que brillen aunque no se integren totalmente en la necesidad del relato. Esos son los riesgos de la inteligencia, pero

están muy superados por las virtudes. El film ha sido producido por el mismo Ayala y por Héctor Olivera, en una combinación independiente de presiones industriales, sin rutinas de romance ni concesiones a finales felices. Ha sido un éxito de crítica y de público, ha traído aplausos para ambos productores, para el libretista David Viñas y para el fotógrafo Ricardo Younis. Ha tratado además la convicción de que se puede hacer cine argentino con inteligencia y con libertad de espíritu, y esto es un hecho importante en la historia de la industria, que solía subestimar al público y a su propia posibilidad.

Las preocupaciones de Ayala y Olivera para que **El jefe** fuera bien comprendido por las delegaciones extranjeras han sido un núcleo activo de este Festival. Apenas se supo que el film era la única selección oficial, y con sólo diez días para trabajar en su presentación, ambos se ocuparon de imprimir folletos en cuatro idiomas y de instalar un sistema de audífonos que facilite traducciones simultáneas durante la proyección. Han trabajado con admirable firmeza y sin perder el buen humor.



El largo camino de un año (*Cesta duga godinu dana*, Yugoslavia) culmina el desastre que ha sido la carrera de Giuseppe De Santis desde su promisoría **Caccia tragica** de post-guerra hasta las declamaciones, los artificios y los diálogos imposibles con que ha malogrado media docena de otros films. Aquí propone la construcción de un camino, hecho por un grupo de campesinos sin trabajo, a pesar de que las autoridades se oponen y de que nadie les paga por esa tarea. En un asunto que parece realista por su ambientación, el director no aporta la menor explicación de cómo se hace un trabajo gratis por gente que está en la miseria. Tras pisotear la lógica más elemental, saca conclusiones de ese asunto, llama héroes a esos innovadores y les arregla sus problemas con una facilidad irreal. En el relato coloca media docena de dramas pasionales, que compiten entre sí por el premio al ridículo. El diálogo es declamatorio. El argumento camina con leyendas explicativas intercaladas. La fotografía tiene el rebuscamiento habitual, con faroles que bailan por el viento mientras un personaje camina ebrio por la calle. Y por sobre todo ello, el film es largo, largo, largo de un año. Seis veces parece que termina, pero siempre sigue con algún otro de los dramas pasionales, como esos folletines que se estiran a gusto del consumidor. Actúan Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago y Silvana Pampanini, todos ellos doblados al yugoslavo, como un resultado de la co-producción. Están terribles. Hay quien cree que Giuseppe De Santis ha ido a Yugoslavia porque es una víctima de su comunismo personal y del decaimiento general del cine italiano. Puede ser. Pero en cambio es segurísimo que es una víctima de su falta de autocrítica. Hace años que macanea como un desesperado, hasta cuando quiere hacer cine comercial. Debiera dedicarse a alguna profesión inofensiva.

Rosemarie entre los hombres (*Das Mädchen Rosemarie*, Alemania) es un film genial, una audacia de estilo, capaz de suscitar en el espectador la misma sensación exaltada con que alguna vez se descubrieron **El ciudadano** de Orson Welles o **Señorita Julia** de Sjöberg. El nudo del asunto es auténtico, y reitera un escándalo ocurrido en Alemania, cuando la prostituta Rosemarie Nitribitt apareció muerta, tras haber organizado un formidable chantaje contra varios industriales alemanes. Pero más allá de ese tema central, el film está construido con otro vuelo, el pormenor de la anécdota no es el de la historia real (así se aclara en advertencia expresa) sino una lección y una crítica de costumbres. Como aquí se lo cuenta, Rosemarie (Nadja Tiller) pasa del oficio callejero a ser la amante de uno de los varios industriales que se reúnen en Francfort por negocios; al rato es amante de otros, y después, organizadamente, la amante de todos, mientras graba en cinta magnética los monólogos con

que todos esos hombres, sentados en la cama, se quejan de su soledad de alma, de sus señoras aburguesadas, de lo dura que es la vida de los negocios, de los secretos industriales que mutuamente se ocultan. Con todo ello Rosemarie hace el chantaje, primero bajo la dirección de un industrial más hábil que los otros (Peter van Eyck) y después contra él mismo. Su muerte es la obra de todos, y está dicha en una escena de admirable economía, con una cortina, un grito, una procesión de autos que se alejan. Es virtud primordial del film la de llevar su crítica social a las grandes líneas, y afirmar desde la primera escena el ambiente de hipocresía con que la sociedad maneja la prostitución: aunque el conserje del hotel expulsa a las prostitutas del hall, secretamente administra sus citas para los obesos industriales. En el mismo sentido, y con un rasgo de estilo, el film iguala a todos esos industriales en el tratamiento, les hace bailar al unísono en el cabaret, muestra como iguales a sus autos y en una sucesión magistral de tomas los coloca sucesivamente con el mismo pijama a rayas en la misma cama de Rosemarie; hacia el final, prolongando su tema cuando ya la protagonista está muerta, repite con otra mujer la escena inicial en el hall del hotel, como un ciclo que recomienza. El film pega duro, pero está muy lejos de pronunciar simplezas morales, y también presenta como ligeramente ridículo a un predicador callejero que pronostica el infierno universal para mañana de mañana. Arriba de toda su crítica social, el film adopta una forma novedosa de relato, sintetizando y estilizando los episodios principales y diseñando a su lado un contracanto paralelo a cargo de dos bohemios (que fueron compañeros de Rosemarie en la humildad) y de la prostituta que está llamada a sustituir a la protagonista en el futuro. Con esos personajes, que aparecen en cualquier lado, provistos de acordeón, guitarra y trombón, y que recitan canciones de cínico humorismo sobre el ascenso de Rosemarie y sobre la sociedad en que vive, el film establece un comentario permanente a la acción. Es un recurso de típico cuño expresionista, que reconoce el claro antecedente de Bertolt Brecht en *La ópera de dos centavos*, y que es innovador para el cine. Pero es también un recurso integrado estilísticamente en el film, y las canciones prolongan a veces la acción o su música se enlaza de la imaginación a la realidad.



Hay defectos en el film. Sin perjuicio de un mejor examen, parece claro que demasiados diálogos naturalistas se prolongan sin necesidad, y que el núcleo del chantaje mismo debiera ser más explícito. Estas imperfecciones son el precio de una obra nueva. En lo principal toda la crítica social y la búsqueda de estilo son asombrosas, y obligan a ver y saber algo más de su joven realizador Rolf Thiele, que también es co-libretista y que es un talento promisor. A los eruditos de varias partes del mundo, y particularmente de Montevideo, hay que comunicar que el compositor se llama Norbert Schultze, autor de una maravilla de comunicación entre música, libreto e imagen que se llamó **Sinfonía de una vida** (alemana, con Harry Baur, 1942) y que alguna vez ingresará a la lista de Grandes Films Despreciados de la historia. Puede preverse desde ya que **Rosemarie** será obra de controversia, por su asunto y por su forma, y que molestará a los críticos conservadores y probablemente a varios Jurados de este festival, gente toda que se pierde cuando la sacan del cómodo naturalismo. Desde aquí, hay que pronosticar que será una obra mejor comprendida y valorada por el tiempo que cuida del cine todo y que sabe que los adelantos se hacen con films audaces, brillantes, imperfectos⁵.

El ángel sucio (*Schmutziger Engel*, Alemania) no está al nivel de un Festival cinematográfico y su elección reitera el criterio comercial de exhibición que ya fue evidente en Punta del Este 1958. La idea es que Alemania quiere conquistar mercados, y no le importan elogios de la crítica. El film cuenta las intrigas de una estudiante rica (Corny Collins) empeñada en obtener el amor de un profesor (Peter van Eyck), que no le lleva el apunte. Despechada, lo complica con acusaciones de violación, pero desde luego es descubierta por sus propios compañeros. En fondo, en manera narrativa, en diálogo, todo el film es muy elemental, a pesar de la solvencia de técnica con que está realizado. Más enojosa que su abundancia de lugares comunes es sin embargo la insistencia con que el film se dirige al mercado cinematográfico de Estados Unidos, acomodando menciones de Hemingway, de la revista *Photoplay*, de artistas de cine, de discos de jazz. Es toda una receta.



El desafío (*La sfida*, Italia) es un impacto visual y sonoro de un director nuevo que se llama Francesco Rosi, ayudado por un productor joven que se llama Franco Cristaldi y por mucho cine visto en los últimos años. Su ambiente es Nápoles de hoy y su asunto es la ascensión de un arribista (José Suárez) que comienza a comprar verduras a los campesinos para venderlas al por mayor en el mercado, y tropieza con toda una

⁵ Ver además pág. 565

mafia de intermediarios, cuyos negocios se defienden a gangsterismo. El protagonista no es ciertamente un héroe sino un sórdido que entra en ese juego y que a la larga termina en la duplicidad para tratar los intereses de sus nuevos socios, lo que lo acerca a la muerte. Ese asunto está contrapuesto al romance del protagonista con una muchacha humilde (Rosanna Schiaffino), progresando simultáneamente hacia el casamiento feliz y hacia la derrota inevitable. La primera virtud del film es su riquísima ambientación en calles, granjas, carreteras, mercados e inquilinatos de Nápoles, con una ruidosa vida lateral al tema, y una banda sonora detonante para recoger discusiones; ese color local es la mitad del espectáculo. La otra mitad es la inteligencia de la narración, realizada por quienes han visto mucho cine americano (la potente media hora final es un recuerdo de las policiales de Warner hace veinte años) y han asimilado

además la crudeza de algunos directores del neorealismo italiano, con recuerdos de Visconti y de Castellani en más de una escena. Aunque la anécdota es ocasionalmente confusa, quizás porque relata siempre un juego sombrío de simulaciones, el film luce un continuo interés. Cierta efectismo calculado no es ajeno a los realizadores, pero también hay momentos de incisiva progresión dramática (la boda intercalada con llamadas telefónicas y urgencias de negocios) y una escena poética en una azotea, donde el romance se formula bajo un sol tórrido, en un silencio comentado por una melancólica guitarra. La música de Roman Vlad y una fotografía superior por Gianni Di Venanzo son factores principales en la intensidad del espectáculo, que puede ser comparado con **Nido de ratas** de Kazan, desde la concepción al martilleo sobre los nervios del espectador. Hay que saber mucho de cine para hacer esto.

•

Cuando huye el día o **El huerto de fresas silvestres** (*Smultronstället*, Suecia) es una reflexión sobre la vida, la muerte, la relación humana, la comprensión de sí mismo. En manos de otro director sería un riesgo de la extrema densidad; en manos de Ingmar Bergman es un film profundo y poético, que deja un eco prolongado más allá de la proyección y que mantiene zonas de ambigüedad y de misterio, como una verdadera obra de arte. Quien ignore la temática y la manera de Bergman podrá tener tendencia a rechazar el film, pero quien las conozca sabrá que éste se integra sólidamente en su obra, que es la más importante del cine moderno. Como en **Una lección de amor** (*En lektion i kärlek*, 1954), en la primera mitad el tema es un viaje de un punto a otro y al mismo tiempo un viaje del presente al pasado, formulado en los recuerdos que asaltan a un anciano profesor (Victor Sjöström) mientras recorre en pocas horas los sitios en que transcurrió su juventud. Como en **Noches de circo** (*Gycklarnas afton*, 1953), un episodio expresionista inicial, que aquí es un sueño tétrico, formula apretadamente



las ideas que luego habrán de desarrollarse: el profesor se encuentra solo en calles desiertas, corre hacia una única figura humana y ésta se desintegra, ve pasar un carro funerario y el cadáver es el suyo propio. Como en **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1950), el pasado de los recuerdos y de los sueños aparece mejor comprendido desde la perspectiva del presente, pero a su vez la evocación ayuda al protagonista a reflexionar sobre sí mismo, y en los últimos minutos de ese día el profesor adquiere una actitud cordial y generosa hacia quienes le rodean, subsanando las objeciones iniciales de frialdad a su carácter. El film se expande así desde su viaje físico (unas pocas horas de auto entre Estocolmo y Lund) a una extraordinaria perspectiva en la que caben varios tiempos de la acción, varios personajes del presente y del pasado, varios contrastes y similitudes. En el viaje el profesor está acompañado de su nuera (Ingrid Thulin), que ha tenido desavenencias con el hijo del profesor (Gunnar Björnstrand) y que formula comentarios sobre cuatro generaciones de frialdad en la familia a la que se ha ligado. También está acompañado de otro matrimonio desavenido, y de tres alegres estudiantes, con lo que el relato formula ya en presente sus contrastes de vejez y juventud. Y en el pasado, que resurge en media docena de episodios incidentales y que se formula con el aire fantasmal de una pesadilla y no de un recuerdo objetivo, juegan otros personajes ya fallecidos pero también esos personajes del presente, vistos con una nueva óptica. "Siento como si quisieran decirme algo que no quiero oír despierto", reflexiona en un momento el profesor, y es que efectivamente se está volviendo a examinar, en todos sus 78 años, ahora que se cumple un aniversario y un homenaje en su carrera de médico. Para expresar la complejidad de ideas y de sensaciones que le pide su plan extraordinario, Bergman ha revisado todo su registro. Mantiene desde luego la riqueza de su diálogo, quizás hasta el exceso, y no teme al monólogo del profesor en la banda sonora. Pero no se contenta con esa facilidad. Como un soberbio dramaturgo, planea su film con una meditada estructura dramática, en la que unos temas constituyen el comentario de otros. Y enlaza además presente y pasado en una misma imagen, estableciendo fantásticamente que es este mismo profesor, con su sobretodo y su apariencia de 78 años,

el que se traslada a revivir escenas pretéritas, a presenciar como testigo los diálogos de personas que conoció, a rendir nuevamente un examen juvenil de medicina que en el contexto es en realidad un examen de su conducta de toda la vida. En esos enlaces, en las escenas sorprendentes que lo conectan con personajes de toda edad y toda época, desde niños de cuna hasta su madre nonagenaria, el protagonista de Bergman reexamina su vida, sus ideas, sus deseos, y lo que parece pedir el creador es una comprensión madura del ser humano, como en verdad la ha pedido al final de casi todos sus films. Parte de su lenguaje es elusivo o ambiguo, parte de sus símbolos (un reloj sin agujas, un hombre sin rostro) pueden ser interpretados de varias maneras, y no debe sorprender que haya lecturas distintas para una obra que quiere ser en buena medida un misterio, una discusión planteada y no resuelta sobre el destino humano, sobre la religión y sobre un mundo que debe llamarse el Más Allá y que apenas puede ser



entrevisto. Entre la poesía habitual de sus arpas y de sus pájaros, Bergman coloca una poesía superior, una agitación espiritual que trasciende la descripta en su protagonista e invade al espectador. Todo indica que éste es el mejor film del Festival.

•

Orden para matar (*Orders to Kill*, Inglaterra) Con los antecedentes del director Anthony Asquith, que es un director inteligente, culto y fino (**Pigmalión**, **Importancia de llamarse Ernesto**) podía esperarse mucho de una intriga que está orientada a lo psicológico más que a la aventura. Cuenta la misión asignada a un oficial americano (Paul Massie) que debe introducirse en París en 1944 y asesinar sin explicaciones a un agente doble del espionaje. Todo el prólogo de selección y entrenamiento parece ligeramente absurdo, y es seguro que el comando americano podría tener hombres más firmes que el protagonista. En el momento decisivo el misionero vacila, y aunque cumple el crimen tiene después una crisis de conciencia que lo lleva al alcohol. En algunas zonas el film parece muy bien pensado, y todo el diálogo del protagonista con una resistente francesa supone un juicio incisivo sobre la relatividad de las nociones morales en una guerra que no distingue a buenos y malos entre sus muertos. Pero la anécdota camina con la casualidad (como en el primer encuentro del personaje con su víctima), desprecia los riesgos físicos de la aventura (su éxito es un hecho decretado y no expuesto por el film), incurre en la inconsecuencia (al principio se hace cuestión de que el hombre sepa hablar francés, pero nadie lo habla en Francia) y termina en la explicación dialogada y lateral de una crisis nerviosa que pudo haberse mostrado con más habilidad y más drama. El conjunto es muy irregular e insatisfactorio, con virtudes de interpretación, de fotografía y ocasionalmente de dirección, pero sin la fuerza que debió tener. Cabe reflexionar una vez más que Asquith es un hombre culto, pero nunca ha sido un creador mejor que sus libretos.

•

Un resumen y otros cuentos

Fue mucho mejor de lo que se podía esperar. Dos días antes del comienzo, y particularmente el día de la inauguración, había motivos para pronosticar el caos. Pero casi todo se encaminó después. Y aunque no se llegó al buen orden que cuentan los que estuvieron en Venecia (para eso hace falta previsión) hay que celebrar a la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina por haber manejado a demasiados países, demasiados films, demasiadas salas, demasiados artistas, demasiados periodistas, demasiados cazadores de autógrafos,

sin haber originado un solo incidente serio. Contra la presunción habitual, no hubo escándalos de alcohol. No hubo escándalos de sexo, tampoco. La única reclamación de unas delegaciones contra otras estuvo a cargo de Rusia, Hungría y Checoslovaquia, que solicitaron el retiro de un film americano (**Rojo atardecer**, con Yul Brynner) por presunción de anti-comunismo violento. Y ni siquiera aquí hubo mucho ruido: el film fue sustituido por **El gato en el tejado de zinc caliente**, que también es de MGM, y no pasó nada. Tras la abundancia de material, de reuniones, de fiestas, los que salieron del surmenage deben pasar lista, hacer apuntes, intentar un resumen. Quizás importe luego.

PAÍSES. Fueron 19: Alemania, Argentina, Austria, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Hungría, Inglaterra, Italia, Japón, México, Noruega, Polonia, Suecia, Rusia, Yugoslavia. Son más de lo que ha podido reunir Punta del Este en ninguno de sus festivales internacionales.

FILMS. Hubo 35 en concurso. De muchos hay que olvidarse, sea porque su precariedad artística convierte en una curiosidad la intervención de un país en el festival (caso de Noruega, Dinamarca, México), sea porque fueron escasamente representativos de lo que un país produce y puede presentar con ambición mayor (Estados Unidos, Italia, Alemania, y particularmente Japón, que usaron una óptica comercial y no artística para establecer su selección). De siete títulos hay que acordarse: **Cuando huye el día** de Bergman (Suecia), **Rosemarie entre los hombres** de Rolf Thiele (Alemania), **El desafío** de Francesco Rosi (Italia), **El jefe** de Fernando Ayala (Argentina), **El espejo de la vida** de varios directores (Checoslovaquia), **Atentado** de Passendorfer (Polonia), **Heroica** de Munk (Polonia). A todos ellos les hace bien ser exhibidos en un Festival, concentrar elogios de la crítica o premios de un Jurado, porque son films de explotación comercial dificultosa y requieren que su calidad sea promulgada antes de la circulación normal.

MÁS FILMS. Fuera de concurso se exhibieron otros títulos, para mejor divulgación por vía periodística. Entre los interesantes: **Brindis para un espía** de J. Lee Thompson (Inglaterra), **Confesión de pecadores** de Bergman (Suecia), **Eva quiere dormir** de Chmielewski (Polonia), **Iván el Terrible**, segunda parte de Eisenstein (Rusia), **Los amantes** de Louis Malle (Francia), **Los tramposos** de Marcel Carné (Francia). Por otro lado, los argentinos hicieron circular varios films propios y modernos, en lo que se llamó Muestra Paralela, con la evidente intención de colocarlos en el mercado extranjero, aprovechando la presencia de sus visitantes; se ignora lo que obtuvieron. Y además se exhibió un conjunto de films argentinos de toda época, en un ciclo retrospectivo adicional.

EL EXCESO. Todos y cada uno de los periodistas y aficionados que llegaron a Mar del Plata terminaron quejándose de haber perdido algún film. Era inevitable. No se puede mantener durante once días un promedio diario de tres exhibiciones, dos conferencias de prensa, alguna fiesta y algún acto adicional. Y hasta quienes corrían con voluntad o con **doping** se encontraban con las insalvables funciones simultáneas, ante las que hay que elegir. Un festival en tres salas justifica igno-



rar la playa. Hubo un día con tiempo disponible, donde los tres films de las 17.15 hs. eran prescindibles. Ese día llovió.

DELEGACIONES. Los ansiosos de la fama ajena, que preguntan quién estaba, se consideran desorientados al saber que los únicos nombres notorios eran los de John Mills y Harriet Andersson. Con todo el resto de estrellas hay que explicar cada nombre y de dónde viene. Quizás la historia no se acuerde mucho de que en Mar del Plata estuvieron Henny Moan (Noruega), Miriam Hynková (Checoslovaquia), Barbara Polomska (Polonia), Waltraut Haas (Austria), Susanne Cramer (Alemania), Marion Michael (Alemania), Sonia Zidou (Grecia), Margit Bara (Hungría), Dominique Wilms (Francia), entre otras. Aparte de Mills, no hubo un solo galán extranjero, quizás porque todas las delegaciones fueron formadas con señoritas que se pueden fotografiar, que son más o menos simpáticas y que no tienen nada que decir. Escasaron los directores: un día y medio de Julien Duvivier (que fue casi invisible porque coincidió con la inauguración caótica del festival), cinco días del sueco Lars-Eric Kjellgren, once del polaco Andrzej Munk, once del francés Abel Gance. Con la lista de ejecutivos, gerentes, delegados de producción, supervisores de negocios extranjeros, se puede hacer otra guía telefónica.

MARCHA ATRÁS. También sería interminable la lista de cosas anunciadas y no cumplidas. No vinieron Toshiro Mifune y Jacques Tati, aunque se les esperaba para el penúltimo día. No se exhibió **Un rey en Nueva York** de Chaplin, ni **Tro-no de sangre** de Kurosawa. Una de las enseñanzas de todo Festival es que antes de empezar hay que anunciar lo menos posible, porque la corrección de nombres es incesante, y desborda la mejor competencia de cualquier organización. Hay constancia, en el caso, de que los organizadores tuvieron los más sólidos motivos para sus anuncios. Fueron superados por la realidad, desde luego.

SENSACIONES. Se produjeron dos. Una fue Harriet Andersson, que es el colmo de la simpatía, la espontaneidad y la travesura, pero que además es una actriz consciente, valora con rigor su propia carrera y sabe lo que contesta cuando le hacen preguntas. Otra fue Sonia Zidou, una belleza griega a la que es preferible mirar de frente y de perfil. No posaba de vampiresa ni de mujer fatal, pero cuando el público vio su sensualísima actuación en **La laguna del deseo** fue necesaria la protección policial para sacar a Sonia de la sala. Dará que hablar.

INSISTENCIAS. Una de los periodistas por saber qué censura hay en Checoslovaquia, Polonia, Hungría o España. Otra de los cazadores de autógrafos por saber quién es ésa que pasa por ahí. Otra de casi todo el mundo por hablar de co-producción con la Argentina. Otra de los argentinos por hablar de co-producción con casi todo el mundo.

AUSENCIAS. Ninguna delegación de Estados Unidos, Rusia, Italia, Japón y Yugoslavia. Si hubieran venido no habrían cabido las conferencias de prensa en la agenda, y se hubiera redoblado la caza de autógrafos. Pudo haber ocasionado alguna mortandad entre la muchedumbre.

JURADO. Fueron ocho miembros: el francés Abel Gance, el checo Jirí Marek, el alemán Alfred Bauer, el uruguayo Eugenio Hintz, los locales Ulyses Petit de Murat, Marcos Victoria, Narciso Pousa, Fernando Chao. Se agregó como noveno al director sueco Lars-Eric Kjellgren, pero debió retirarse imprevistamente a Suecia. Sobre los ocho hubo mucha desconfianza; de Gance se supo que no vio todo el material que debía, de dos argentinos se supo que no atinaron a ver la calidad de un film alemán de Rolf Thiele, al que despreciaron con error. Pero terminaron por votar bien, o por admitir el voto ajeno, y sacaron un fallo razonable, con cuyas líneas generales coincidió casi toda la crítica. Siete jurados y este cronista deben elogiar el esfuerzo y la serenidad de Hintz para sacar adelante la difícil empresa.

ARGENTINOS. La mitad del cine argentino estuvo en Mar del Plata. Las estrellas firmaron autógrafos con abundancia (Mirtha Legrand, Olga Zubarry, Alberto de Mendoza, A. García Buhr, Gómez Cou, Pinky, Elsa Daniel y muchos más) aparte de haber colaborado con las delegaciones como anfitriones gentiles. El más colaborador fue Duilio Marzio, que habla por lo menos tres idiomas y está todo el tiempo en todos lados. La charla pública o privada con directores (Ayala, Soffici, Torre Nilsson, Tinayre, Bó, Ber Ciani, Vatteone, Pappier) sirve para saber que hay una crisis de desconcierto en el cine argentino, un fenómeno complejísimo que algunos quisieran estudiar a fondo.

FINANCIACIÓN. No se dieron a conocer todavía las cifras, pero todos parecen muy contentos. Colaboraron el Instituto de Cinematografía, los casinos, los hoteles y las entradas a las salas cinematográficas. El gobierno de la Provincia ayudó de varias maneras y debe estar satisfecho de ello, porque hizo anunciar un nuevo Festival para diciembre.

REVELACIONES. Una cierta y firme es la del cine polaco, que llevó justos premios por mejor selección y por libretos (**Heroica, Atentado**) y del que se oirá hablar en los próximos meses. Una revelación ligeramente apócrifa fue la Polivisión de Abel Gance, otro aporte técnico que no parece muy grandioso ni muy útil.

FRICCIONES. Entre las delegaciones, ninguna importante. Entre el Festival y el gobierno, una que puede tener derivaciones. Los films importados a la Argentina pagan un enorme impuesto, que fue exonerado para aquéllos que se presentaban en el Festival. A eso se atribuye que algunos países hayan presentado hasta tres films (Alemania, Estados Unidos, Francia, Inglaterra) contra un reglamento inicial que fijaba dos como máximo. Se le atribuyó a presión de los distribuidores cinematográficos. Es un punto a aclarar.

DEFECTOS. No se hizo publicidad previa en el exterior, no hay conocimiento mundial de este Festival de Mar del Plata, no hubo otros periodistas extranjeros que los uruguayos; para una presunta atracción turística, ésta fue una omisión grave. No se llegó a una fórmula simple para que delegaciones y periodistas entraran a las funciones, creando contralores engorrosos, reclamaciones airadas y

problemas insolubles. No se previeron con anticipación y claridad los alojamientos y las credenciales de todos los invitados. No se previó la programación en su complicada totalidad, ocasionando correcciones y confusiones. No se supuso la invasión periodística, una muchedumbre que incluía críticos de cine (de quienes se supone que deben tener entradas para las salas) y gacetilleros, cronistas sociales, fotógrafos (que las tenían). No se organizó un servicio oficial de fotografías, que hubiera simplificado la tarea de mucho periodista y que hubiera significado un aporte económico para el Festival con mucho novelero dispuesto a comprar fotos para una mejor colección de autógrafos. No se promulgó una lista oficial de films en concurso, con lo que jurados y periodistas debieron obtenerla por gestión especial. No se divulgaron fichas técnicas y reparto de los films, cuya importancia para la información especializada debiera ser bien conocida por los cronistas cinematográficos que organizaron el Festival.

OPTIMISMO. Los defectos son corregibles para diciembre. Lo que se consiguió, pese a todo, hace posible hablar de otro Festival. Se consiguieron once días riquísimos de cine, mucho material valioso, mucho contacto de todo orden entre gente de países distintos. Para esos desarrollos y para sus repercusiones públicas y para conocerse internacionalmente es que se hacen festivales cinematográficos. Es deseable hacerlos sin perder mucho dinero y sin crear conflictos que dan que hablar. Eso se consiguió ahora, y hay que hacerlo constar con más plácemes que objeciones.

28 de marzo 1959.



Diarios de viaje

Diarios de viaje

H.A.T. pudo comenzar a viajar por el mundo, ya sea por invitaciones o por propia iniciativa, recién a partir de 1958, una vez establecido en la jefatura de la página de Espectáculos de *El País*. De casi todos esos viajes dejó registro en varios artículos que se destacan por la riqueza descriptiva de su escritura, porque lo cinematográfico es subsidiario al descubrimiento de otras realidades y porque en esos textos solía permitirse un circunstancial regreso a la primera persona, a esa altura eliminada muy deliberadamente de la prosa propia y ajena.

Durante el período 1954-1959 H.A.T. realizó dos viajes importantes: uno a Lima, para asistir al estreno de **On the Beach**, el film apocalíptico de Stanley Kramer, y el otro, mucho más extenso, a los Estados Unidos. Como parte de una política que necesariamente derivaba de la guerra fría, el Departamento de Estado norteamericano se llevó de gira durante varias semanas a quince periodistas latinoamericanos con todos los gastos pagos. El recorrido empezó en Puerto Rico y abarcó Miami, Nueva Orleans, Washington, Nueva York, San Francisco y Los Ángeles. Mucho de eso consta en las páginas siguientes, pero también resurgió en diversas ocasiones a lo largo de los años, cada vez que H.A.T. consideró pertinente algo de esa experiencia para enriquecer una nota. En marzo 1996, por ejemplo, inició un texto sobre Edgar Hoover con su recuerdo (en tercera persona) de una visita hecha a la sede del FBI en Washington, que había sido parte del viaje de 1958¹. También le gustaba recordar que, al recorrer los inmensos archivos del semanario *Time* en Nueva York, las fichas informativas sobre Ingmar Bergman aparecían mezcladas con las de Ingrid Bergman. Su conclusión fue que nadie es perfecto. Ni siquiera *Time*.



¹Ver Tomo 3, pág. 494.

Estados Unidos, 1958.

New York, miércoles 13 de agosto

HAY QUE VER EN New York lo que no se pueda ver en Montevideo, y cancelo gratamente toda oportunidad de ir a **La vuelta al mundo en 80 días** (con las ganas que tengo de verla), si eso me impide la oportunidad de ver teatro, o de ver el film que no podría ver en otro lado, como **The Quiet One** (1949, dir. Sidney Meyers, sin estrellas) o como **Windjammer** (dir. Bill Colleran, Louis De Rochemont III) que ha sido rodado en el nuevo procedimiento Cinemiracle y que por ello puede demorar años en su exhibición sudamericana. Fuera de esos y otros poquísimos títulos, un cronista de cine puede esperar tranquilo, porque nada hay en cartel que no sea transportable a corto plazo. Su primer espectáculo irreproducible debe ser sin embargo el rostro más céntrico de New York, un conjunto de veinte cuadras cuyos nombres más famosos son Broadway, Calle 42, Séptima Avenida, donde se anuncian cine, teatro y otros productos con un despliegue de luces y de ingenio. Las marquesinas alcanzan por sí solas para dar iluminación diurna a esas manzanas; el conjunto es deslumbrador sin metáfora, y a fuerza de acumulación cada anuncio pierde personalidad o atractivo. Pero aun así algunos son inevitablemente retenidos por la memoria: una marquesina de casi una cuadra de largo y cuarenta metros de altura en que se anuncia **The Vikings** (Kirk Douglas, Tony Curtis, Janet Leigh, dir. R. Fleischer); un aviso luminoso tremendo que dice simplemente *Life* y contra el cual, en curioso efecto, bailan sombras de figuras humanas; el cartelón de **Camel** que hace salir humo auténtico de la boca de un fumador dibujado; la cascada de verdadera agua que se precipita a 50 metros de altura sobre Broadway y que obliga a levantar la vista hasta el aviso de Pepsi-Cola. Toda la vida nocturna de New York tiene ese continuo escenario, aumentado en vivacidad cuando a las once de la noche terminan los teatros y arrojan miles de personas a la calle. Como casi siempre ocurre, una diferencia en cantidad presupone, a la larga, una inevitable distinción de calidad, y sería erróneo creer que New York multiplica por diez o por cien al centro de Buenos Aires o de Montevideo; es otra cosa más dinámica, en la que se altera el sistema, el horario y seguramente la filosofía. Trabajar para grandes públicos obliga a hacer films y obras teatrales de impacto y no sólo de mérito, como obliga a la velocidad y a la "standarización" en las cafeterías, que tienen casi todo pronto para el cliente y le permiten comer en quince minutos. La ciudad es demasiado grande para darse el lujo de que el empleado pueda hacer cuatro viajes diarios entre su casa y el empleo; esto lleva al horario continuo, éste lleva a cerrar oficinas y negocios entre las 17 y 18 horas. El derivado es almorzar en el centro, cenar temprano, ir temprano al teatro o al cine. No es novedad para Sud América que el cine continuado ha permitido el acceso cómodo del empleado o del obrero, que entra

en la sala cuando le viene bien, pero en cambio no está muy difundida la manera de acercar el teatro a ese espectador, y es habitual que en Montevideo el teatro comience a las 22 hs., con un intervalo a cubrir desde el cierre de las oficinas, y sus consecuencias de ir a casa y sentir la pereza de volver al centro y acostarse tarde. Las funciones teatrales de New York comienzan a las 20.30 y sólo son incómodas para el sudamericano que venga aquí a mantener sus hábitos. Para gente normal, 20.30 es hora perfecta.

Los teatros están llenos en New York, y en apariencia sienten menos que el cine el impacto de la televisión. Es triste ver que una sala cinematográfica tremenda como el Roxy haya cubierto con cortinas las últimas siete filas de platea, un procedimiento que se dice ideado para evitar la sensación psicológica del vacío en la sala y que trafica como decoración el ocultismo de centenares de butacas. Y es seguramente significativo que el teatro americano mantenga su stock de estrellas, que Elia Kazan siga dirigiendo para Broadway a pesar de tener una sólida fama cinematográfica, y que algunas obras se mantengan en cartel durante meses, hasta hacer del teatro una sensata proposición comercial. En perspectiva, hay que comparar esta abundancia y este apogeo con los pronósticos de tantos años sobre la muerte del teatro. En los diarios se acaba de anunciar para la próxima temporada una adaptación teatral de **Rashomon** (Kurosawa, 1950) que tendrá a Rod Steiger como protagonista (el bandido), a Oliver Messel como escenógrafo (es una eminencia) y a Peter Glenville como director (un joven veterano inglés, que filmó su propia versión cinematográfica de **El prisionero** en 1955). Ahora se hace teatro sobre cine, una fórmula que invierte a la clásica.

Ver en cine una comedia titulada **Indiscreet** (Cary Grant, Ingrid Bergman, director Stanley Donen) puede parecer una pérdida del precioso tiempo neoyorquino; es casi enteramente un diálogo entre los dos principales, con mucho lugar común y un poco de humorismo, y debe ser considerado como un rutinario trasplante de la pieza teatral **Kind Sir** de Norman Krasna. Pero ver **Indiscreet** es necesario para conocer el Radio City Music Hall, que bien puede ser el cine más grande del mundo, y que ofrece 60 minutos de un espectáculo adicional de variedades, en el que las famosas "Rockettes" son parte principal. Las 36 bellezas cantan y bailan con singular disciplina, aunque están sometidas a coreografías diabólicas: son algo para ver e integran el recetario turístico obligado de quien llega a New York. Alrededor de ellas se despliegan vestuarios, decoraciones, implementos, luz negra y otros lujos, hasta llenar el ojo, pero como talento (si es que el talento importa) hay que olvidarse de ese batallón y preferir las inverosímiles imitaciones de instrumentos que hacen con sus bocas dos prodigios llamados Gil Miller y Arnold Archer, o preferir, mejor aún, los milagros de contorsionismo de otra pareja llamada Janik y Arnaut, donde la mujer se retuerce como una serpiente en todas las variantes físicas posibles y tres variantes imposibles. Quizás no tiene columna vertebral, y eso explica todo.

Windjammer es el primer ejemplo del Cinemiracle, un sistema que se parece al Cinerama en el hecho de que proyecta tres imágenes complementarias sobre una pantalla muy ancha, pero que no necesita tres cámaras filmadoras ni proyectoras: tiene tres lentes para una misma banda de celuloide, con un sistema de espejos para tomar sus imágenes en un ángulo mayor. En la proyección se notan ocasionalmente las dos bandas verticales de separación (a veces la raya misma, a veces

una diferencia de color o tono entre las zonas). El asunto es un viaje real del velero "Christian Radich", donde la Marina noruega hace el entrenamiento de sus grumetes, y como era de esperar casi todo el film se orienta hacia la escuela documental en superficie, aprovechando la pantalla ancha para expandir las bellezas del mar, de Puerto Rico, de Jamaica, de New York, con un abundante repertorio de canciones y bailes. Todo eso puede ser una delicia para cierto público que adora los paisajes y que recuerda a **La fuente del deseo** (*Three Coins in the Fountain*, Negulesco-1954) como el film más hermoso de su vida. Pero a favor del film hay que



señalar el dinamismo y la imaginación con que esa cámara está manejada. En una pantalla tan ancha y tan alta, adquiere especial relieve una carrera calle abajo en la isla de Madeira, otra carrera por Filadelfia desde el motor de un camión de bomberos, el submarino que surge o que se sumerge con la cámara sobre su cubierta, y otros momentos de escozor físico, obtenidos a inventiva y movimiento. Pero como imaginación hay que destacar la triple roseta que informa el deslumbramiento producido por New York en los marineros noruegos; allí las imágenes se invierten, recortan y recombinan, con una libertad que sólo se le conoció a la vanguardia, y aportan la sensación de sentirse nadie frente al hormiguero barulento de la gran ciudad. Es una sensación muy divulgada en estos últimos días; ahora no sé si me pareció artística porque sintetizaba con armonía mis propias percepciones. En otra perspectiva quizás me diera cuenta de que sólo es un truco hábil, largo y virtuoso de fotografía y laboratorio. Y por otro lado, es obvio que el Cinemiracle sirve para el paisaje y para estas novelorías, pero es difícil preverle una sustancia dramática o un lenguaje narrativo. Hacia 1958, y tras una carrera de cinco años para hacer en cine las cosas que la televisión no puede hacer (relieve, color, CinemaScope, Cinerama, Todd-AO, Cinemiracle), cabe preguntar si la técnica será bastante: si al cine no le harán más falta los artistas creadores que los inventores de procedimientos. (Publicado el 22 de agosto 1958.)

Los Ángeles, miércoles 20 de agosto

EL MISMÍSIMO HOLLYWOOD. Le dije a un cinematografista en New York que no quería a Hollywood para ver a Kim Novak, porque caras de estrellas es lo que se ve más a menudo, y los festivales alcanzan para saber que las estrellas en persona son simplemente personas. En cambio quería ver cuartos de montaje, y grabación de sonido, y desde luego un poco de filmación, si eso no es mucho pedir. Con esa tremenda garantía de seriedad, y un poco de recomendación, nos dieron el Visto Bueno, y pasamos a ser diferentes de los diez mil turistas diarios (estimación de la Cámara de Comercio local) que visitan la Meca del Cine en grupos organizados por diversas empresas de transporte, y que ven los estudios desde fuera: hermosos galpones, ciertamente. Pero el Visto Bueno es nada más que la primera parte. Si uno vive provisoriamente en Los Ángeles, lo que le puede ocurrir a cualquiera, le harán falta 45 minutos para llegar a los estudios en los transportes más veloces, y corre el riesgo de que no le acepten la visita con premuras de tiempo. Así que

puede demorarla y aprovechar a conocer un fragmento de la ciudad, que es la tercera del país, con tres millones de habitantes, un puerto, varias industrias importantes y una marcada autonomía de ese famoso asunto del cine. De hecho, Hollywood es una parte de Los Ángeles, una ciudad que se ha extendido horizontalmente hasta perder noción de los límites, y que no cuenta con subterráneos para simplificar el transporte. A cambio de eso, tiene una gran cantidad de carreteras modernísimas que rodean y atraviesan la ciudad, a veces por arriba y a veces por debajo de las calles transversales; por allí corren los automóviles a velocidades máximas, sin la menor preocupación de otro tránsito. Vista para arriba o para abajo, en esos marcados contrastes de alturas, con las avenidas oblicuas y curvas que dan entrada y salida a las carreteras o *freeways*, Los Ángeles presenta un rostro de futurismo, como puede verse en unas pocas ciudades modernas (una zona céntrica de San Pablo, por ejemplo) y desde luego en las "maquettes" de **Metrópolis** de Fritz Lang. Las montañas cercanas aumentan aún el interés de esa perspectiva, en unos casos por sus laderas edificadas, que parecen precipitar la ciudad hacia la vertical, y en otros por el contraste de los montes altísimos y salvajes con los caminos que se cruzan al pie. Aunque parte de esos promontorios están dentro del perímetro de la ciudad, las alturas sirven también para separar a los barrios más apartados. En Hollywood, que es sólo uno de ellos, hay cuatro estudios (Columbia, Allied Artists, Paramount y RKO); los demás se encuentran en Culver City (Metro), Burbank (Warner, Disney), Beverly Hills o cercanías (20th. Century Fox) y Valle de San Fernando (Universal-International), pero ninguno de ellos se resiste a que Hollywood sirva de palabra genérica para todos, aunque geográficamente hay varias millas entre ellos y otras diez millas entre Hollywood y el centro de Los Ángeles. Si se va a pie no se llega a ningún lado. Caminar es un buen recurso para contemplar Los Ángeles y para examinar la notable proporción de bellezas femeninas que ambulan por la calle, muy lejos de los estudios; un amigo local las llama sintéticamente "No Talent", como una forma de aludir a que posiblemente llegaron aquí para hacer cine, y ahora se conforman con trabajar en oficinas, cafeterías o comercios. Pero a pie no se llega siquiera a la fabulosa librería de Larry Edmunds (6658 Hollywood Boulevard; no pidió publicidad alguna) donde hay más revistas, fotos, programas y libros de cine que los que se pueda soñar, incluyendo ediciones que se creían agotadas, índices sobre directores, y toda la gama del oficio, desde textos esenciales en un extremo hasta la revista *Film* (Montevideo, 1953) en el otro. Es fácil gastarse un dinerito, hasta sin conseguir *Garbo and the Night Watchmen* de Alistair Cooke, libro famoso e inencontrable.

Entonces vi a Kim Novak, en los estudios Columbia. No estaba en persona, por suerte, evitándome complicadas explicaciones con el cinematografista de New York, pero su rostro fue el primero en un fragmento de **Bell, Book and Candle**, que estaba siendo sonorizado en un taller donde está prohibida la entrada. Es una operación complicada, que requiere un supervisor que mira, un panel de botones y palancas digno de un laboratorio atómico, y tres técnicos separados (para música, diálogo, otros sonidos) que primero ven la proyección como está, después la ven de nuevo y hacen ajustes de volumen, tono y timbre, después revisan lo que hicieron y después lo ajustan de nuevo, grabando en cada caso sucesivas cintas magnéticas. No es probable que vayan al cine los domingos. Mucha otra gente se ha ocupado y se estaba ocupando allí de **Bell, Book and Candle**, que probablemente se llame

Sortilegio de amor (libro de John Van Druten, dirección Richard Quine, con Novak, James Stewart, Jack Lemmon, Elsa Lanchester); debe ser una vergüenza que después los críticos resbalen indiferentes sobre el trabajo que dio sonorizar esos cinco minutos. Esfuerzos semejantes se tomaba en otro cuarto un encargado de montaje, que pasaba repetidamente en la Moviola tres minutos de un secundario film para televisión (productora: Shirley Temple) y explicó a intrusos todo el mecanismo de sincronización entre banda visual y sonora, las intercalaciones en ambas, la forma de superponer sonido de una toma con imagen de otra, y la forma de no marearse entre los cientos de recortes. Verlo trabajar es cosa apasionante. Ver filmar puede ser en cambio una paciencia. Lo único que estaba a mano era otro film para televisión, titulado **The Male Ego**, por un director escasamente famoso que se llama Oscar Rudolph. En media hora empezaron, interrumpieron y recomenzaron seis veces un diálogo en un dormitorio, ajustando luces, movimientos y gestos hasta la minucia; en ese momento celebré la soltura con que Donna Reed aguantó ese proceso como si no ocurriera nada. Gran disciplina profesional.

Los estudios Warner Brothers quedan en Burbank, empujan de dos a tres mil personas, poseen un cuerpo propio de policías, con uniforme que parece oficialísimo, y ocupan un espacio equivalente a unas 350 manzanas montevideanas, todo calculado. En los galpones que los turistas ven desde fuera se amontona maquinaria, gente y la utilería de apariencia más caótica. Pero desde fuera, y con resistencia para caminar, se ven también las mejores calles de New York, meros frentes de casas maquilladas, en los que antes uno ha visto correr a James Cagney y a los Dead End Kids, y que aquí revelan su artificio con sus soportes laterales, sus pintores que cambian letreros y sus peones que mueven cosas. Es una operación peculiar, un poco mágica, un poco cruel. Trescientos metros más allá, una zona semejante había sido convertida en una esquina imaginaria de Ute (sic), un pueblito de Oklahoma, durante el "boom" del petróleo, 1932. Entre el barro auténtico y los indios auténticos estaba Mervyn Le Roy, un creador más bien apócrifo, supervisando a una multitud para una escena callejera, en la que debían cruzarse caballos, carros, camiones y dos viejas que se levantan ligeramente la falda para no salpicarse de una vereda a la otra. Varias veces empezaron, varias veces interrumpieron porque se veía un resplandor del sol o porque se atracó un coche vejatorio; cada vez hubo que volver a su sitio a los coches de caballos, y al final se supo que una vez que la escena estuviera en movimiento, James Stewart habría de caminar diez pasos, de espaldas a la cámara. Lo hizo, y así se realizó en 46 minutos un solo minuto del rodaje de **The FBI Story** (con Vera Miles, fotografía Joseph Biroc). Todo ese tiempo Stewart contempló sentado los procedimientos, como si los descubriera. Gran disciplina profesional.

Ver cine de tan cerca es perder perspectiva sobre el espacio, el tiempo, la línea de la narración y su sentido. Como una forma de compensar y de recuperar las grandes síntesis, visité la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood. Es un local para ver, y parece quedar lejos de toda otra cosa de este mundo, con una hermosa secretaria al frente ("No Talent"). No sé cuántos volúmenes hay en esa biblioteca, ni tampoco lo sabía la bibliotecaria. Sé que no están clasificados de otra manera que por estantes para cada género (biografía, técnica, historia), sé que allí hay cosas que ni Larry Edmunds tiene, sé que debiera pasarme diez años dentro si quiero aprender algo. Entre las curiosidades figuran unos veinte volúmenes donados por

Richard Barthelmess, con recortes periodísticos de su carrera completa, y otros volúmenes similares donados por Jean Hersholt y por la viuda de Jesse Lasky; también figuran varios ficheros metálicos, con sobres en orden alfabético y recortes sobre films en cada uno de ellos, lo que sirvió para descubrir que en el sobre de **The Merry Widow** (Stroheim, 1925) se habían traspapelado recortes de la versión siguiente (Lubitsch, 1934), un asunto que ya está regularizado y que no debe trascender. Es sorprendente que la Academia declare carecer del *Filmlexikon* de Pasinetti, un Quién es Quién italiano que poseen hasta los críticos uruguayos. Declara tener en cambio un ejemplar de *Garbo and the Night Watchmen*, pero la bibliotecaria no pudo encontrarlo, aunque estaba segura (con énfasis) de que lo vio hace dos días en ese estante de la derecha. Volveré algún día, así pasen cinco años: allí falta algún libro, pero esa biblioteca es una maravilla. (Publicado el 28 de agosto 1958.)

New Orleans, jueves 28 de agosto

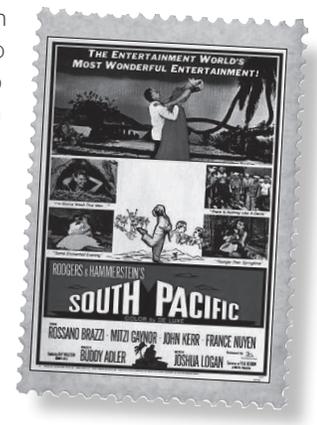
CUNA DEL JAZZ. La parte más pintoresca de New Orleans está al norte de Canal Street, su calle céntrica principal, y consiste de una serie de locales en los que el jazz explota su fama. El nervio de esa zona se llama Bourbon Street, y se parecería mucho a una calle de la ciudad vieja montevideana si no fuera porque está dedicada a la consciente publicidad de su pintoresquismo, con una deliberación comercial semejante a la que Niágara, Miami o Lake Placid empeñan para vender lo suyo. Fuera de Bourbon Street hay muy poco, y si se recorren de noche las calles adyacentes se encontrará un gran contraste: son sitios que a trechos tienen su sordidez, pero son también calles oscuras y tranquilas, con una serie de chalets modestos cuyo uso normal debe ser la vivienda para tres o cuatro familias. Algunas de esas construcciones de madera se repiten en un molde idéntico durante cuerdas y cuerdas, con un ajuste tal al modelo de fotos y grabados que si Acevedo Solano¹ pone uno de esos chalets auténticos como escenario de *Un tranvía llamado Deseo* le saldrán diciendo que su decoración es un lugar común. Fuera de los chalets, New Orleans vende su historia para turistas recién llegados, y varias cuerdas de la Royal Street están dedicadas íntegramente al comercio de muebles, decoraciones, floreros y chucherías de estilo colonial, con un poco de España y un poco de Francia en el pasado, sin ninguna duda, pero también con alguna contribución de orfebres y muebleros de hoy. Invariablemente todos esos artículos son ofrecidos como auténticos.

Bourbon Street también debió ser auténtica hace algunos años, cuando músicos negros tocaban allí por propia inspiración. En varias cuerdas encontré dos sitios en que se practicaba jazz vivo: el local de Tony Parenti, donde seis músicos de color soplaban con mucho entusiasmo y algún clisé (el conjunto está dirigido por el trombonista Bill Matthews) y el Famous Door Bar, donde un ignorado conjunto blanco redoblaba esfuerzos para ser escuchado desde la calle, único punto barato de la región. Fuera de esos dos locales, hay muchos otros en los que el jazz se escucha desde los discos que pasan los abundantes *jukeboxes*, y desde luego hay también un reglamentario agrupamiento de salones con aromas indeseables, dedicados a propagar el culto del *hot dog* y del *hamburger*. El sello de Bourbon Street no está sin embargo en todo ello sino en que la mitad de los locales existentes se dedican

¹ Acevedo Solano, Emilio: destacado director del teatro uruguayo.

a algunas de las formas del *strip-tease*, con muchas y variadas fotos en los afiches, poca luz en el salón, y una entrevista mujer que finge bailar desde un fingido escenario, por motivos ajenos a la belleza. Todos esos locales tienen en la puerta un funcionario sin uniforme, que grita a los transeúntes la singularidad del espectáculo que se ofrece allí, y que necesariamente no debe ser muy singular; algunos de esos anunciadores son matones imperativos, empeñados en meter al turista en el local, con juego libre de palabras y ademanes. El negocio tiene por su manera y su abundancia una ostentación obscena, junto a la que cabe presumir grandes dosis de prostitución y proxenetismo, pero estos parecen ser valores aceptados por la ciudad, por las autoridades y por los visitantes, que recorren Bourbon Street con sus ropas de mayor elegancia y se aprestan a conocer "el bajo" después de haberse instalado en hoteles altos. En cierto sentido, toda esa zona, conocida como el French Quarter, parece haber nacido realmente como una excrescencia suburbana y parece haber descubierto hace poco sus atractivos de pintoresquismo, un fenómeno probablemente vinculado a la difusión del jazz en los últimos treinta años. Las construcciones siguen siendo unos modestos galpones de uno o dos pisos, con un alero que suele cubrir la vereda a una altura de cinco metros, y que está apoyado sobre columnas afirmadas en el mismo borde de la calle; todo parece muy humilde y anticuado, pero todo está bañado después por las luces, las vidrieras y el abundante tránsito, como una mano de pintura puesta para llamar la atención. El turista accede a ese llamado, no ya por los luminosos, de los que ha visto suficientes, ni por las gracias desplegadas en algunos comercios ("Texan Spoken Here", señala una vidriera) sino porque ese barrio de N. Orleans tiene el conglomerado de atracciones más o menos prohibidas que sería difícil encontrar en otros sitios: jazz, mujeres, alcohol, suburbio. Gran parte de todo eso está muy lejos de ser genuino o valioso, pero en cambio es raro y caro. A dos cuerdas de allí, Canal Street repite la avenida céntrica de tanta ciudad americana, con una amplitud de vereda a vereda que no tiene siquiera la Quinta Avenida en New York, y el mundo de cines, restaurantes, cafeterías, tiendas. Por allí pasa un ómnibus llamado *Desire*. Y aunque hay gran abundancia de gente de color, que constituye lo que se llama propiamente color local, también apareció en el barrio un restaurant con el letrero "White Only". Debe ser para exquisitos que no quieren verse cerca de negros, pero el propietario eligió el barrio menos adecuado a tales exigencias racistas. Sin los negros no tendría negocio, incidentalmente.

South Pacific es el tipo de film que hay que apurarse a ver en Estados Unidos, porque la distribución hasta el Uruguay parece improbable o remota: 1) está realizado en Todd-AO, con los naturales problemas de exhibición; 2) aunque ha contado con varias facilidades de los estudios 20th. Century Fox, se trata de una producción independiente; 3) está basado en la comedia musical homónima, con un alto interés local y un discutible interés para latinoamericanos, algunos de los cuales se negaron a ver **Carousel** de los mismos autores. Lo que han hecho aquí sus distinguidos realizadores (productor Buddy Adler, director Joshua Logan,



compositores Rodgers y Hammerstein) es filmar en islas y océanos reales lo que desde abril 1949 ocurría en un escenario. Ocurría muy poco, en verdad, porque esta historia es un doble romance entre francés exilado a los Mares del Sur y enfermera americana (ahora Rossano Brazzi-Mitzi Gaynor) y entre teniente americano y muchacha nativa (John Kerr-France Nuyen), con algunos malentendidos en los que críticos agudos han visto un planteo de prejuicios raciales y la forma de arreglarlos; tomado en serio, ese costado del tema es una ingenuidad. Pero desde luego lo que interesaba era la posibilidad de paisaje, de color y de multitud, el realismo que permitía mostrar verdaderamente al ejército americano, las operaciones navales y los incidentes bélicos que ocupan importante lugar en la segunda mitad del asunto. En cuanto a espectacularidad y dinamismo, el film tiene muy buenos momentos, no sólo porque junta gente sino porque sabe moverla; además tiene una partitura de trece melodías, cuatro de las cuales son muy recordables, y algunas canciones presentadas con humor y movimiento, como el *Happy, Happy Talk* (por France Nuyen - Juanita Hall) y el *Honey Bun* que Mitzi Gaynor canta y baila soberbiamente en una fingida representación teatral ante las tropas. Es de esperar que **South Pacific** sea en cine un vivo recuerdo para quienes vieron la exitosa comedia musical en Broadway, y que impresione al público por la noción de espacio y de acción, que el teatro sólo podía sugerir. Pero hay un error claro de concepción en todo el film, un derivado del mismo criterio de realismo. Cuando la acción teatral se interrumpía para intercalar las muchas canciones sentimentales, el público debía aceptar el procedimiento como un convencionalismo natural del medio; en cambio, cuando la acción se interrumpe en el cine, todo un planteo de naturalismo, tan prolijamente buscado por los productores, queda quebrado por la intercalación. El estilo sigue siendo el de la vieja opereta cinematográfica de hace más de veinte años, y no está apoyado tampoco por la densidad de sentimiento o de inspiración lírica que puedan recomendar a esas canciones. El fotógrafo Leon Shamroy, que es un adelantado en su oficio (hizo el primer Cinemascope en **El manto sagrado**; dir. Henry Koster) ideó para esos momentos un cambio de color y un esfumado a los márgenes de la pantalla, queriendo crear planos distintos para el naturalismo de la acción y para el convencionalismo de las canciones, pero el procedimiento no disminuye un artificio esencial. Están muy bien Mitzi Gaynor y la debutante France Nuyen, que es una jovencita llena de encanto, pero es más difícil tolerar a Rossano Brazzi, con canto doblado y todo. A Miss Gaynor hay que acreditar el sacar adelante un papel que había sido de gran éxito para Mary Martin, con canciones muy recordadas como *I'm Gonna Wash That Man Right Outta My Hair* (Me voy a lavar ese hombre de mi pelo), y aunque no consigue sacarse a Brazzi de arriba, no hay reparo que hacer a su versión. (Publicado el 2 de septiembre 1958.)

San Francisco, martes 2 de septiembre

MÚSICA LOCAL. Más de veinte bandas estentóreas acaban de invadir la ciudad, y son escuchadas por las calles y halls de hoteles, en una demostración de fuerza y de recíproca competencia. Están formadas por carteros de todo el país e integran la parte más notoria de la 41ª convención anual de los así llamados "hombres de gris", que han venido a reunirse a San Francisco para celebrar un aumento reciente del 10 % en sus sueldos. Hay 2.500 delegados en total, como representantes de

110.000 carteros de todo el país, pero la convención se compone en realidad de unas seis mil personas, ya que hay que agregar a las familias con que viajaron muchos de ellos; estos familiares son parte activa de la convención, y hay que ver a esas señoras maduras, con sus casquetes e insignias, para saber la clase de ceremonia informal que es una convención americana, con invasión de hoteles y de calles por una alegría casi carnavalesca. El espíritu de grupo llega a tales extremos que en esta convención hay por ejemplo un ex-cartero que camina con muletas y con su orgulloso casquete que dice "Yuma"; también hay un veterano de 80 años, retirado hace 25 del servicio, y comprometido hoy sin embargo en los problemas y las satisfacciones de la causa común. Aunque la convención dura una semana, y es imposible seguir sus muchos actos en toda la ciudad, la actividad de las bandas hace imposible la ignorancia. Desde la mañana hasta la medianoche hay alguna banda en algún lado, y es inevitable sentir de lejos sus redobles y sus trompetazos. En uno de los tantos desfiles de ayer, la banda de Seattle recorrió calles céntricas con acordes marciales encabezada por una joven bajita que hace cualquier malabarismo con un pequeño bastón, hasta el extremo de tirarlo a veinte metros de altura y recogerlo tras haber dado tres cabriolas sobre la calle. No falló un solo golpe en media hora de actuación, y tampoco falló nunca al ritmo de la orquesta; es un prodigio que alcanzaría la fama en cualquier circo, y no la disminuye el hecho de que haya aprendido esas habilidades desde los 8 años (tiene 16). Ese desfile improvisado y el público que congregó espontáneamente terminaron en el hall del hotel Whitcomb, en la principalísima calle Market, y allí alternaron habilidades las bandas de Minneapolis, Salt Lake City, Los Ángeles y Seattle. En afiatamiento y sentido musical prefiero también la última, del que un pequeño grupo se apartó para hacer un par de temas jazzísticos con inesperada solvencia. Puede haber otros reparos que formular contra el correo y sus hombres de gris, pero vistos aquí, en uniformes fantásticos de colores chillones, hay que apreciar el entusiasmo con que se lucen en público. No había precio de entrada, ni jurado, ni otro público que el que cayera solo; el espíritu del espectáculo era estrictamente amateur.

En San Francisco se produjo hace pocos años un renacimiento del Jazz clásico, en un movimiento hoy conocido como Estilo del Costa Oeste, y fue satisfactorio comprobar ahora que hay todavía donde escucharlo. En el Club Hangover los clientes pueden sentarse en los 32 taburetes del mostrador, como lo harían en un bar común, encontrar tras los cantineros a un conjunto que encabeza Earl Hines (piano), con algunos músicos famosos como Muggsy Spanier (trompeta), Jimmy Archey (trombón), Pops Foster (contrabajo); cada media hora ese conjunto es reemplazado por el pianista Joe Sullivan, un veterano irlandés que sabe lo que hace como solista. Era increíble que Hines pareciera tan joven, considerando que hace treinta años subió a la fama y que su seudónimo de "Fatha" hace prever a un anciano, pero alcanzó escucharle los incisivos compases iniciales de *I've Found a New Baby* y las tres o cuatro líneas melódicas que entretejió rápidamente en *Panama* para saber que este es el mismo Hines clásico, apenas disimulado por la inevitable rutina de tocar con demasiada frecuencia. Todo el conjunto toca con un aire indolente, recostándose físicamente en las paredes y musicalmente en los obvios arreglos preparados, pero a ratos tiene un gran empuje *hot*, mucho más sincero y convincente que el que mostró el conjunto de Armstrong durante su visita a Montevideo en noviembre 1957. El

baterista Earl Watkins participa del entusiasmo universal por los solos de platillo, un incidente normal donde el Jazz es no sólo una música sino también un "show" para el público asistente. Deliraban.

Turk Murphy fue en cambio mi gran impacto musical, y tras haber ido dos veces a su club Easy Street estoy buscando tiempo y pretexto para ir de nuevo. El suyo es un grupo chico, sin ningún nombre famoso, cuyo estilo hay que vincular con los conjuntos de grabación de hace treinta años. Escucharlo directamente suele regularizar los errores de perspectiva que supone el juzgar por discos, donde la selección mejora el resultado; es justamente por ello que asombra el brío con que Murphy y los suyos tocaron durante dos horas, produciendo más y más ideas musicales. Un dato peculiar es la insistencia de Murphy en que se luzcan los ocho integrantes: en cada turno de media hora hay números para lucimiento individual de cada uno de ellos, sin excepción, y cinco de los ocho figuran también como vocalistas ocasionales. El trompetista Larry Conger (rubio, muy joven) me impresionó por la nitidez y la imaginación con que concibe sus solos, casi siempre martillados a gran velocidad; tiene un impecable buen gusto, y si se llega a apreciar la audacia de sus frases se le llegará a tolerar que desafíe una nota en un millar. Pero la estrella auténtica es desde luego el propio Murphy, cuyo trombón juega casi siempre a todo volumen, con la energía, la claridad y la precisión que le servirían para cortar piedras al tamaño y forma que quiera. Es evidente que a su público le encanta esa potencia, pero creo más loable el sentido musical que Murphy revela en cada frase. Su *Trombone Rag* fue una máquina de hacer notas y una demostración de una técnica poderosa; cabe celebrar con más justicia las versiones distintas de *1919 Rag* que él y su conjunto obtuvieron en las dos noches. El sello del conjunto de Murphy es la preferencia por los sonidos graves: su clarinetista toca también el saxo bajo, hay tuba en lugar de contrabajo, y el propio Murphy usa ocasionalmente el melofono, aparte de los apoyos rítmicos que da continuamente con su trombón. Todo suena como un deleite, sin un desfallecimiento, sin una concesión. Ahora vuelvo. (Publicado el 3 de septiembre 1958.)



Perú, 1959

Lima, viernes 18 de diciembre

FIN DEL MUNDO. En 18 ciudades del mundo se estrenó anoche **La hora final**, un film de Stanley Kramer que representa el paso más ambicioso de su carrera, por el presupuesto que invirtió, por la presencia de cuatro estrellas de categoría y sobre todo por el tema encarado, que es nada menos que la descripción de un mundo al borde de la desaparición, tras una guerra atómica. Esta premiere, que abarcaba a un mismo tiempo a ciudades tan lejanas como New York, Los Ángeles, Tokio, Berlín o Moscú, fue planeada hace varios meses, como una forma de concentrar en 18 ciudades a la prensa de casi todo el mundo y causar así una suerte de explosión publicitaria tras un film importante. Hasta Lima no han llegado estrellas, que presumiblemente se repartieron en distintas capitales. El público de la premiere fue el limeño normal (a precios cuádruples de los normales, con beneficio para la Cruz

Roja) más una docena de periodistas de Chile, Colombia, Argentina y Uruguay (los otros uruguayos: Ildefonso Beceiro de *La Tribuna Popular*, Mario C. Fernández de *Acción*, Hugo A. Rocha del Suplemento Familiar de *El Día*). Un largo viaje de ida y vuelta, un alojamiento de categoría en Lima, han sido el precio pagado por Artistas Unidos para que la prensa sudamericana diga lo que opina sobre el film. Hay que celebrar que la independencia de opinión, en esas peculiares circunstancias, haya sido valor admitido desde la primera conversación al respecto.

Lima es una ciudad notable. Vista en una caminata nocturna o en un paseo diurno más motorizado y largo, impresiona por algunos rasgos: la abundancia de iglesias, la arquitectura colonial que se mantiene, el sabor exótico de su distrito Rimac (una especie de Ciudad Vieja más amplia y más intensa), la luz azulada de mercurio que se utiliza en muchos focos callejeros. La luz tropical que cae sobre la ciudad durante el día es algo para ver, para apuntar, para comparar. También es algo difícil de describir tras una experiencia breve y en un texto más breve. No alcanzan los conatos de inventario, a menos que se los intente con una planilla mayor. Si hubiera que elegir un dato característico, un sello permanente, es obligado señalar que entre el dinamismo de su centro y la perfecta ordenación de su tránsito, no se escucha una sola bocina. Cuando se la escucha, es porque el conductor quiere pagar cincuenta soles (poco más de \$ 20 uruguayos), multa que sube a la reincidencia hasta terminar con el permiso de manejar.

Más cerca de sus figuras humanas, Lima se caracteriza por su visible mezcla de razas indias y europeas. Casi todo rostro callejero parece morocho, ancho, lampiño. Y esta presencia de lo indio está reforzada aún por el cultivo de la estatuaria, del objeto de barro, de la vestimenta típica, que de pronto surge, íntegra, en alguna exótica mujer que camina por la zona céntrica.

La hora final (*On the Beach*) tiene uno de los temas más importantes del cine moderno, una urgencia actual por atender la amenaza de que una guerra atómica extermine realmente a la humanidad. Como film está por debajo de su tema, quizás porque Stanley Kramer ha tenido como productor la audacia, el valor y el sentido periodístico que han asomado con frecuencia en su obra anterior, pero no ha tenido en cambio como director una sensibilidad dramática que le pusiera al nivel de lo que quiso hacer. La acción ocurre en 1964, cuando una nube radioactiva ha aniquilado ya a casi todo el mundo y se cierne tardíamente sobre Australia. En este continente el asunto examina con particular atención a cinco personajes: un capitán de un submarino americano (Gregory Peck), una mujer frívola que se enamora de él (Ava Gardner), un hombre de ciencia que se ha vinculado antes a experiencias atómicas (Fred Astaire) y un matrimonio joven, con una hija de meses (Anthony Perkins, Donna Anderson). En forma lateral aparecen otros personajes, que están igualmente comprometidos en la agonía pero que el film creyó menos interesantes. Y también en forma lateral la acción se aparta de Australia, cuando el submarino llega primero al Mar de Bering (a verificar el grado de radioactividad) y luego a San Francisco,



de donde se escuchaba una misteriosa señal telegráfica desde una ciudad muerta. El asunto parece fantástico desde 1959. Quizás en 1964 podrá parecer, con otra perspectiva, un alerta desoído, o una ingenuidad alarmista. Como intención, desde la novela de Nevil Shute hasta el film de Kramer, debe estimarse la inquietud de tocar con una ficción en la conciencia pública, y algún diálogo incidental refuerza ese llamado, cuando entre los reproches a la guerra y destrucción ya consumadas, alguien pregunta "¿Pero cómo no sabían el peligro de esas armas...?" y el hombre de ciencia contesta: "Sí, sabían...".

Por noble que sea el mensaje, que en verdad no echa culpas a un bando sino a todos, el film deberá ser juzgado por su eficacia. No parece penetrar en el público porque se desvía de lo principal. Reduce un tema colectivo a la peripecia de cinco personajes. Lo que cuenta de éstos no es representativo de su figuración social ni tiene tampoco, más abajo, una calidez de experiencia humana individual vivida al borde de una crisis; ni el alcohol, ni el amor, ni la pasión de la velocidad, ni el sentido del deber, que asoman en los cinco principales, parecen dramáticamente creíbles. A ratos sugieren una consciente simulación de problemas mayores, y así exponen indirectamente a aquella crisis. Pero más a menudo parecen una mera distracción del centro. Y como por otra parte el libreto salta de una anécdota a otra, sin continuidad ni fluidez ni lógica, el film pierde la unidad que le era imprescindible. No se animó a tratar un tema colectivo como cine de masas, con un vasto mosaico de un país en agonía. Reduce el tema a cinco piezas, anulando artificialmente el resto, pero tampoco sabe jugar esas piezas. Hay escenas en que Kramer demuestra haber visto a Wyler, a George Stevens, a la escuela dramática inglesa de sobreentendido y sugestión. Las comprende, pero no las sabe hacer. Todo el film está más calculado que sentido.

En todo lo que se refiere al viaje del submarino el film es muy eficaz, no ya como acción sino como pretexto de algunos momentos impresionantes: las miradas silenciosas y alarmadas que se cruzan en la tripulación ante la evidencia de muerte total en la costa, o las tomas de una San Francisco desierta. Lo que parece faltar a Kramer no es criterio de lo que se debe hacer. Le falta la sensibilidad para expresarlo: repite innecesariamente algún buen toque de humor, se fía en el monólogo, alarga desarrollos anecdóticos y termina por perder el impacto que debió ser la justificación de su vasta empresa. Si hubiera contratado a George Stevens habría producido la gran película, pero se contrató a sí mismo como director. (Publicado el 22 de diciembre 1959.)

Hechos



Hechos

Durante sus dos primeros años en *El País*, los textos que produjo H.A.T. fueron casi exclusivamente críticas de films, pero tras organizar la página de Espectáculos y consolidar un eficiente equipo de trabajo, comenzó a alternar el seguimiento de estrenos con otros textos que consideró de interés para el lector. Aparecieron así reseñas de libros y revistas de cine, casi siempre ajenas al mercado uruguayo, lo que invitaba al interesado a procurárselas por encargo o suscripción (como hacía el propio H.A.T.) y también extensos ensayos, luego clásicos de su obra, que tomaban como excusa un film para revelar detrás un hecho histórico generalmente excepcional (como lo hace en el texto sobre **Anastasia**). Es notable, por prematuro, su texto sobre el aporte de la TV al cine en un momento en que lo habitual era representar ambos medios como antagónicos. También se destacan los textos sobre cuestiones técnicas del momento (los nuevos formatos de pantalla) y sobre algunos de sus intereses recurrentes (la necesidad de ampliar los límites de la exhibición, las diversas formas de la censura, las Listas Negras).



Revistas cinematográficas

FILMS AND FILMING aparece mensualmente desde octubre 1954, y a esta altura asegura ser la publicación de mayor venta entre aficionados exigentes. Este es una variante al viejo axioma de que las publicaciones cinematográficas pierden en exigencia lo que van ganando en popularidad, pero es también una variante verosímil, porque la publicación se las ha arreglado desde su primer número para estar a mitad de camino entre ambos extremos. No quiere, notoriamente, dedicarse al ensayo largo y bien informado de *Sight and Sound* (que cada tres meses confirma ser la mejor publicación mundial en la materia), ni mucho menos al ensayo largo y charlatán de *Cahiers du Cinéma*, antología francesa del capricho y la pedantería. Con artículos breves, escasamente literarios, bien ilustrados, *Films and Filming* llega a cubrir el panorama inmenso de la producción, exhibición y crítica en casi todo el mundo, con atención especial a Inglaterra y a Hollywood y con un cuerpo de corresponsales en los sitios más diversos. Esa amplitud de miras y esa brevedad de lenguaje deben ser la razón de su invocada popularidad, sin las concesiones a publicidad de estrellas y a chismes personales con que tantas revistas americanas perduran mensualmente. También hay notas sobre estrellas en *Films and Filming*, pero suelen ser personalidades de interés artístico (Judy Garland, Katharine Hepburn, Richard Burton, Audrey Hepburn) y están tratadas con moderación y con sentido crítico, sin confundir vida privada con importancia pública. Por otra parte, *Films and Filming* revela libertad de criterio en sus notas editoriales, y no vacila en marcar las concesiones de Vittorio De Sica a la presión oficial italiana, los errores de productores británicos en sus selecciones para festivales, o la escasa perspectiva que la industria inglesa concede a sus nuevos talentos. En el conjunto, la posición parece muy sana, y debe ser tan elogiada como la abundancia de material. Cabe señalar sin embargo que la brevedad de los textos conduce inevitablemente a la superficialidad, deja en noticia escueta lo que debió ser valoración, y deja sin tocar a los grandes temas (la censura, la co-producción, las relaciones entre cine y teatro, ciertos problemas estéticos, por ejemplo), que requerirían más espacio en la revista, más agudeza en sus redactores y menos apuro en su lector. Se aprende más en tres meses leyendo un número de *Sight and Sound* que tres números de *Films and Filming*. Como a esta publicación mensual le importa tener muchos lectores en todo el mundo, debe serle objetado su tratamiento de los títulos, que a veces aparecen en la traducción ingle-



sa (sin alusión al original italiano o francés) y causan confusión fuera de Inglaterra sobre cuál es la película aludida. La mejor costumbre en la materia es la de mirar más allá del público cercano y atenerse siempre al título original de cada film, que es la única forma de ser entendido en cualquier lado.



Por su parte, *Cine Radio Actualidad* llegó a sus mil ejemplares, equivalente a diecinueve años y fracción, por lo que resolvió festejar el acontecimiento con un número extra que se denomina El Libro del Oro del Cine en el Uruguay, dedicado a rememorar todo lo que se pueda en la materia. Allí hay artículos y reportajes sobre exhibidores, salas, empleados, estadísticas, cine nacional, llegada del cine sonoro, cronistas, publicidad, festivales y otros temas; también hay artículos sobre la historia de la misma revista, a la que un redactor atribuye “una labor que no ha sabido de claudicaciones”. Aparte de la longevidad, debe festejarse a *Cine Radio Actualidad* el haber cumplido una misión que en cierto sentido fue histórica. Desde su fundación en 1936, y en

el período de los cuatro años siguientes, la revista fue un heraldo valiente de la crítica libre, y quizás por eso fue también un fermento de nuevos cronistas cinematográficos, muchos de los cuales aprendieron allí a escribir sus primeras letras, y se separaron después para repartirse en el resto de la prensa y la radio¹. Por ese aprendizaje inicial casi todos ellos mantienen un grato recuerdo de *Cine Radio Actualidad*, aunque no es probable que quieran releer hoy lo que escribieron novatamente hace quince años. La ocasión de los mil números impone sin embargo aquel reconocimiento, con lo que este ejemplar especial debe adquirir un valor de recuerdo para todo el que haya podido presenciar aquella época heroica, y mucho más para quien la haya compartido. Por otros conceptos este Libro de Oro debe ser adquirido (a un peso), para enterarse del pintoresco anecdotario con que el cine fue exhibido, impuesto, criticado y peleado en el Uruguay durante los últimos cincuenta años. Es muy abundante la crónica histórica que esa revisión ha provocado en el semanario, y más de un lector con memoria no dejará de asociar unos nombres con otros, extendiendo así su evocación personal. Al lector nuevo habría que advertirle sin embargo que la crónica histórica tiene algunos desajustes, no parece muy centrada como valoración (dos líneas para los cine-clubes, dos páginas para trivialidades), modifica nombres extranjeros con cualquier cantidad de erratas tipográficas, y utiliza información que no verifica, lo que le lleva a afirmar por ejemplo que en el Tercer Festival de Punta del Este estuvieron Romy Schneider y Van Johnson, dos estrellas que en realidad resultaron invitados ausentes. Esto se ajusta al estilo de un periodismo muy uruguayo que no sabe de claudicaciones en su afán de escribir para rellenar, pero es también el riesgo de confiar demasiado material a un solo redactor, según declaración expresa. Otra característica de este ejemplar imprescindible es el uso intensivo de la primera persona del plural (como

gramática y como actitud), con más cariño para la gente cercana que para la gente valiosa, y, con un enfoque personal y de entrecasa para hechos históricos que debieron ser expuestos en forma muy objetiva. Hay quien entiende que la sociabilidad le restó sitio al periodismo.

22 de septiembre 1956.



Estrenos atrasados

“ESTA SEMANA no hay nada para ver”, resulta ser una frase demasiado frecuente entre aficionados cinematográficos. Deriva de su exigencia actual, que en Montevideo parece ser mayor que en otras ciudades importantes, pero también deriva de los muy discutibles criterios y azares con que se estrenan films en la capital. La cantidad de material de segundo orden que ocupa habitualmente catorce salas de estreno es una preocupación para el aficionado y para más de un cronista. Ese material sería sin embargo muy defendible si su calidad secundaria fuera compensada por el éxito comercial: no es posible pedir una continuidad de obras de arte, y hay que pensar en la necesidad de que se estrenen los así llamados “títulos de batalla”. Pero la paradoja es que buena parte de esos films no tienen calidad ni tampoco éxito, con lo que obligan a cuestionar su estreno. En cambio quedan postergados algunos títulos de mayor relieve, por los que sería más meritorio arriesgarse. Entre esas postergaciones, hay films de reducido riesgo para el exhibidor, ya que pueden ser anunciados con la fama de realizadores o estrellas. Algunos de ellos, producidos entre 1946-54, en orden arbitrario:

Monsieur Ripois o **Knave of Hearts**, comedia de René Clément, con Gérard Philipe, Joan Greenwood; **The Sun Shines Bright**, de John Ford, con Charles Winninger, Arleen Whelan; **I Confess**, de Alfred Hitchcock, con Montgomery Clift, Anne Baxter; **The Red Badge of Courage**, de John Huston, con Audie Murphy (se anunció sin embargo su estreno en 1956); **Senso**, de Luchino Visconti, con Alida Valli, Farley Granger; **The Beggar's Opera**, producción de Laurence Olivier y Herbert Wilcox, con Laurence Olivier; **Blue Gardenia**, de Fritz Lang, con Anne Baxter, Richard Conte; **Crest of the Wave**, de John y Roy Boulting, con Gene Kelly, John Justin; **D'hommes à hommes**, de Christian-Jacque, con Jean-Louis Barrault, Bernard Blier; **The Hasty Heart**, de Vincent Sherman, con Richard Todd, Patricia Neal; **Juliette ou la Clef des Songes**, de Marcel Carné, con Gérard Philipe, Suzanne Cloutier; **L'Air de Paris**, de Marcel Carné, con Jean Gabin, Roland Lesaffre; **The Magic Box**, de John Boulting y Ronald Neame, con Robert Donat, Maria Schell y un reparto estelar; **Murder on Monday**, de Ralph Richardson, con él mismo y Margaret Leighton; **The Rainbow Jacket**, de Basil Dearden, producción Ealing, con Kay Walsh, Robert Morley; **The Red Pony**, de Lewis Milestone, sobre novela de Steinbeck, con Myrna Loy, Robert Mitchum; **Retour à la vie**, de cuatro directores franceses (Clouzot, Cayatte, Dréville, Lampin), con Louis Jouvet, Noël-Noël; **Occupe-toi d'Amélie!**, de Claude Autant-Lara, con Danielle Darrieux, Jean Desailly.

¹ H.A.T. había sido uno de ellos. Ver Tomo I.

EL FONDO DE LA CUESTIÓN. Los títulos precedentes suponen una u otra clase de excepción al régimen comercial. Si no se estrenaron, o si llegan a estrenarse con gran atraso, es porque ha habido interrupción parcial de actividades para algunos sellos distribuidores americanos (caso de Warner Brothers o de Republic hace pocos años), o porque la recepción comercial en el extranjero hizo dudar de su éxito en el Uruguay o, caso más frecuente, porque ciertos films europeos sólo se vendían con derechos de exhibición conjuntos para varios países americanos, obligando a iniciar consorcios que no siempre fueron formados; este factor explica que tantos títulos europeos sólo aparezcan en el Uruguay cuando una empresa americana los incluye en su red de distribución, como Columbia y Paramount lo hicieran últimamente. Pero quedan todavía en cuestión las omisiones propias del régimen comercial, que requieren ser superadas con cierta audacia. En el Uruguay sólo se ha estrenado normalmente un film japonés (**Rashomon**, que fue un fracaso de público) y se desconocen funciones importantes de Rusia, Suecia, España y Alemania, sin contar países de industria menor. Se desconoce también casi todo cine documental, y no parece haber forma de exhibir normalmente el corto y medimetro. Es natural también que se desconozcan algunos films que en algún sentido son experimentales y que integran la producción internacional importante de los últimos años. Para un registro de las limitaciones uruguayas deben enumerarse algunos títulos:

Little Fugitive, de Ashey, Engel y Orkin, que es una obra de arte incuestionable (se exhibió fugazmente en Punta del Este, enero 1955); **Passport to Pimlico**, de Henry Cornelius, comedia inglesa elogiada en toda referencia al género; **Animal Farm**, dibujos de largometraje, de John Halas, sobre la sátira de George Orwell; **The Medium**, de Gian Carlo Menotti, versión de su ópera, con Marie Powers, Anna Maria Alberghetti; **The Quiet One**, de Sidney Meyers y escrito por Janice Loeb y James Agee, sobre la infancia negra, un film elogiado en toda referencia crítica; **Farbrique**, de Georges Rouquier, una obra semi-documental, de intención poética, sobre la vida en el campo francés; **La terra trema**, de Luchino Visconti, sobre pescadores sicilianos; **Othello**, de Orson Welles, sobre Shakespeare; **Mr. Arkadin** o **Confidential Report**, de Orson Welles, con él mismo y Michael Redgrave; **Anatohan**, de Josef von Sternberg, filmada en islas japonesas; **Chance of a Lifetime**, de Bernard Miles, peculiar comedia sobre patronos y obreros de una fábrica inglesa, con Basil Radford, Niall MacGinnis, Kenneth More; **Dies Irae**, de Dreyer, que algún día ingresará entre los clásicos; **Dreams That Money Can Buy**, de Hans Richter, una obra de la más plena vanguardia actual; **Murder in the Cathedral**, de George Hoellering, sobre la obra teatral de T.S. Eliot; **No Resting Place**, de Paul Rotha, sobre una peculiar familia fugitiva de la justicia, filmada en Irlanda; **Il sole sorge ancora**, de Aldo Vergano, título considerado como esencial dentro del neorealismo italiano; **Salt of the Earth**, de Herbert Biberman y Michael Wilson, obra conceptualizada como de tesis comunista.

Casi todos los films de esta segunda lista pertenecen a la producción independiente, casi todos han supuesto un riesgo comercial, casi todos han sido elogiados por la crítica. Con un mínimo criterio realista, cabe calcular que no serán exhibidos comercialmente en el Uruguay. Quedan dos consuelos para esta situación. Uno es reflexionar que, pese a todo, este país tiene hoy una variedad y una riqueza de exhibición cinematográfica que no suele conocerse en otros lados, y así lo testimonian

los viajeros de Europa y las listas de estrenos en Norteamérica, donde es raro encontrar títulos europeos. El otro consuelo es la esperanza de que alguna vez estos títulos ingresen en la programación que con tanto esfuerzo elaboran Cine Arte del SODRE, Cine Club y Cine Universitario, tres entidades que hacen todo lo que pueden, con un desganado y mínimo apoyo oficial y hasta sin ese apoyo. Si una parte importante de la mejor producción cinematográfica es exhibida en varios países quince años después de su producción o no es exhibida nunca, cabe dudar de que surjan otros artistas dispuestos a producir con independencia. Incidentalmente, cabe tener también algunas dudas sobre la cultura cinematográfica nacional, que resulta ser superior a algunas otras culturas vecinas pero que está muy lejos de ser lo que debiera. Donde fracasan **Umberto D.**, **Rashomon**, **El diario de un cura rural** y **Barrabás**, no se puede vencer fácilmente a un exhibidor de que traiga **Little Fugitive** (que no tiene actores conocidos pero es un poema admirable y sencillo para todo público) ni mucho menos **La terra trema**, que no tiene intérpretes conocidos y es una obra dura, violenta. El exhibidor seguirá prefiriendo cowboys de Randolph Scott, sainetes de Totò y melodramas de Arturo de Córdova, dejando que los refinados se arreglen como puedan.

1 de octubre 1956.



Crisis en el cine

“SI EL CINE ESTÁ VIVO debe moverse pero, ¿en qué dirección? Esto es difícil de percibir en nuestra reclusión doméstica. Aquí y en América (y recientemente, debe temerse, también en Europa Occidental), la obsesión es con los desarrollos técnicos que han surgido de Hollywood en los últimos años. Pero pienso en un distinguido director que encontré en París, cuyo último film, hecho un año y medio atrás, había redundado a su productor francés muchos millones de francos. No deseando repetirse, el director había rechazado todas las tentativas de hacer de nuevo el mismo tema, con diferentes intérpretes y diferente título. Pero su nuevo tema es original. Una lucha de un año fue necesaria por tanto para financiarlo, y luego la exigencia fue la de que debía ser filmado en CinemaScope. El director lucha nuevamente, y al final transa, con la condición de que sea en blanco y negro. Pero la 20th Century Fox sólo permite que los lentes de CinemaScope se utilicen para films en color, y por otra parte no aceptará el film en distribución a menos que sea rodado en CinemaScope... Difícilmente es ‘Progreso’ la palabra para este estado de cosas”.

La frase es de Lindsay Anderson en su revisión del Festival de Cannes, una nota de **Sight and Sound** (Londres, verano 1956) en la que el crítico manifiesta un marcado escepticismo sobre la producción de las grandes industrias y una marcada confianza en los nuevos films de países menores. Allí tiene elogios para **Pather Panchali** (India, de Satyajit Ray), para dos films húngaros de Zoltán Fábri y László Ranódy, y para un film mexicano, **Torero**, cuyo productor Barbachano

Ponce se había hecho conocer, un año antes, por la originalidad de **Raíces**, un título donde se revelaran además las inquietudes del director Benito Alazraki. La cuota cinematográfica que Hollywood envió a Cannes no ha conmovido a Lindsay Anderson: quizás **La caída de un ídolo** (de Mark Robson, sobre argumento de Budd Schulberg, con Humphrey Bogart) pueda ser un film bienvenido en la rutina de la exhibición comercial inglesa pero, asegura, su importancia disminuye si se le compara con la producción internacional que un festival hace accesible. Y desde luego, ni **Lloraré mañana** ni **El hombre de traje gris** pueden ser revelaciones para un crítico en el festival. Ni siquiera **El techo**, la nueva película de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, le pareció enteramente satisfactoria. Con todos sus rasgos de neorealismo formal, ambientes auténticos, elenco integrado por desconocidos, asunto tomado de la actualidad, el film parece privado de frescura y de convicción ("Ya lo hemos visto antes; nada nuevo es comunicado") y hace discutible la posición artística de Zavattini y De Sica ("han llegado al punto donde están explotando a la pobreza en lugar de abrazarla"). En el fondo, la insistencia crítica de Lindsay Anderson se dirige a valorar la obra individual y a rechazar el artificio fabricado por la industria, una concesión que cree encontrar entre líneas en Vittorio De Sica, en el pulido comercial que Francia dio a **María Antonieta** (Michèle Morgan dirigida por Jean Delannoy) y desde luego, plenamente, en la producción americana.

La exigencia se formula, sin embargo, en un momento de crisis y de cambio para todo el cine mundial. Difícilmente es "progreso" la palabra que pueda caracterizar al cine de hoy, pero ha sido en cambio el progreso técnico el que ha creado esa crisis. La televisión no puede ser dudada como un adelanto científico y como un medio de comunicación, pero restó espectadores al cine, por lo menos en Estados Unidos e Inglaterra, con lo que el cine tendió a modificarse y a ampliarse, primero con el relieve, después con el CinemaScope, que es la aplicación moderna de un viejo invento físico. Y no se puede dudar de que el mismo CinemaScope sea un adelanto técnico, pero colaboró en producir films más espectaculares, a los que fue necesario apoyar con color, con estrellas, con tremendos presupuestos. Así que ahora hay menos films americanos, pero cada uno de ellos es más grande o más importante. Hace quince años podía asombrar la superproducción de **Lo que el viento se llevó**, pero ahora el gigantismo es casi una epidemia, y simultáneamente se elaboran **Los diez mandamientos** sobre la Biblia, **La guerra y la paz** sobre Tolstoy, **Moby Dick** sobre Herman Melville, **La vuelta al mundo en 80 días** sobre Julio Verne, **Gigante** sobre Edna Ferber, sin contar las revisiones griegas y romanas. Una consecuencia del gigantismo ha sido, inevitablemente, la co-producción internacional, en una escala sin precedentes. Otra consecuencia ha sido la descentralización de industrias nacionales, a un grado en que difícilmente puede encontrarse un sello típicamente americano (o italiano) en la producción actual. Ha habido consecuencias perjudiciales: donde se producen menos films, muchos directores quedan sin trabajo o deben entrar en transacciones y concesiones sin ser dueños de su obra como pudieron serlo en el pasado. Y entre otras cosas se esfuma o se pierde el afán experimental con que el cine ha progresado. Antes se podía probar un nuevo estilo para films policiales, donde la audacia no era cara, pero hoy es difícil elaborar experimentos cuando se es responsable de un tremendo presupuesto. Y sin embar-

go hay que probar, porque puede haber, espectacularidad aparte, otros caminos para que el cine se diferencie de la televisión y conquiste o reconquiste un público propio: por la inquietud de hoy, si no por el resultado, debe estimarse la búsqueda de nuevas formas que Gene Kelly intenta en **Invitación al baile** y que Charles Laughton baraja estérilmente en **La noche del cazador**. Para la lucha contra la televisión cabe además la alianza estratégica, donde no solamente Hollywood toma de allí temas y directores (**Marty**, **El precio del triunfo**), sino que le vende viejos éxitos cinematográficos, como 20th. Century Fox lo hizo transcribiendo **Cabalgata** y **Laura** en nuevas versiones de 44 minutos.

En octubre 1956 el panorama es demasiado confuso para permitirse previsiones. Cuando se leen nobles declaraciones sobre el respeto a la obra individual, como lo ha hecho el congreso de realizadores cinematográficos de París, y cuando se examina la preferencia de un crítico importante como Lindsay Anderson por productos individuales y no industriales, la reflexión obligada es la de que es saludable tener deseos e ideales, pero no se debe pensar solamente en los deseos. El primer paso debería ser la comprensión cierta de la realidad: quizás Vittorio De Sica tenga como única alternativa la de hacer **El techo** con pulidos de obra comercial o la de no hacer ningún film; quizás Gene Kelly sólo puede elegir entre la moderada audacia de **Invitación al baile** o la renuncia de toda otra labor que no sea la de continuar como bailarín a sueldo. Los que han experimentado con el mismo CinemaScope son los más audaces y seguramente los más útiles para el futuro. Hoy **Lola Montes** es un film frustrado y mañana Max Ophüls puede ser un adelantado de la renovación; hoy Elia Kazan es criticado por el efectismo y la inflación dramática en que descansan las renovaciones plásticas de **Al Este del Paraíso**, pero si no procurara ese impacto emocional, de cuyas falsedades debe estar muy al tanto, no se divulgaría tanto el posible rendimiento del CinemaScope para otros temas que no sean multitudes griegas y romanas.

Hay que hacer algunos cambios en el cine y el público debería entenderlos.

6 de octubre 1956.

Títulos citados

Al Este del Paraíso (*East of Eden*, EUA-1955) dir. Elia Kazan; **Cabalgata** (*Cavalcade*, EUA-1933) dir. Frank Lloyd; **Caída de un ídolo**, **La** (*The Harder They Fall*, EUA-1956) dir. Mark Robson; **Diez mandamientos**, **Los** (*The Ten Commandments*, EUA-1956) dir. Cecil B. DeMille; **Gigante** (*Giant*, EUA-1956) dir. George Stevens; **Guerra y la paz**, **La** (*War and Peace*, EUA / Italia-1956) dir. King Vidor; **Hombre del traje gris**, **El** (*The Man in the Grey Flannel Suit*, EUA-1956) dir. Nunnally Johnson; **Invitación al baile** (*Invitation to the Dance*, EUA-1952/56) dir. Gene Kelly; **Laura** (EUA-1944) dir. Otto Preminger; **Lola Montes** (Francia / Alemania Occidental / Luxemburgo-1955) dir. Max Ophüls; **Mañana lloraré** (*I'll Cry Tomorrow*, EUA-1956) dir. Daniel Mann; **María Antonieta** (*Marie-Antoinette reine de France*, Francia / Italia-1956) dir. Jean Delannoy; **Marty** (EUA-1955) dir. Delbert Mann; **Moby Dick** (EUA-1956) dir. John Huston; **Noche del cazador**, **La** (*The Night of the Hunter*, EUA-1955) dir. Charles Laughton; **Pather Panchali** (India-1955) dir. Satyajit Ray; **Precio del triunfo**, **El** (*Patterns*, EUA-1956) dir. Fielder Cook; **Raíces** (México-1954) dir. Benito Alazraki; **Techo**, **El** (*Il tetto*, Italia-1956) dir. Vittorio De Sica; **Torero** (México-1956) dir. Carlos Velo; **Vuelta al mundo en 80 días**, **La** (*Around the World in Eighty Days*, EUA-1956) dir. Michael Anderson.



El famoso 55

PARA ENTENDER LA IDEA GENERAL del CinemaScope 55 hay que entender antes la técnica de los sistemas cinematográficos que le precedieron. Alguna simplificación es posible.

SISTEMA NORMAL. Utiliza en filmación y en proyección un celuloide de 35 milímetros de ancho, que corre verticalmente en la cámara. Si se descuenta de ese celuloide el ancho de ambos márgenes (para la banda de sonido y para la perforación con la que el celuloide engrana en las ruedas dentadas de la máquina), se obtiene para la imagen un ancho neto de 23 milímetros, aproximadamente. La altura neta de esa imagen es aproximadamente 18 milímetros. La proporción de ancho y alto es por tanto la de 4 a 3, o sea la de 1.33 a 1, que ha estado en uso durante casi cincuenta años de cine, con escasas variantes.

CINEMASCOPE. Este sistema ha procurado, principalmente, introducir una variante en ese coeficiente y lo ha llevado a una relación de 2.55 a 1, aumentando el ancho de la imagen. Esto hubiera supuesto no solamente una mayor apertura en el lente de la cámara sino también una modificación en uno de dos sentidos: o una imagen más chata, con pérdida de su nitidez, o un celuloide más ancho, que hubiera obligado a

grandes modificaciones en aparatos de filmación y de proyección. Se ha mantenido sin embargo el celuloide normal, utilizando los llamados lentes "anamórficos", que comprimen la imagen en el sentido horizontal. En el negativo de la filmación y en el positivo de proyección, ambos con el mismo celuloide original de 35 mm., las figuras aparecen espigadas, como si hubieran sido apretadas desde ambos márgenes. En la proyección, los mismos lentes anamórficos restablecen sobre la pantalla la imagen normal de origen, invirtiendo el procedimiento. El sistema permite mantener sin grandes modificaciones los equipos de filmación y exhibición, con las únicas variantes esenciales del agregado de lentes y la construcción de pantallas más amplias que recojan la nueva imagen. En el perfeccionamiento del

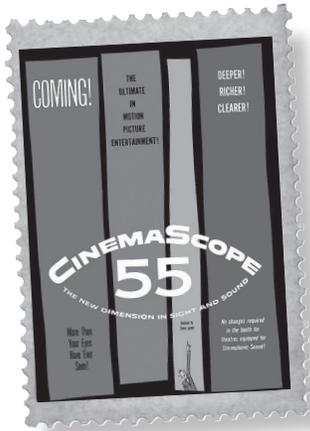
CinemaScope, la empresa 20th. Century Fox ha logrado la construcción en una sola pieza de los lentes habituales de la cámara y los lentes anamórficos, evitando la necesidad de ajustar continuamente dos piezas distintas.

VISTAVISION. Este sistema ha sido impulsado principalmente por la empresa Paramount. Su finalidad no es modificar la proporción original de 1.33 (aunque de hecho la ha llevado a 1.66, aumentando el ancho) sino obtener una mayor nitidez de proyección. El registro de la imagen se efectúa en un celuloide que pasa horizontalmente por la cámara filmadora, de derecha a izquierda. El mismo celuloide original, con 35 mm. de ancho, que antes permitía registrar una imagen de aproximadamente 23 x 18, ahora registra una imagen mayor, de 38 x 23, grabada horizontal y no

verticalmente. En las copias que luego se distribuyen para exhibición se restablece la horizontal, evitando toda modificación de equipos. Al registrar una imagen en un campo físico mayor, se obtiene comparativamente una reducción de la borrosidad y distorsión causadas por lo que se conoce como "grano de celuloide", consiguiendo mayor nitidez. Puede calcularse teóricamente este efecto comparando la nitidez relativa de dos fotografías de tamaño igual: una reducida de un negativo mayor, en el que hay más detalles visuales, y otra ampliada de un negativo menor.

CINEMASCOPE 55. La 20th. Century había obtenido una amplitud de imagen con el CinemaScope, y la Paramount contestó con el VistaVision, que procura una nitidez de imagen. Ahora 20th. Century Fox modifica nuevamente, procurando un sistema que aporte a la vez ambas características. El CinemaScope 55 mantiene la proporción de 2.55 a 1, pero procura la nitidez grabando la imagen igual que el VistaVision, en un negativo de campo mayor. A ese efecto, utiliza para la filmación un celuloide especial, cuyo ancho es de 55 milímetros (exactamente 55.625), con otras cámaras también especiales para registrarlo. Descontados los márgenes para perforación y banda de sonido, el ancho neto de la imagen en ese celuloide es de aproximadamente 46 milímetros, o sea el doble de los 23 milímetros de origen. Por tanto y conservando la proporción inicial, es también doble la altura de esa imagen. En consecuencia, el campo de celuloide registrado es cuádruple. El resultado, igual que en VistaVision, es mayor nitidez. Los lentes anamórficos de CinemaScope son igualmente aplicables, tanto en filmación como en proyección, a ese celuloide mayor. El problema esencial del CinemaScope 55 es que necesita equipos especiales para la filmación (costo estimado de cada cámara: \$ 50.000 dólares). También necesitaría otros equipos especiales para la proyección, en todo el mundo, pero este problema se ha simplificado haciendo copias en 35 mm. del material filmado en 55, con lo que la proyección puede ser realizada por todo aparato equipado para CinemaScope, sin modificación alguna. En el proceso se ha ganado, según algunos observadores, la profundidad de foco y la menor distorsión de la imagen, incluso si el espectador se coloca cerca de los márgenes de la pantalla.

OTROS PROBLEMAS. Los últimos años han visto también otros sistemas de filmación, como el relieve con luz polarizada, que ya no está en uso, o el SuperScope, que filma la imagen normal y la corta luego abajo y arriba al copiarla, para obtener un ancho mayor. El más reciente es el Todd-AO, que utiliza también un celuloide especialmente ancho (65 milímetros) donde registra una imagen de 53 x 23 mm., aproximadamente. Todo el conjunto de sistemas permitiría asimismo una más extensa aclaración técnica, por los problemas de lentes, distancias focales, iluminación, grabación del sonido, movilidad relativa de las cámaras y otros factores. Técnica aparte, debe señalarse que todas las innovaciones han estado dirigidas a combatir el atractivo público de la televisión, una batalla que aún permanece indecisa, cuatro años después de las primeras modificaciones en esta nueva era. El otro rasgo notable de este conjunto de sistemas es que su variedad y acumulación han causado perjuicios a los exhibidores de todo el mundo, obligados a introducir cambios de equipos y a vacilar ante nuevos contratos. Hoy se sabe, por ejemplo, que la revolución del relieve (1952-53) fue una falsa alarma, mientras todo indica, en cambio, que el CinemaScope ha venido para quedarse.



Los problemas estéticos derivados también han venido para quedarse por un rato y hace muy poco tiempo que se les empezó a atender. En general se ha entendido que la estética puede esperar, con lo que todo el cine actual debe ser mirado como una etapa de transición, como un adolescente en edad crítica.

5 de noviembre 1956.



El acontecimiento: TV



LA PARADOJA ES QUE EN un momento de superproducción, CinemaScope, muchas estrellas y varios sistemas de colores, los mejores films del año hayan sido en blanco y negro, que era el gran enemigo del cine. La explicación de la paradoja era imprevisible hace cinco años, cuando la industria cinematográfica comenzó a quejarse de que la televisión le quitaba público a las salas y lo dejaba en el living-room. El recurso del cine fue colocar en esas pantallas más acción, más espectáculo y más escenografía de época, con el cálculo de que la televisión debería resignarse a la modestia.

Pero con ese recurso el cine no ganó la batalla y todavía se escuchan las quejas, con lo que hace unos dos años se produjeron algunos fenómenos que pueden ser entendidos como un armisticio: el cine entregó a la TV algunos viejos films y hasta le ha filmado especialmente segundas versiones de viejos éxitos (**Cabalgata**, **Laura**, **Conciencias muertas**), reducidos increíblemente a 44 minutos reglamentarios. El armisticio es en verdad una concesión de Hollywood, que busca sacar ventaja del nuevo medio y transa en que la televisión fragmente y abarate la vieja producción cinematográfica: debe ser más cómodo ver **El ciudadano** desde el sofá, pero no debe ser el mismo **Ciudadano** de Orson Welles sino apenas su sinopsis.

La situación de obras nacidas para la televisión ha generado un nuevo estilo para Hollywood, o, mejor, ha hecho renacer las virtudes de viejos estilos. Aunque sin duda las obras de televisión tienen en su promedio los más marcados vicios del comercialismo, similares a los del melodrama radial, hay síntomas de una mejor atención a valores dramáticos, como contrastes a valores espectaculares que no podrían ser su pretensión. En su versión cinematográfica, **Marty** y **Banquete de bodas** asombran por la sensibilidad, la minucia y la honradez con que Hollywood traslada a la pantalla un medio familiar neoyorquino y humilde, con sus dramas de la soledad, su pequeña ambición de vivir decorosamente, sus problemas fundamentales de amor y matrimonio, sus feriados ociosos. Sin duda su autor Paddy Chayefsky no es un gran dramaturgo y cabe la incógnita de si sabrá ver algo más profundo o más intenso que ese mundo doméstico, pero en el contexto de la actual producción cinematográfica ambos films aportan una verdad dramática para retratar a una amplia capa social de la que el cine

sólo quería ver hasta una faz risueña y cómoda. Es también moderno y vigente el plan de **El precio del triunfo**, que enfoca las luchas internas entre hombres de negocios, enfrentados por la ambición de dinero o de poder, dispuestos a sacrificar sentimientos y simpatías para conseguir su propio ascenso o para enriquecer a la empresa que poseen. Aquí el naturalismo costumbrista se cambia por un retrato de otros seres igualmente reales pero más dinámicos, a los que el film dibuja con sus pasiones, sus debilidades. Es muy satisfactorio que el cuadro no aparezca endulzado en sus instancias finales: ni el argumento inventa limpieza y dignidad para hacer culminar a esos personajes feroces, ni se adscribe tampoco a creer que la mejor regla del juego sea esa ley de la selva a la que todo el film impugna en su desarrollo. Su virtud es la de una exposición aguda e imparcial, ampliada por otra parte a un cuadro de personajes secundarios (hijos, esposas, secretarías) en el que hay más de un toque conmovedor. En **Rescate**, otro film surgido de la televisión, el asunto es más convencional, más cercano a lo que el cine ya sabía hacer antes, pero el relato goza también de la concentración dramática, de la ocasional intensidad para narrar la peculiar batalla entre los secuestradores y el padre de su víctima.

El aporte formal de la televisión al cine no puede ser totalmente medido con esos films, que probablemente sólo sean el comienzo de un aporte mayor. Pero ese grupo de títulos es destacable porque hace ingresar a Hollywood a algunos realizadores (directores Delbert Mann, Fielder Cook, Alex Segal, libretistas Paddy Chayefsky y Gore Vidal) que no están contagiados de la rutina cinematográfica y que llevan consigo las formas dramáticas nuevas en las que se ha desarrollado la televisión, un terreno todavía experimental. Los relatos están formulados con pocos personajes en escena, con escasos cambios de ambiente, con abundancia de diálogos entre cuatro paredes. Con frecuencia esa formulación es similar a la teatral, y no puede desconocerse el riesgo de que por esa vía el cine sea otra vez teatro filmado. Pero las obras de televisión deben ser breves (45 minutos parece ser la medida típica) y la brevedad ha obligado a una máxima concentración de asunto, de desarrollo y de diálogo. Esa concentración disminuye los riesgos del discurso teatral; por otro lado, la posibilidad de trabajar con tres o más escenarios distintos supone una mayor elasticidad de movimiento, mayor que la que el teatro suele facultar. A ello debe agregarse aún la frecuencia del primer plano, que en la televisión debe ser recurso casi obligado y que genera una escuela de interpretación más sobria e íntima.

Por el aporte de sus temas y de su manera, la televisión puede ser, paradójicamente, la mayor colaboración artística que el cine haya recibido en los últimos años. Hace mucho tiempo que el cine americano no conseguía exhibir en una misma temporada cuatro satisfactorias comedias dramáticas.

26 de diciembre 1956.

Títulos citados

Banquete de bodas, **El** (*The Catered Affair*, EUA-1956) dir. Richard Brooks; **Cabalgata** (*Cavalcade*, EUA-1933) dir. Frank Lloyd; **Conciencias muertas** (*The Ox-Bow Incident*, EUA-1943) dir. William Wellman; **Marty** (EUA-1955) dir. Delbert Mann; **Precio del triunfo**, **El** (*Patterns*, EUA-1956) dir. Fielder Cook; **Rescate** (*Ransom!*, EUA-1956) dir. Alex Segal.



Anastasia o los enigmas de una princesa rusa



LA ÚLTIMA MANÍA PÚBLICA es confundir las dos versiones de **Anastasia**, que se estrenan hoy simultáneamente en Montevideo. Ambas reclaman ser auténticas y ambas tienen el mismo asunto y ambas fueron producidas casi simultáneamente en 1956. Ninguno de los films es, en rigor, el plagio del otro. La versión alemana con Lilli Palmer dice basarse en auténticos documentos médicos y policiales sobre el extraño caso de la mujer que alega ser la última hija del último Zar; la publicidad asegura que esos documentos pesan 350 kilos, asegura que el film se estrena exclusivamente en el cine California (para evitar la desorientación de los confusos) y asegura también que Lilli Palmer obtuvo el premio de mejor actriz en Venecia, lo que no es cierto, ni con este film ni con ningún otro suyo. La versión de Ingrid Bergman es producción americana pero no fue rodada en Hollywood sino en Inglaterra, Francia y Dinamarca; su reclamo es el de poseer los derechos legales de la obra teatral homónima y su estreno simultáneo en los cines Trocadero y Ariel ha sido acompañado de una advertencia al público sobre la co-existencia de un film similar, queriéndose evitar así la desorientación de los confusos. Para simplificar esas confusiones los títulos agregan una diferencia: la versión americana se llama largamente **Anastasia, la princesa vagabunda**, aunque su lacónico título original es **Anastasia**, y la versión alemana se llama lacónicamente **Anastasia**, aunque su largo título original es **Anastasia - Die letzte Zarentochter** (la última hija del zar). Es imposible confundirse, realmente.

Atrás de ambos films hay una historia internacional de estrenos simultáneos, un pleito judicial y una difundida sospecha de plagio, acusación ésta cuya demostración es improbable. Y atrás de esa historia hay otra historia, más sórdida y extensa, sobre la extraña aventura de la Anastasia en cuestión, que vive todavía en Alemania y que ha sufrido una reciente derrota judicial, después de estrenados mundialmente ambos films.

Atrás de ambos films hay una historia internacional de estrenos simultáneos, un pleito judicial y una difundida sospecha de plagio, acusación ésta cuya demostración es improbable. Y atrás de esa historia hay otra historia, más sórdida y extensa, sobre la extraña aventura de la Anastasia en cuestión, que vive todavía en Alemania y que ha sufrido una reciente derrota judicial, después de estrenados mundialmente ambos films.

PRINCESA QUE NO QUERÍA VIVIR. La princesa Anastasia fue fusilada el 17 de julio de 1918 por soldados rusos en una aldea que entonces se llamaba Ekaterinburg y que después dejó de llamarse así. Tenía diecisiete años y era la menor de las cuatro hijas del zar; el fusilamiento de los Romanoff comprendió al zar mismo, su esposa, sus cinco hijos (incluido un varón) y varios allegados y servidores. Los cadáveres fueron abandonados en la boca de una mina e integraron uno de los más controvertidos yacimientos del siglo. De acuerdo a la leyenda, o quizás a la realidad, Anastasia habría quedado solamente herida. Su cuerpo fue rescatado por dos hermanos, Chaikovski o Tschaikowsky, soldados de la guardia, y transportado hasta la frontera rumana y después hasta Bucarest. Allí se produjo el discutido casamiento de Anastasia con el mayor de los hermanos, unión de la que nació un hijo, no ubicado posteriormente; la criatura habría quedado a cargo del tío, al morir el padre en esa misma época. Aquí se produce una pausa. En la noche del 17 de febrero de 1920 una mujer fue extraída, casi ahogada, del Canal Landwehr en Berlín. No estaba en pleno uso de sus facul-

tades mentales, no explicó su intento de suicidio, fue recluida en el asilo de Dalldorf, permaneció allí dos años y medio, rehusó identificarse durante ese plazo y sólo insistió en no ser devuelta a Rusia. Luego confió a una de las monjas del asilo el gran secreto de ser la rescatada princesa Anastasia, pero la historia no fue confirmada por testigos, careciéndose de rastro sobre los hermanos Chaikovski o Tschaikowsky. Hasta entonces ella se llamaba Anna Anderson.

LAS DOS CAMPANAS. La controversia siguiente duró 35 años, hasta hoy, y fue actuada en varios países europeos y también en Estados Unidos por la protagonista, por diversos familiares del zar, ilesos de la Revolución, y por demasiados exilados rusos, casi todos los cuales opinaron en un sentido u otro, con algún repentino cambio de bando. Los descreídos de Anastasia adujeron que todo el relato era el invento de una alienada mental, recién salida de un asilo donde otros pacientes soñaban otras cosas. Un periodista de ese bando pretendió probar asimismo que la presunta Anastasia era una mucama polaca, llamada Franziska Schanzkowska, que habría trabajado en la corte rusa y que extraía de allí los datos domésticos con los que ilustraba su historia. El bando de escépticos incluyó también a la Emperatriz, madre del zar, una mujer que en la post-guerra estaba hastiada de ver Romanoff falsos y quizás también de ver a los auténticos; se asegura por otro lado que esa anciana había llegado asimismo a la demencia y que se negaba a creer siquiera en la Revolución o en la muerte del zar. En el bando de quienes creían en la veracidad de Anastasia figuran parientes de la familia real, que se declararon convencidos por la fiel memoria que ella demostró sobre hechos de su infancia en la corte. También figura la Sra. von Rathlef-Keilman, amiga de la protagonista desde 1922 y autora de un libro al respecto en 1929. El más firme convencido fue un emigrado ruso llamado Gleb Botkin, hijo de un médico del zar, que había sido amigo de las princesas en la infancia y que después de desconfiar largamente del caso se convirtió en un ardiente defensor de Anastasia, con otro libro al respecto en 1931. Hay varias otras publicaciones de artículos, documentos y libros sobre Anastasia, con un peso posible de 350 kilos (información montevidéana), debiéndose señalar finalmente la aparición de una obra teatral de Marcelle Maurette y Guy Bolton. Este último ha escrito que arriesga su cuello del lado de los creyentes; otro riesgo de Bolton fue el haber creído y dicho que Anastasia había fallecido antes de aparecer la obra teatral. Cuando la pieza iba a ser representada en Alemania, los autores recibieron una carta de Anna Anderson, protestando por esa dramatización. El conflicto fue transado cediéndose a Anastasia una parte de los derechos de **Anastasia**. En la representación de la obra teatral en New York, 1954, se eligió a Viveca Lindfors, aparentemente para obtener el acento extranjero de una actriz políglota, como sería después el caso de Ingrid Bergman y Lilli Palmer. La obra es declaradamente ficticia y concentra todo el tema en Berlín y en 1926, incluso el suicidio intentado en 1920. Sus derechos cinematográficos fueron comprados por 20th. Century Fox.



POR QUÉ DOBLAN. El Zar y su familia dejaron en bancos extranjeros, y principalmente en Londres, una suma estimada entre 20 y 25 millones de rublos (estimación de la pieza teatral: diez millones de libras esterlinas) y esa fortuna fue pretendida desde 1918 por familiares y exilados, en una complicada red de maniobras. Si Anna Anderson hubiera podido probar su identidad de auténtica Anastasia, sus derechos de herencia serían incuestionables. Algunos emigrados rusos y otros perspicaces lo entendieron así y formaron a ese fin una empresa comercial que algunas fuentes mencionan como Corporación Gran Duquesa Anastasia, con capitales invertidos en la esperanza. La protagonista se separó luego de estos socios, no se sabe si por orgullo o por discrepancias de política financiera. Por otro lado, quienes impugnaron la identidad de la presunta Anastasia sostuvieron en el caso que todo era una maniobra de simulaciones para apoderarse de una fortuna. Entre estos opinantes figuran otros candidatos rivales a esa misma fortuna. Este bando de rivales incluyó principalmente a la familia alemana de Hesse, de donde provenía la esposa del zar y madre de Anastasia. El pleito entre la protagonista y los Hesse culminó en enero 1957 tras demoras extensas, incluida una guerra mundial. Una corte civil de Berlín se pronunció finalmente, después de examinar testimonios de antropólogos y montañas de documentación (peso alegado en Montevideo: 350 kilos) sosteniendo que en su opinión Anna Anderson no era Anastasia y no tenía derechos de herencia.

EL DRAMA SIGUE. El pronunciamiento de la corte alemana fue posterior al estreno de los dos films sobre Anastasia, ninguno de los cuales apoya enteramente la falsedad o autenticidad de su caso. En Londres, los representantes de 20th. Century Fox habían solicitado decisión judicial para impedir que el film alemán se estrenara con el título **Anastasia** en la misma fecha que el suyo (febrero 21), aduciendo que la denominación conducía al equívoco público de que la versión alemana fuera reproducción de la pieza teatral ya conocida allí en 1953, cuyos derechos cinematográficos pertenecen únicamente a la Fox. El juez tomó nota oficial del pronunciamiento judicial alemán de los días previos, garantizó el derecho de la empresa alemana a exhibir un film sobre un tema de actualidad y restringió la forma de esa exhibición a que el anuncio se hiciera bajo el título "¿Es Anna Anderson Anastasia?", con el agregado obligatorio de "Este NO es el film de la pieza" y la palabra NO en subrayado.

Entre los dramas de la situación, y aparte de los importantes rublos, figura el caso personal de una mujer que no consigue que sus contemporáneos le reconozcan su identidad, con los padecimientos y torturas morales consiguientes, o, caso inverso, el de una simuladora habilísima y muy bien informada, que consigue engañar a una parte de sus contemporáneos y que termina por posesionarse de su papel. Cualquiera de ambos casos, y ambos simultáneamente, poseen riqueza dramática, por lo menos como materia prima. Se puede hacer un film al respecto, y quizás más de uno.

HASTA GRETA GARBO. El primer anuncio sobre la filmación de **Anastasia** provino en diciembre 1955 de Darryl F. Zanuck, entonces jerarca de 20th. Century Fox, quien quería a Ingrid Bergman para el papel principal (por el acento extranjero, explicó) y a Greta Garbo para interpretar a la Emperatriz, madre del zar, un papel que Eugenie Leontovich había hecho en teatro. Con algún enojo Greta Garbo rechazó ese papel de venerable anciana; luego lo tomó Helen Hayes, que tiene cinco años

más que Greta. La candidatura de Ingrid Bergman ocasionó algún conflicto dentro de 20th. Century, a raíz de su polemizada situación con Rossellini (1949-50), que había provocado el escándalo en América y la resistencia de varios grupos, mayormente moralistas. Hubo que hacer una encuesta para averiguar si el público americano aceptaría otro film de Ingrid Bergman, y así fue benévolamente aceptada para el papel de Anastasia. La fecha del anuncio de Zanuck hace perfectamente posible que la productora alemana haya decidido en ese momento su filmación, con tiempo bastante para estudiar 350 kilos de documentos (información montevideana), hacer el rodaje y estrenar el film en Stuttgart el 27 de setiembre de 1956, antes que la Fox. Una de las razones de esa velocidad es que en Alemania no se hizo ninguna encuesta para averiguar si se aceptaría la actuación de Lilli Palmer, que está legalmente separada de su marido Rex Harrison. Con buen criterio los productores alemanes razonaron que interpretar a Anastasia no requiere una impecable vida privada sino un talento público para ser princesa, simuladora, mártir y actriz².

11 de febrero 1957.



Reposiciones útiles

HAY MUCHAS COSAS DEL CINE que la gente ignora, pero una muy especialmente ignorada es la destrucción a hachazos de todas y cada una de las películas estrenadas. Eso ocurre en Montevideo al vencerse el plazo de exhibición, que suele ser tres o cinco años después del estreno, aunque diversos factores pueden alargarlo o abreviarlo. La destrucción es muy razonable. Si no se hiciera, no habría forma de almacenar todo el stock en ningún depósito, ni forma de administrar ordenadamente la programación, ni fecha cierta de vigencia para los contratos que todos los años deben formularse entre propietarios de films y propietarios de salas. La mera ignorancia pública de esa destrucción trae, entre otros derivados, la presunción de que cualquier empresa puede exhibir cualquier film, y la queja de que no exhiba éste o aquél. Hasta hace muy poco, Cine Universitario del Uruguay sufría la correspondencia de uno de sus socios, empeñado en quejarse periódicamente de la programación anunciada y empeñado en sugerir, como mejores títulos, algunos muy célebres, o muy queridos (cine policial y musical de 1930-38, particularmente) cuyas listas adjuntaba con solemne trabajo. El quejoso conservó siempre un cuidadoso anonimato, con lo que no había forma de explicarle que estaba pidiendo la luna y que esos films no existían en el Uruguay; otras explicaciones públicas o semi-públicas no tuvieron efecto, y sus quejas continuaron llegando a la sede, en tránsito hacia el papelerero, con todas las consideraciones adicionales sobre la ignorancia que creía encontrar en los encargados de programación. Una explicación

² Nota de H.A.T.: Otras informaciones más breves pueden encontrarse en *Films in Review* (febrero 1956), *Theatre Arts* (mayo 1956), *Time* (11 febrero 1957) y *The Times* de Londres (1 y 2 febrero 1957).

del incidente es el hecho, muy sufrido por los cine-clubes, de que la gente no lee, simplemente ve cine, y ahí se le termina el tiempo.

El rescate de films viejos es sin embargo una empresa muy valiosa. Faculta a la comparación y faculta a entender la historia y aun la estética del cine; en un plano más simple, sirve también para dar a conocer ciertos títulos a nuevas generaciones que no estuvieron a tiempo de apreciarlos oportunamente. A esas consideraciones de placer y de cultura se agrega además una ventaja comercial. En Montevideo hay que mantener abiertos quince cines de estreno, y no siempre el material nuevo es suficiente en cantidad, en calidad o en atractivo público. En los últimos años se ha intensificado la práctica de la reposición, y muchos títulos de calidad han vuelto al cartel; se trata casi siempre de copias nuevas, obtenidas sobre el negativo, existente en el país de producción. Pero como allí hay un costo y un riesgo para las empresas, sugerir reestrenos es algo más complicado que un deporte. Lo sensato es sugerir títulos que unan a su interés el posible atractivo comercial; a seis o siete años de sus estrenos, rever **Umberto D.** o **El diario de un cura rural** puede ser un placer para muchos espectadores, pero no para tantos como serían necesarios para desquitar los costos de copias y otros gastos. En una oportunidad anterior esta página sugirió una lista de reposiciones útiles, y por ésa u otras causas los meses siguientes trajeron reestrenos allí mencionados: **Hombres de mar** (Ford), **Jezebel** (Wyler), **Ambiciosos que matan** (Stevens), **Antesala del infierno** (Wyler), **Hidalgos de los mares** (Coward-Lean), **La carta** (Wyler), **Pasión de los fuertes** (Ford), **Tranvía llamado Deseo** (Kazan), **Viva Zapata** (Kazan), **Carne y espíritu** (Rossen), **Qué verde era mi valle** (Ford). Quedan muchos otros títulos para los meses próximos, y pueden detallarse como meras aspiraciones. La lista es necesariamente incompleta; el orden es arbitrario: **Vive como quieras**, de Frank Capra, 1938, con James Stewart, Jean Arthur, Lionel Barrymore; **Un día en Nueva York**, de Gene Kelly y Stanley Donen, 1950, con Kelly, Ann Miller, Vera Ellen; **El joven Lincoln**, de John Ford, 1939, con Henry Fonda; **Hoy es mañana**, de René Clair, 1944, con Dick Powell; **Un pacto con el diablo**, de William Dieterle, 1941, con Walter Huston, Simone Simon; **Los verdugos también mueren**, de Fritz Lang, 1942, con Brian Donlevy; **Hamlet**, de Laurence Olivier, con él mismo, Jean Simmons; **Lo que no fue**, de David Lean, 1945, con Trevor Howard, Celia Johnson; **Viñas de ira**, de John Ford, 1940, con Henry Fonda, Jane Darwell; **Los niños nos miran**, de Vittorio de Sica, 1943, con Andrea Checchi; **Días sin huella**, de Billy Wilder, 1945, con Ray Milland, Jane Wyman; **La loba**, de William Wyler, 1941, con Bette Davis, Herbert Marshall; **El diablo y la dama**, de Claude Autant-Lara, con Gérard Philipe, Micheline Presle; **Dicha para todos**, de Alexander Mackendrick, 1949, con Joan Greenwood; **El pirata**, de Vincente Minnelli, 1948, con Gene Kelly, Judy Garland; **Carta de una enamorada**, de Max Ophüls, 1948, con Joan Fontaine, Louis Jourdan; **Codicia**, de Max Ophüls, con James Mason, Barbara Bel Geddes, Robert Ryan; **La fuerza del mal**, de Abraham Polonsky, 1947, con John Garfield, Beatrice Pearson; **Ladrones de bicicletas**, de Vittorio De Sica, 1948, con Lamberto Maggiorani; **Larga es la noche**, de Carol Reed, 1947, con James Mason, Robert Newton; **La ventana**, de Ted Tetzlaff, 1947, con Bobby Driscoll, Paul Stewart; **Lo mejor de nuestra vida**, de William Wyler, 1946, con Fredric March, Myrna Loy, Dana Andrews, Theresa Wright; **Nido de ratas**, de Elia Kazan, 1954, con Marlon Brando, Eva Marie Saint; **De aquí a la eternidad**, de Fred Zinnemann, 1953, con Burt

Lancaster, Deborah Kerr, Frank Sinatra; **El desconocido**, de George Stevens, 1953, con Alan Ladd, Van Heflin, Jean Arthur; **Su primer millón**, de Charles Crichton, 1951, con Alec Guinness, Stanley Holloway; **La heredera**, de William Wyler, 1949, con Olivia de Havilland, Montgomery Clift; **Almas en la hoguera**, de Henry King, 1949, con Gregory Peck, Richard Basehart; **Juventud divino tesoro**, de Ingmar Bergman, 1950, con Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten; **La búsqueda**, de Fred Zinnemann, 1948, con Montgomery Clift, Wendell Corey; **El abrazo de la muerte**, de George Cukor, 1946, con Ronald Colman, Signe Hasso; **El difunto protesta**, de Alexander Hall, 1940, con Robert Montgomery, Claude Rains; **La costilla de Adán**, de George Cukor, 1949, con Spencer Tracy, Katharine Hepburn; **Al redoblar de tambores**, de John Ford, 1939, con Henry Fonda, Claudette Colbert; **Amanece**, de Marcel Carné, 1939 con Jean Gabin, Arletty; **Pasión de una noche**, de Claude Autant-Lara, 1943, con Odette Joyeux, Roger Pigaut; **La bella y el diablo**, de René Clair, 1949, con Gérard Philipe, Michel Simon; **Juegos prohibidos**, de René Clement, 1951, con Brigitte Fossey; **Amor al terruño**, de Jean Renoir, 1945, con Zachary Scott, Betty Field; **El pantano de la muerte**, de Jean Renoir, 1941, con Dana Andrews, Anne Baxter, Walter Huston; **Al morir la noche**, de Cavalcanti y otros, 1945, con Mervyn Johns; **Un paseo en el sol**, de Lewis Milestone, 1944, con Dana Andrews, Richard Conte; **El precio de un hombre**, de Anthony Mann, 1953, con James Stewart, Robert Ryan.

Es relativamente fácil hacer una lista semejante, prolongarla hasta hacerla ilegible, decorarla con los títulos de origen y agregarle los sellos de distribución, datos que quizás sirvan para algo. Pero algunos descuentos hay que hacer a su conjunto. Ciertos films serán tachados por el exhibidor como de explotación comercial improbable, otros le parecerán demasiado nuevos o demasiado viejos, otros son difícilmente conseguibles, por alguna razón de propiedad de derechos. Debe haber ciertamente algún motivo para que sean difíciles los reestrenos de films franceses o de films producidos por Samuel Goldwyn. Pero mientras falte el pormenor de esas objeciones, la lista puede mantenerse, pendiente de depuración³.

13 de enero 1958.



En lucha incierta

FUE UNA PEQUEÑA VERGÜENZA pero sería inútil querer olvidarla. En octubre y noviembre 1955 Cine Club realizó en su sede dos reuniones tituladas "Qué hacer por la cultura cinematográfica", que fueron debidamente anunciadas, que permitían la entrada libre de toda persona, sin distinción alguna, y que estaban encaminadas, sin límites, a averiguar realmente qué debía hacerse por tal cultura. En ninguna de ambas hubo más de veinte personas; en ambas hubo un solo crítico cinematográfico. En ese momento Cine Club del Uruguay tenía alrededor de 1500

³ Varios de los títulos sugeridos aquí por H.A.T. fueron efectivamente repuestos tras la publicación de esta nota.

socios y en Montevideo había veinte críticos cinematográficos, diversamente activos, vocacionales e independientes. Las reuniones fracasaron en dos sentidos: por no haber conseguido los concurrentes debidos y por no haber llegado en su deliberación a otra conclusión que la muy obvia de que había que seguir luchando igual que antes. Las armas de esa lucha seguían siendo las de conseguir más films, conseguir mejores films, escribir más notas, escribir mejores notas. Hay escudos para estas armas y son símbolos de una resistencia muy fornida. Más y mejores films se estrellan contra el espectador que no los ve o no los sabe ver; más y mejores notas se estrellan contra un público que no lee. Es imposible impartir cultura a quien no quiera recibirla, y hasta la Universidad cerraría sus puertas si su abundancia de aulas, profesores, textos, esfuerzos y gastos estuviera contrastada por la falta de alumnos. En Cine Club se ha tenido más de una vez tal escepticismo. Un crítico comentó una vez que la cultura cinematográfica coloniza lentamente y lo que está en discusión es si se ha colonizado algo o si la lentitud es exagerada. Era procedente deliberar en 1955 sobre su posible mejora.

Veinte años antes no se podía ni soñar con semejante discusión en Montevideo. En el dominio público no existían aún las palabras *montaje*, *Festival* o *cine-clubes*; la gente creía que Charles Boyer y Marlene Dietrich habían filmado personalmente **El jardín de Alá** (un director ignorado: Boleslawski), que Shirley Temple y Kay Francis eran más importantes que Eisenstein o John Ford, o que la preocupación por el cine era un disparate de seis o siete maniáticos.

Pero hace veinte años José Ma. Podestá había hecho ya abundante crítica cinematográfica, R. Arturo Despouey había fundado en 1936 *Cine Actualidad*, que después sería germen de otras páginas de crítica, y hasta se había constituido un anterior Cine Club, con una solitaria función en el Mogador de **La ópera de cuatro centavos** de Pabst. Después pasaron muchas cosas. Desde 1939 la guerra alteró los hechos, las ideas y los valores; desde 1946 la post-guerra aportó un histórico renacimiento del cine italiano, una recuperación del cine americano, la reanudación de los festivales de Venecia y el comienzo de los de Cannes, la colaboración entre distintos países para el intercambio de material cinematográfico. El Uruguay se mostró tan sensible a la cultura extranjera como al comercio con el que venía mezclada. De 1944 datan las primeras temporadas de Cine Arte del SODRE; en 1946 el semanario *Marcha* comenzó una crítica cinematográfica más activa; en los años siguientes los diarios aumentaron y regularizaron sus páginas de crítica, que hasta ese momento eran fragmentarias; se construyeron más cines en la ciudad y pasaron a exhibir en sistema de continuado; eso llevó más público al centro y lo hizo interesar por la novedad del estreno, lo que suponía interesarlo de hecho en la crítica. El 20 de enero de 1948 se fundó Cine Club del Uruguay; el 28 de diciembre de 1949 se fundó Cine Universitario del Uruguay. En enero 1951 llegaron a Punta del Este los muchos, demasiados concurrentes al primer festival cinematográfico y se asombraron de que en el Uruguay se viera tanto cine, se escribiera tanto de él y se lo examinara con tanta exigencia. En 1958 todavía se asombran en Buenos Aires.

En todo ese apogeo hay motivos de alegría y de pesar; junto a la vocación, el sacrificio y la tenacidad están también las vanidades, los errores, las conveniencias. El apogeo ha permitido que quienes quisieron estudiar cine lo hayan hecho sobre Griffith, sobre Stroheim, sobre el documental británico, sobre la vanguardia francesa y sobre

mucho otro celuloide que nunca habría llegado al Uruguay por las vías comerciales comunes. Pero el apogeo ha generado también dos o tres espejismos. Uno bastante trivial ha sido el de creer que sabe mucho de cine el ciudadano que contesta rarezas en los programas de Preguntas y Respuestas. Otro más importante es el de homologar como crítica cinematográfica lo que se escribe sobre un estreno, muchas veces sin bastante fundamento o utilidad. El espejismo esencial es el de llamar cultura cinematográfica a la muy amplia inquietud por el cine. Si fuera nada más que una confusión en las ideas se la podría dejar a un lado, junto a tanta otra ignorancia: mucha gente ignora el dodecafonismo y la teoría de la relatividad, pero eso no altera a la música ni a la ciencia. El cine depende en cambio de su público. Hoy no se pueden traer copias de **Umberto D.**, **El ciudadano** o **El diario de un cura rural** porque no hay bastante público que las pague; mañana nadie podrá ver ya **El mundo silencioso** de Cousteau porque su estreno fracasó en 1957 y esa copia actual será efímera. Si se exhibe el cine actual de Hungría, Japón o Polonia la recaudación de boletos es ínfima; el resultado es que no se lo exhibe, y no es cultura cinematográfica el ignorarlo.

No existe una manera precisa de medir el público mínimo necesario para que no fracase un film; esta cifra es variable de acuerdo a su costo, a las condiciones del contrato, a los promedios habituales de la sala en que se estrene. Pero puede calcularse en siete mil personas el público que haría falta para estrenar un film sin estrellas, y en mucho menos, quizás tres mil, el público que sigue a los cine-clubes y a la crítica. Hasta donde la cultura cinematográfica puede medirse por cantidades (lo que quizás sea una aventura del pensamiento), el objetivo está aún lejos. Acercarlo es un problema de educación, pero la gran paradoja es que esa educación pierde su fuerza y su eficacia a medida que se extiende. Cuando se fundó Cine Club del Uruguay tuvo alrededor de cuarenta socios en 1948 y llegó a seiscientos en 1950. Dos años después llegó a mil seiscientos pero ya comenzó a sentir que no todos compartían su causa. Una masa crecientemente anónima se afiliaba para poder ver más cine por una módica cuota mensual (ocho funciones por \$ 2), exigía preestrenos, se desinteresaba de polémicas, bibliotecas y otras formas del estudio, decretaba el vacío a los films que no fueran de largometraje, de argumento y modernos. En 1955 Antonio J. Grompone exhibió y explicó **Sabotaje** (Hitchcock, 1936) ante 150 personas en la sede de Florida 1474, pasando y repasando fragmentos, analizando su manera narrativa, señalando el detalle elocuente, el enlace de elementos distantes. Fue una charla inteligente, diseñada bajo el rótulo *Revaluaciones* que debió integrar todo un ciclo. A la mayoría del público pareció resbalarle el sentido de la función; tres o cuatro espectadores vocearon su protesta porque les contaban el film o porque la repetición de un fragmento les parecía una molestia personal. Todo el espectáculo se acercó a una prédica en el desierto. Hoy puede ser recordado junto a la sala casi vacía que presenció la discusión titulada **Qué Hacer por la Cultura Cinematográfica**, junto a los programas impresos que en cada función aparecen abandonados e ílesos en los asientos y junto a muchos otros síntomas de superficialidad en la historia de Cine Club y de Cine Universitario. A medida que aumenta la cantidad de su público, disminuye automáticamente su promedio de calidad; la pregunta correcta es Hasta Dónde Vale la Pena Seguir Luchando.

Títulos citados

Diario de un cura rural, El (*Journal d'un curé de campagne*, Francia-1951) dir. Robert Bresson; **Jardín de Alá, El** (*The Garden of Allah*, EUA-1936) dir. Richard Boleslawski; **Mundo silencioso, El** (*Le Monde du silence*, Francia-1956) dir. Jacques-Yves Costeau y Louis Malle; **Ópera de cuatro centavos, La** (*L'Opéra de quat'sous*, Alemania / EUA-1931) dir. G. W. Pabst⁴; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. Vittorio De Sica.



Libro importante



Este debe ser, salvo mejor información sueca, el primer libro que se publica sobre Ingmar Bergman, y existe cierta justicia en que haya sido publicado en Buenos Aires, uno de los primeros centros mundiales en conocer su obra con la debida perspectiva. Como lo señalan los autores en su presentación, "en este extremo de Sud América Bergman impresionó profundamente desde que su obra empezó a ser conocida (1952 en Uruguay, 1954 en Argentina); ahora tiene muchos admiradores y enemigos, varios panegiristas fanáticos y algún crítico lúcido". Esta situación es paradójica y sólo en parte puede ser explicada por la irregularidad de la distribución; aunque es cierto que Sud América tuvo más Bergman que Europa y Estados Unidos, también tuvo público y crítica

de mejor atención. A mediados de 1953 y en Montevideo se conocían ya suficientes films suyos como para intentar una visión de conjunto, y por eso era irritante desde aquí el comprobar cómo **Juventud divino tesoro** era despreciada en el Festival de Venecia (1952) y en las notas críticas de *Time* (noviembre 1954). O lo que es más grave, cómo la exigente crítica inglesa, que suele reconocer valores extranjeros, pasaba por arriba de **Noches de circo** con la omisión completa (en *Sight and Sound*) o con la abierta inepticia de pensar que el prólogo del film era una arbitrariedad desconectada del resto (en *Films and Filming*). Fueron necesarios después un par de Festivales y de menciones (a **Sonrisas de una noche de verano**, a **El séptimo sello**) para que la crítica europea comenzara a advertir desde 1957 lo que había tenido delante de los ojos desde mucho antes. Ahora se publican artículos generales sobre Bergman, y no debe faltar mucho para que una revisión de sus films lleve a una revaloración del conjunto de su obra, que es amplia, variada y personal, en grados notables, dentro del cine moderno. Pero es mucha obra, desde luego, y no es probable que nadie pueda verla apuradamente en toda su complejidad. Durante doce años Bergman ha hecho 19 films propios, seis argumentos para otros directores y una carrera teatral formidable: *Calígula* de Camus, *Macbeth* de Shakespeare, *La casa de té de la luna de agosto*, de John Patrick, *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, *Peer Gynt* de Ibsen y varias obras de Strindberg, Anouilh, Brecht y

⁴También se estrenó en Montevideo la versión en alemán que Pabst filmó simultáneamente con el título **Die 3 Groschen-Oper**, pero en la exhibición referida por H.A.T. en su texto se vio la versión francesa.

Molière, sin contar sus propios temas. Sólo la obra cinematográfica admite ahora una revisión, y aunque casi toda ella tiene el estilo de su creador, ese estilo es cambiante, desde sus primeros dramas de la soledad al poderoso simbolismo que se atribuye a su reciente **Séptimo sello** pasando por el equilibrio poético singular de **Juventud divino tesoro**, las profundidades trágicas desesperadas que buscó en **El demonio nos gobierna** y en **Noches de circo** y la serie de comedias sobre amor y matrimonio. Tras esa variedad hay una unidad que es la de su creador y la de su relación con público e industria. Más de una vez ha sido posible marcar a Bergman la concesión hacia un público femenino y hacia la comedia pasajera, pero él mismo es con certeza quien mejor comprende su alternativa. En un diálogo de **El séptimo sello**, que el crítico Hugo Wortzelius transcribe ahora intencionadamente, un hombre reprocha a un pintor que se dedique a decorar una capilla con imágenes de una danza macabra. El pintor contesta: "Yo sólo quiero mostrar las cosas como son: después que cada uno haga lo que quiera". Y cuando le advierten que algunos podrán maldecirle, completa: "Sí, así suele ocurrir. Pero entonces pintaré algo alegre. Uno debe vivir, hasta el momento en que la peste se lo lleve".

Bergman ha tenido que vivir en el cine, ha reconocido explícitamente en un artículo que no podía inferir a sus productores otro fracaso comercial como el sufrido en **Noches de circo** y ha continuado desde allí con tres comedias entre humorísticas y sentimentales, que sólo pueden ser tomadas como concesiones por quienes conozcan sus obras mayores; en el promedio del cine mundial, son en cambio comedias de derecho propio. Es obvio empero que esas comedias son su habilidad pero no su vocación, cada vez que se ha sentido con el apoyo ajeno necesario, ha intentado un film mayor y dramático, traduciendo las sombras que lleva dentro. Y aunque ha sido fácil creer que su especialidad es la del diálogo o la del ingenio o la de la filosofía verbal, ese espejismo es prontamente corregido por el análisis de esas obras mayores, donde hay no sólo una intención sino además una sabia estructura dramática, una elocuencia fotográfica, un uso indirecto del sonido, que son ejemplares en el cine de hoy. Con todo lo que pueda haber concedido a la industria en la que debió sobrevivir, Bergman no ha hecho un solo film olvidable y ha seguido siendo estrictamente un creador. Es mucho más de lo que hoy pueden decir Hitchcock, Fritz Lang, Autant-Lara o Carol Reed de sí mismos.

Este libro **Flashback 1** ha sido preparado por Alberto Tabbia y Edgardo Cozarinsky con una minucia y una exigencia que sólo tienen parangón con las más especializadas publicaciones europeas. Incluye un artículo especial de Hugo Wortzelius, otro de Cozarinsky que comprende todos los films conocidos en Buenos Aires, uno de J.D. Clifford que complementa ese análisis con los tres films inmediatos (**Séptimo sello, Cuando huye el día, Tres almas desnudas**), una filmografía completa preparada por Tabbia con fichas técnicas, reparto y argumento de todos los films, un detalle por Cozarinsky de toda la obra teatral desde 1945, y finalmente un artículo del propio Bergman sobre la idea general de **El séptimo sello**. La impresión de las 130 páginas está hecha a mimeógrafo pero con nitidez y prolijidad inobjetables. No hay errores aparentes en la extensa información allí contenida, y si cabe una observación es la mínima de que no se haya establecido el metraje original de cada film, un dato valioso en una obra que ha sufrido cortes en varios países. En lo que es materia opinable podrán haber discrepancias aquí y allá, un rasgo inevitable de

la crítica artística, pero todo lo que aquí escribe Cozarinsky puede ser aceptado sin temor por varios críticos lúcidos del Río de la Plata. Ha visto bien esos films y es notorio que los ha visto varias veces; el análisis de **Noches de circo** está más cerca del núcleo que lo que se ha escrito en publicaciones de mayor fama. Cuando Europa o Estados Unidos tengan a Bergman tan cerca y tan bien comprendido como lo tienen algunos observadores rioplatenses, será procedente traducir al inglés y al francés este excelente trabajo de dos jóvenes argentinos.

Flashback 1: Ingmar Bergman. Primera de una serie de publicaciones cinematográficas especializadas. Dirección de Alberto Tabbia y Edgardo Cozarinsky. Artículos de Hugo Wortzelius, Cozarinsky, J.D. Clifford y Bergman: filmografía completa y obra teatral del director, hasta 1958. Ciento treinta páginas a mimeógrafo, editadas por la Librería Letras. No menciona precio de venta: menciona que la correspondencia debe ser dirigida a J. E. Uriburu 1356, Buenos Aires.

29 de agosto 1958.



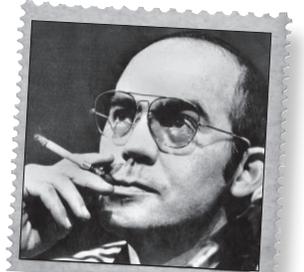
MISTERIOS EN HOLLYWOOD

El caso del libretista perdido

UN MISTERIO DE DOS AÑOS acaba de solucionarse en Hollywood y simultáneamente se ha abierto la posibilidad de que se arregle también la irregular situación de la Lista Negra de la industria, una nómina que nunca fue reconocida oficialmente y sobre la que se ha publicado un hermoso libro (*Report on Blacklisting*, por John Cogley, 1956).

La complicada historia empezó a principios de 1957, cuando la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood otorgó un Oscar al argumentista Robert Rich por el film **The Brave One**, que aquí se conoció bajo el título **El niño y el toro**. No era un gran film y ciertamente no era un gran argumento, como que se parecía demasiado a mucha otra sentimentalina cinematográfica sobre el cariño que se dispensan niños y animales. Pero la Academia le había dado el Oscar, y ésa es la naturaleza de las cosas. En los días inmediatos, nadie se presentó a reclamar la entrega de la estatuita en cuestión, que en la ceremonia pública había sido provisoriamente recogida por Jesse Lasky Jr., en representación de los hermanos King, que eran los productores del film. En los registros de la Academia y en el Writers Guild no había noticia de nadie llamado Robert Rich. Y aunque apareció un señor llamado Robert Rich, vinculado a los King y a Hollywood, su declaración fue que se trataba de una coincidencia, y que él no era el argumentista en cuestión; apenas si era el sobrino de los productores. Por su parte, los King declararon con mucha vaguedad cuál era su conocimiento de Rich; en su descripción, era un escritor de 33 o 34 años, que había servido en el ejército americano en Alemania y había tenido contactos con Frank King en Munich, algunos años antes. Las declaraciones de los King no convencieron a Hollywood, y se comenzaron

a sospechar dos posibles explicaciones para el misterio. Una era la de que Robert Rich sería un seudónimo que escondería a uno de los muchos libretistas incluidos en la Lista Negra por presunción de comunismo. Otra era que el seudónimo Robert Rich se usaba para disimular un plagio. En apoyo de esta segunda interpretación se citaron varios fundamentos. El director Fred Zinnemann informó a la Academia que ese argumento era muy similar a uno que obraba en poder del documentalista Robert Flaherty hacia 1931. Familiares de Flaherty ratificaron el punto, agregando que ese argumento había sido comprado por Orson Welles y parcialmente filmado en México para RKO, aunque esta labor (que se titularía **It's All True**, en tres episodios) nunca fue terminada o por lo menos nunca fue exhibida. Paralelamente, otros productores llamados Nassour Bros. entablaron pleito por plagio a los King, alegando que el argumento de **The Brave One** había sido copiado de otro asunto sobre el que tenían los derechos; el pleito fue arreglado fuera de la vía judicial.



Robert Rich
(A.K.A. Dalton Trumbo)

La explicación sobre la Lista Negra resultó ser la auténtica. Durante casi dos años se había mantenido la situación del incidente, mientras el Oscar en cuestión quedaba guardado en las oficinas de la Academia, a la espera de que la cuestión se regularizara. Pero ahora un nuevo libreto y una nueva discusión aclararon el punto. Un film de Stanley Kramer, titulado **The Defiant Ones** o **Fuga en cadenas**, es candidato al Oscar por su argumento original, debido a los escritores Nathan E. Douglas y Harold Jacob Smith. El primero de ambos tiene un antecedente político porque con su nombre real de Ned Young se había negado en 1953 a hacer una declaración ante un Comité Investigador de la Cámara de Representantes. De acuerdo a una resolución general de la Academia, no son elegibles para un Oscar quienes sean comunistas o quienes se hayan negado a los testimonios políticos que se les requieran oficialmente. En otras palabras, Mr. Douglas o Mr. Young o como se llame, no podía recibir el Oscar, pero esto planteaba el problema de tachar también el nombre del co-libretista Smith que no tenía tales antecedentes. De la discusión que siguió a este enredo surgió una resolución de la Academia por la que se revoca la exigencia anterior y no se hace cuestión de antecedentes políticos, dándose los premios a quienes sean favorecidos por las votaciones anuales. Esto habilita a Mr. Douglas o Mr. Young o como se llame. Y simultáneamente, esta discusión de ahora trajo luz sobre el libreto de **The Brave One**. Como lo admitieran recientemente los hermanos King, el misterioso Robert Rich era un seudónimo de Dalton Trumbo, uno de los Famosos Diez que en 1947 habían sido expulsados de la industria por presunción de comunismo (los otros: director Edward Dmytryk, productor y libretista Adrian Scott, escritores Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Ring Lardner, Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz). Esos diez fueron el principio de la Lista Negra, a la que se agregaron muchos nombres, por lo menos hasta 1953, a medida que los interrogatorios sobre comunismo en Hollywood fueron arrojando sospechas sobre otras personas. Uno de ellos, Edward Dmytryk, fue rehabilitado tras declaraciones anti-comunistas.

Pero la aplicación de la Lista Negra no parece haber ido más allá de las apariencias. En el caso de los argumentistas, era relativamente fácil que un productor comprara un

libreto a un escritor incluido en ella; todo lo que hacía falta era atribuir un seudónimo al autor del tema, para evitar preguntas incómodas. Esta maniobra era de conocimiento público. El mismo Dalton Trumbo, interrogado a principios de 1957 sobre el incidente de **The Brave One** y sobre la posibilidad de que él fuera Robert Rich (se negó a contestar sí o no), agregó en una transmisión radial que él solía trabajar con seudónimo en tales condiciones, y que dos o tres de sus libretos habían sido candidatos al Oscar. Y como lo señala ahora *Time* (edición enero 26), Trumbo ha usado desde 1947 nueve seudónimos distintos y como libretista gana ahora más que al principio. Debe agregarse, por otra parte, que antes de 1947 y de la acusación sobre comunismo, Trumbo era un hombre conceptuado como novelista y cuentista, con varios libretos cinematográficos elogiados, como los de **El legado de un médico** (*A Man to Remember*, director Garson Kanin), **Espejismo de amor** (*Kitty Foyle*, dir. Sam Wood, con Ginger Rogers) y **Cinco regresaron** (*Five Came Back*, dir. John Farrow), además de una destacada actuación periodística como corresponsal de guerra en el Pacífico.

En la opinión de *Time*, estos últimos incidentes servirán para terminar con la Lista Negra de Hollywood. Era una ficción y una dificultad, sin mayor ventaja. Entre otros inconvenientes, había generado el problema moral de que el libretista no figuraba oficialmente en films que había escrito, como ocurrió con Michael Wilson en **La gran tentación** (*Friendly Persuasion*, dir. W. Wyler) y con el mismo Trumbo en **Regreso de la eternidad** (*Back from Eternity*, dir. J. Farrow) que era la segunda versión de **Cinco regresaron**. Ocultismos, seudónimos y pleitos pueden cesar con ventaja al liquidarse el régimen de Lista Negra, y con un poco de suerte quizás vuelvan a Hollywood quienes habían sido excluidos por razones políticas, como los Famosos Diez, el libretista Paul Jarrico, el director Jules Dassin, los intérpretes Larry Parks, Howard Da Silva, Anne Revere y Gale Sondergaard, sin contar a muchos otros cuya desaparición de Hollywood ha sido atribuida sin confirmación a causas similares. Queda desde luego la interrogante de los peligros que ofrece la alternativa. Más de un observador anti-comunista puede preocuparse de que los comunistas lleguen a ocupar posiciones de privilegio en Hollywood, con todos los riesgos de hacer un cine tendencioso. Esta es una alarma sin fundamento. Como se demostró durante diez años de investigaciones, no hay un solo film americano pro-comunista en la carrera de comunistas confesos o presuntos. Cualesquiera hayan sido sus intenciones, sobre los libretistas ha primado siempre la jerarquía de directores, productores y jefes de empresa.

27 de enero 1959.



CINE Y PERIODISMO

La versión de Gutiérrez

BAJO EL TÍTULO "El cine y su versión del periodismo", Carlos Ma. Gutiérrez ofreció una breve charla en Cine Universitario (viernes 10) como introducción a un ciclo de films. Ninguno de éstos es muy satisfactorio como expresión del mundo periodístico, y

de marcar sus diferencias con la realidad se ocupó el conferenciante, que sabe de una y otra materia más de lo que dice. Comenzó por explorar el periodismo en su doble faz, como integrante de un cuadro social (empresas con intereses e ideas por promulgar, industria de la noticia, comunicación entre el público y una amplia realidad que desborda su conocimiento directo) y como profesión o vocación de individuos, entre los que el mismo Gutiérrez se integra de pleno derecho. Señaló que el cine ha descuidado por completo la faz social del periodismo, quizás porque desarmar los resortes y los complejos mecanismos de esa industria es materia tan difícil como desarmar al cine mismo; ambos terrenos están poco explorados. Y señaló luego que la versión cinematográfica del periodista está alejada de la realidad. En ésta no hay corresponsales extranjeros que deciden destino de países, ni cronistas heroicos que aclaran crímenes, ni gritos repentinos de "paren las rotativas"; lo que en el periodismo sólo ocurre como excepción, se ha tomado en el cine como norma. El motivo de esa deformación es, desde luego, que el cine necesita dramatizar la realidad, establecer un tema con principio, desarrollo y fin, hacer atractivo un ambiente cuya rutina diaria es opaca y cuya tensión interna es invisible para un espectador superficial. Pero si no existiera ese nervio interior, que se puede llamar de varias formas (desde la novelaría a la búsqueda de la verdad, desde la ambición de escribir a la ambición de divulgar una línea de la cultura ciudadana), no existirían periodistas ni el cine se ocuparía de ellos ni Gutiérrez se ocuparía del cine que se ocupa de ellos. Señaló con acierto que ninguno de los films del ciclo de Cine Universitario tiene más que indicios del mundo periodístico, verdades parciales sobre su mecanismo, mientras abunda en deformaciones e imaginaciones para poder articular sus argumentos. Similarmente, es correcto recordar que los hombres de ciencia, los deportistas, los abogados, los irlandeses y los changadores han objetado con fundamento las versiones cinematográficas de su actividad. El cine deforma porque dramatiza, y razona que tiene que deformar para ser atractivo. Lo mismo suele objetarse al periodismo, aunque con menos razón.

Gutiérrez pudo haberse extendido y haber brillado más. Dijo lo correcto y se conformó con eso. En las últimas semanas todos los periodistas han recibido la consigna de ser breves, conceptuosos, ajustados al punto (y de evitar paréntesis innecesarios, sobre todo).

12 de abril 1959.



LIBROS DE CINE

Algo para recomendar

AHORA ESTÁN APARECIENDO en Europa muchos libros de cine, pero un libro similar que venga de Estados Unidos es algo excepcional, quizás porque allí el progreso de críticos, de ensayistas, de cine-clubes y de trabajos teóricos está retaceado por el comercialismo general con que el cine es entendido. Hay sin embargo un conjunto de pequeños movimientos, tres revistas llamadas *Films in Review*, *Film*

Quarterly y *Film Culture*, que merecen algún elogio y algún reparo, y hasta algún libro ocasional de Bosley Crowther y Arthur Knight. Una reseña en *Film Quarterly*, hace un par de meses, llamó la atención sobre un libro insólito. Se llama *Film: Book 1* y aspira a ser el primero de una serie de ediciones anuales, con anuncios de lo que se prepara para *Film: Book 2*. Tiene la originalidad de no derivar de un autor sino de un recopilador, Robert Hughes, que ha reunido artículos y fragmentos de diversa procedencia. Tiene una segunda originalidad, que es no interesante tanto por la historia del cine como por los problemas actuales, en una época donde la televisión, el CinemaScope y la producción internacional están cambiando temas y maneras de un arte industrial que parecía estable hace pocos años. El inventario de esa recopilación ya es atractivo desde el índice:

- 1) Siegfried Kracauer escribe sobre el espectador y sus mecanismos psicológicos frente al cine.
- 2) Arthur Knight examina críticamente la situación de las salas especializadas para minorías y la de los cine-clubes en el país.
- 3) Una encuesta con cuatro preguntas es formulada a varios realizadores. Los temas: a) dificultades experimentales con censura y productores; b) desarrollos alentadores del cine más reciente; c) desarrollos desalentadores; d) temas que filmaría si no tuviera interferencia alguna de capital o censura. Contestan Lindsay Anderson, J.A. Bardem, Luis Buñuel, René Clément, Carl T. Dreyer, Bjarne Henning-Jensen (danés), Elia Kazan, David Lean, Sidney Meyers, Satyajit Ray, Jean Renoir. En las respuestas hay de todo, incluso alguna agudeza de Lean contra censores puritanos ("A menudo me pregunto si esta gente comprende que leemos los diarios").
- 4) Frances Flaherty y Charles Siepmann examinan aspectos de la obra del realizador Robert Flaherty.
- 5) George Stoney cuenta sus esfuerzos para ilustrarse a fin de hacer un film documental sobre la procreación negra en el Sur y sus peculiares problemas.
- 6) Federico Fellini contesta varias preguntas del periodista Gideon Bachmann y señala sobre su proceso creador apuntes que deberán ser más difundidos.
- 7) Dos fragmentos de un libreto de James Agee sobre el pintor Gauguin, en un film que nunca se llegó a realizar.
- 8) Cesare Zavattini narra cómo no pudo empezar un film que se habría de titular *Italia Mia* y que hacia 1952 debieron dirigir De Sica o Rossellini.
- 9) Jonas Mekas señala la necesidad de la experimentación formal como fermento para el progreso del cine.
- 10) Robert y Elodie Osborn documentan con dibujos y leyendas la decadencia actual de la comedia cinematográfica.

Casi todo este material es de interés actual. No aspira desde luego a tener una unidad, sino que artículos distintos se complementan, como en un mosaico, iluminando problemas distintos de la creación artística, del mecanismo industrial de producción, de la censura. Con algún rigor podría marcarse aun la oposición de puntos de vista entre la verdad sustancial que Zavattini pide al cine y la elaboración formal en que hace su énfasis Jonas Mekas, sin contar desde luego las oposiciones entre distintos realizadores cuando contestan las cuatro preguntas de la encuesta. Pero desde luego esta variedad ayuda a entender y a pensar. Afortunadamente, en esta reunión de escritores y realizadores que abarcan muchas nacionalidades, parece haber primado

un criterio objetivo, una claridad de ideas, sin las ambigüedades y las parrafadas exóticas que caracterizan por ejemplo a una parte de la crítica francesa.

Es un libro para recomendar y en parte para traducir a un mejor conocimiento público.

Film: Book 1, recopilación editada por Robert Hughes, con artículos, encuestas, fragmentos de libretos y entrevistas, sobre varios realizadores contemporáneos y problemas actuales del cine. Publicado por Grove Press Books y Evergreen Books, New York, 1959. 194 págs.

11 de julio 1959.



Otros intereses



Louis Armstrong (derecha).

En la contratapa de su primera *Enciclopedia de datos inútiles*, H.A.T. escribió de sí mismo: "El autor tiene cierta moderada fama como crítico cinematográfico pero ya había resuelto, mucho tiempo atrás, que el cine no lo es todo en la vida". Aunque puede haber algún ejemplo anterior, las primeras manifestaciones serias de esa decisión aparecieron en *El País* desde 1956, cuando decidió dedicarse también a cubrir teatro uruguayo porque Antonio Larreta se estaba afianzando en su propia carrera como director teatral y no quería escribir sobre sus colegas. La mayor parte de las notas siguientes son críticas teatrales e incluyen algún ejemplo de la célebre "Primera impresión de anoche" o crítica instantánea, inmediata al estreno de una obra, que precedía al análisis más elaborado sobre el mismo espectáculo. A esta época pertenece también el primero de sus varios artículos sobre su amado Bix Beiderbecke (ver Tomo 3) y algunos textos que dan cuenta de realidades complejas y poco difundidas, como la serie de artículos que dedicó a explicar qué cosa son los derechos de autor y cómo se administran.



Homenaje a Bix

“Si Bix viviera sería otra cosa”, se escucha decir con frecuencia a algunos exigentes aficionados al jazz, generalmente como reacción a la falta de chispazos geniales en los intérpretes modernos. Pero ya hace 25 años que murió Bix Beiderbecke, dejando como rastro algunas docenas de discos que han sido escuchados con fervor por toda una generación que en 1931 no había oído hablar de Bix ni del jazz mismo. Como toda leyenda que se respeta, la de Bix ha suscitado inevitablemente la reacción de quienes hoy, con los mejores respetos a su música única, piensan que si Bix viviera también hubiera transado con las orquestaciones, con la repetición de frases, con un afán de lucimiento personal que ha llegado a molestar en las carreras de Ellington, de Armstrong y de tanto otro nombre importante en el jazz. El dato curioso es que cuanto más se lee sobre Bix, sobre su bohemia, su generosidad y su carácter, más se afirma la noción legendaria de una personalidad única que no imitó a nadie pero que dejó imitadores, de un hombre capaz de formular, sin aparente ensayo y sin aparente esfuerzo, frases musicales de una pureza y una inventiva que hacen imposible la comparación. En cada núcleo jazzístico del mundo entero se encuentra hoy un grupo de aficionados que tienen por Bix una veneración sin límite, y en Estados Unidos, donde tanta gente está a la moda, esos grupos han generado el renacimiento de Bix, la reedición de sus discos, la formación de sociedades que en un caso se llaman, con metáfora, Hijos de Bix. El culto se amplía aun a sostener que Bix no leía música sino que era un intuitivo genial y hasta a agregar, con más aproximación a la verdad, que en sus discos no se encontrará una nota falsa ni una frase trivial. Toda su obra está estimada como un conjunto de piedras preciosas y en algunos discos se puede encontrar, en efecto, un solo redondo y perfecto, una concepción acentuadamente dramática (*Singin' the Blues* y *Crying All Day* con la orquesta de Trumbauer, *Jazz Me Blues* con su propio conjunto), una idea que modifica a la melodía original y que le aporta un carácter incisivo y brillante (*From Monday On* y *Felix the Cat* con la orquesta de Whiteman, por ejemplo). De éstas y veinte joyas más se ha nutrido la veneración a Bix, y quienes han podido razonar su devoción saben que la virtud está lejos de ser el sentimiento desparramado y desordenado que podría marcarse en tanto otro músico de jazz. La virtud es en origen la de ese sentimiento, variadamente patético o



humorístico en discos diversos, pero es también la de una ordenación lúcida de sus notas, la obtención de una pureza musical y una elegancia de expresión que obligan a pensar en Bix como en un verdadero creador. El dato milagroso de esa concepción y, en lo profundo, el dato que más ha confirmado a la leyenda, es que Bix improvisaba sus solos sin mayor preparación, como lo confirma un inmenso anecdotario y como lo prueban sus dobles y triples versiones de algunas melodías, grabadas sucesivamente en un mismo día (por la orquesta de Whiteman, principalmente), idénticas en casi todo su transcurso y enriquecidas con solos diferentes de Bix, completo y luminoso cada uno de ellos. Sólo una intuición musical poderosa, de un hombre que nació para hacer eso y que quizás no supo controlar ninguna otra parte de su vida, podría explicar esa inventiva, esa nitidez con que una frase aparentemente elaborada fluye limpiamente de quien acaba de crearla.

Muchos estudiosos del mundo entero han ponderado a Bix, valorado su contribución, y enriquecido su anecdotario, que comenzó a surgir de la emoción de sus amigos y que hoy integra la adoración por una figura única. Aquí cerca, Juan Rafael Grezzi, que sabe lo que escribe en materia de jazz, ha afirmado rotundamente que Bix fue el máximo jazzista blanco, y a su alrededor podrá encontrar la aprobación de mucho aficionado a ese estricto dictamen. También aquí cerca, el Hot Club ha decidido conmemorar en la noche del lunes 6 los 25 años de la muerte de Bix y ha confiado a Pablo Cajarville la disertación (breve y precisa) sobre su personalidad. Todo lo que se diga y escriba será sin embargo materia secundaria, por exactos que sean sus términos. Unos veinte discos de Bix, variables de época y de modalidad, acompañarán esa disertación y serán escuchados en homenaje al máximo jazzista blanco¹.

5 de agosto 1956.



Dinamismo de dirección

PRONTUARIO (*Detective Story*). *Tres actos de Sidney Kingsley. Traducción, Francisco Madrid. Elenco, Compañía Nacional de Comedias "Florencio Sánchez". Dirección, Carlos Muñoz. Estrenada en el Stella d'Italia, viernes 7.*

Varios meses después de su estreno en New York (marzo 1949), Sidney Kingsley seguía examinando desde una platea lejana el transcurso de su *Detective Story*, ajustando detalles, intercalando una frase aquí y sacando otra allá. Su intención era ajustar la naturalidad y el ritmo de la pieza, tres actos que transcurren en una brigada neoyorquina de detectives y que quieren ser, ante todo, un cuadro del natural, una crónica casi periodística sobre el variado mundo que entra, sufre y sale de esa comisaría. Durante muchos otros meses previos Kingsley había relevado una información abundosa sobre ese ambiente, al que quiso retratar con la misma espontaneidad de un día cualquiera, pero también con la misma minucia con que

en años anteriores había examinado la vida en el hospital y en el suburbio (*Men in White*, 1933; *Dead End*, 1935). Para que ese material tuviera además la coherencia de un hilo argumental, Kingsley ideó un protagonista, McLeod, un detective particularmente severo con el delito, un hombre al que cierta vaga herencia ha llevado hasta la crueldad ocasional. En la investigación sobre actividades de un presunto médico especialista en abortos, McLeod se encuentra con que su propia esposa ha sido amante de otro hombre y cliente anterior del inculpado, con lo que su severidad tropieza con sus sentimientos, y en pocos minutos llega a un derrumbe moral. La obra es hábil en esta exposición de un ambiente y de sus principales figuras. Sabe dibujar en un diálogo fluido y especialmente en una anécdota naturalista a un personaje de compleja motivación interior, y el trato que McLeod dispensa primeramente a personajes menores (una ladrona primeriza, dos rateros veteranos, un abogado canallesco, los otros detectives) está apuntando al personaje con el deliberado cálculo de derrumbar después su firmeza. Pero la obra no es tan hábil como para conseguir lo imposible, y el drama de McLeod es excesivo para el cuadro en que ha sido puesto. Con un lenguaje natural, Kingsley se propone relatar en tiempo presente la época pretérita de la Sra. McLeod, que hoy es una mujer distinta; también se propone expresar en términos exteriores el drama interior del marido, culminarlo en una explosión, solucionar de alguna manera dos situaciones individuales cuya pasión y discusión llevaría semanas a dos seres humanos, pero que Kingsley debe apretar en el marco de unas pocas horas. No debe extrañar que la obra sólo ofrezca una salida repentina y casual a un conflicto cuyo desarrollo no puede abarcar debidamente.

Cuando William Wyler abordó la versión cinematográfica de la pieza, mucho público pareció convencido de que **Antesala del infierno** (1951) era no solamente un sabroso cuadro del natural, calculado empero con la minucia de un director inteligente, sino también un drama de poderosa sustancia, una introducción a un conflicto individual que abarcaba la lucha de conciencia y sentimiento. Esta fue la consecuencia natural de un director que ha buscado en toda su obra comprender y expresar al máximo los problemas dramáticos que maneja. En deliberadas pausas, en la selección y construcción de cada enfoque, en la elocuencia del susurro y del pequeño gesto que el cine puede recoger inmejorablemente, en el reflejo con que la actitud de un personaje expresa la conducta de otro, Wyler construyó más orgánicamente el drama de McLeod, separado y sin embargo unido al contexto que integra. La versión de *Prontuario* que ahora dirige Carlos Muñoz en el Stella d'Italia tiene el doble inconveniente de suscitar en mucho público la comparación con el film anterior, dato que la misma propaganda ha señalado y subrayado, y el de no alcanzar luego su altura. En cierto sentido la versión también es hábil y su eficacia de movimiento y de ritmo debe computarse a favor de la dirección, que ha manejado a intérpretes mayormente vinculados con el radioteatro y que sin embargo ha conseguido, particularmente en el primer acto, el martilleo de una acción escénica incansable en su variedad y en su riqueza. Entre los recursos que esta versión utiliza, el más notorio y en parte el más eficaz es el de utilizar el propio pasillo de platea para la entrada y salida de personajes, lo que un malicioso llamara "Procedimiento Circular", dirigido a introducir en el público la noción de naturalidad para el ambiente que retrata.

Lo que la dirección de Muñoz no puede superar es el vicio propio de la pieza, agravado por algunos elementos que debió utilizar. Al promediar el segundo acto, cuando

¹ H.A.T. volvió a escribir sobre Beiderbecke varias veces, la última de las cuales se tituló también "Homenaje a Bix". Ver Tomo 3, págs. 215, 671 y 889.

la obra se centra en McLeod y deja al ambiente como un fondo para la acción, el naturalismo tan convocado es contraproducente para expresar ese núcleo dramático, y los apartes para diálogos intensos (“Me estoy ahogando con mi propia sangre, con mi mismo sudor”) obligan a silenciar la conversación cercana, sin un énfasis de luz o de pausa que sirva para separar, sin otro recurso que confiar en la capacidad de los intérpretes. A esa altura también es contraproducente el uso del pasillo de platea para hacer ingresar a los personajes, que ayudan a dispersar en ese recorrido la concentración dramática necesaria para el tema individual de McLeod. El balance es satisfactorio si se tienen en cuenta los problemas de dirección, escenificación y elenco con que la obra ha sido montada en Montevideo, y en un vasto conjunto de intérpretes es estimable la soltura imperativa con que [Aníbal] Pardeiro hace su McLeod, como también es plausible la riqueza de gesto y movimiento que Enrique de Longobardo y Maida Calvo dieron a su ratero veterano y a su ladrona primeriza, dos figuras cercanas a la farsa. Los tres parecen quizás un eco de los intérpretes que Wyler utilizó en cine (Kirk Douglas, Joseph Wiseman, Lee Grant), aunque carecen del acento morboso, casi patológico, de aquellos modelos. En el cuadro exterior, hasta donde se puede indicar, dirigir y corregir, la obra revela no sólo un esfuerzo sino una inteligencia. Pero cuando el tema llega a su punto culminante y McLeod debe afrontar un diálogo intenso y sentido con su esposa, Pardeiro no muestra el mismo dominio de su personaje con que antes se paseara sueltamente por escena y da una nota falsa demasiado frecuente, sin contar con que Mora Galián, que debe hacer con él tales diálogos, no está tan cerca de Kingsley como de CX 30².

La labor de Carlos Muñoz es lo que debe ser ponderado en el conjunto. Hasta donde la obra y su elenco se lo permitieron, ha hecho de *Prontuario* un espectáculo de una fuerza teatral desacomumbrada, una exposición de dinamismo, ya que no de vitalidad.

9 de septiembre 1956.



El estreno de anoche

VIDAS PRIVADAS (tres actos de Noël Coward, por la Compañía de Artistas Profesionales Uruguayos, en Sala Verdi) es una comedia tan divertida que resiste cualquier puesta en escena y suelta humorismo a través de cualquier interpretación. Su historia largamente célebre es la de una pareja divorciada que se reencuentra y reanuda el romance, desorientando a los nuevos cónyuges de ambos y causando una serie de malentendidos que terminan en la repetición del conflicto inicial. Cientos de frases ingeniosas sobre el amor, el matrimonio, el adulterio y el carácter humano se pronuncian a un ritmo veloz, a intervalos de peleas furiosas que a veces tienen tanta gracia como las frases mismas, pero el humor esencial de Coward no está solamente en lo verbal sino además en la situación reiteradamente paradójal

² CX 30 es la Radio Nacional de Uruguay.

de sus cuatro personajes. El planteo es deliberadamente sofisticado, y no podría entenderse su mecanismo ni su material humano si no se entiende a una aristocracia o alta burguesía europea, a un mismo tiempo refinada, sensual y mordaz.

La versión que dirigió Acevedo Solano está destinada a ser un probable éxito de público, quizás porque no es lo bastante refinada y porque la comicidad está entendida en su sentido más directo. En lo que constituye un real esfuerzo físico, Aníbal Pardeiro y Victoria Almeida desplegaron sobre el escenario una abusiva vitalidad, que en la pelea final del segundo acto terminó con más utilería de la que probablemente pensaban romper, después de varios arranques de violencia y de erotismo, rara vez vistos en un escenario. La actriz, en particular, parece convencida de que está haciendo una verdadera creación poblando sus paseos por el escenario, sus empujes de mimos y de ferocidad, con un desborde de gesto y de ademán. Pero su elegancia nunca es auténtica sino que se acerca más a la parodia de elegancia que a Catita le gustaba hacer en un género más popular. En parte ello se debe a que el verdadero humorismo hay que dejarlo caer sin empujarlo, según opinión de los sagaces; en parte se debe a una radical incomprensión del personaje, que debe tener una unidad interior a despecho de los contradictorios despliegues de humor y de mal humor. La actriz vende el papel por algunas carcajadas y debe consolarse pensando en que buena parte del público estará con ella. En grado menor el resto del elenco comparte ese punto de vista, por lo que hay que suponer que la dirección lo comparte en grado mayor. Como señaló un crítico teatral en un entreacto, el resultado se llama “Coward en Vulgaria”. Es lo que suele llamarse un viaje.

27 de abril 1957.



Teatro al desnudo

LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA (*I giganti della montagna*). Tres actos y un epílogo de Luigi Pirandello, traducción de Ida Vitale. Elenco, Comedia Nacional. Director, Antonio Larreta. Estrenada en el Solís, viernes 31.



Pirandello dejó inconclusa a su muerte esta última obra, que debía ser su testamento artístico, y agregó así voluntariamente una complejidad más a las múltiples que la pieza plantea. El sentido es nítido, sin embargo, y en la perspectiva de toda su carrera *Los gigantes de la montaña* surge como su mayor ambición, como una culminación de los problemas que incansablemente planteó en su teatro: la lucha de ilusión y realidad, la aceptación a un tiempo lúcida y poética de que la ficción forma parte de la vida. Ahora no es ya la mentira que sólo puede ser corregida por una mentira mayor (*Liola*), ni la constancia de que la simulación que un hombre crea para sí y para otros, como un instrumento para seguir viviendo, integra en definitiva su personalidad y deja ya de ser simulación (*Enrique IV*).

Como en sus clásicos *Seis personajes*, Pirandello coloca en estos *Gigantes* el mismo mecanismo teatral en escena, conjuga una ficción dentro de otra ficción, y escapa todavía a otros terrenos irreales: al recuerdo, a la profecía, a la muerte, al sueño. Tres elementos principales son convocados aquí por el autor, y ninguno de ellos es en rigor la realidad, todos son sublimaciones de ilusiones distintas. El primero es una compañía de actores, raleada ya por el cansancio, que recorre el mundo en búsqueda de público que sepa aceptar como verdad y como poesía su obra única, su *Fábula del hijo cambiado*, recibida hasta entonces con la burla de todos los auditorios pero renacida en la esperanza de los actores y en su compromiso vital con la memoria del Poeta muerto que la escribió. El segundo elemento es el grupo fantasmal que recibe en la montaña a esos actores. Está presidido por un mago y corporiza a un tiempo varios sueños, varias esperanzas; decreta sus propias condiciones de vida, fuera de toda realidad, y se apoya en la paradoja de no tener nada para poder tenerlo todo ("cuando no tienes casa, el mundo entero es tu casa"). El mecanismo de la pieza quiere que este encuentro de actores y fantasmas se convierta, tras un primer acto descriptivo y narrativo, en un múltiple juego de ficciones: de la ilusión viven unos, pero saben que ésta es la mentira con la que se convencen para seguir viviendo; en la ilusión viven otros, pero no tienen otra realidad que esa mentira y se niegan a salir de ello. Con una docena de personajes y tomando al mago como su propio vocero, Pirandello aporta en este segundo acto algunos de los pronunciamientos más agudos que haya escrito sobre teatro y vida, sobre ficción y realidad. Toma abierto partido por la ilusión, y hay un poeta en él; enjuicia a los cortos de entendimiento y parece definir su propia posición como artista y como filósofo, incluso, orgullosamente, ante el mismo público que pueda no comprenderle ("Si insistes en ver la vida con los límites de lo natural y lo posible, no entenderás nada"). Pero en el tercer acto lleva a los hechos ese pronunciamiento verbal. Ahora coloca en escena a los fantoques que cada personaje es en el sueño, instala como cuerpo presente a la segunda personalidad en que cada uno se sublima o se teme, hasta el ejemplo espectacular y trágico del suicida o del homosexual. Este tras mundo irreal ("los sueños viven incoherentes fuera de nosotros") aparece presentado como una posible creación del mago ("las verdades que la conciencia rechaza, las hago surgir del secreto de los sentidos") pero pronto se advierte que esa otra vida es la creación de todos ellos, el mundo ideal en que pueden comprenderse sin pérdida de las ilusiones que los alimentan. Entre esos fantoques que extreman la bufonada y el patetismo, el mago hace representar a los actores la *Fábula del hijo cambiado*, dando a esa ficción, idealmente, un público cuya sustancia misma es la ficción, y convocando aun, desde la mera fantasía, la aparición de dos personajes cuyos respectivos comediantes no figuraban en el elenco inicial. El mecanismo teatral queda sublimado aquí.

A esta altura Pirandello da otra vuelta de tuerca al conflicto, porque los comediantes no se resignan a ese público fantasmal y quieren llevar su fábula ante un público verdadero, ante los lejanos gigantes que son descritos como hombres rudos y buenos, capaces de aceptar el teatro si en él encuentran diversión, canciones, naturalidad, rasgos de vida. El mago se opone a este plan, pero los comediantes lo llevan a cabo y allí renuevan la mutua incompreensión entre teatro y público, el desprecio de los artistas hacia los espectadores incomprensivos, el desprecio del público hacia quienes sólo considera fantoques. Los gigantes triunfan en esta lucha y uno de ellos

asesina a la inspiradora y primera actriz de la compañía, rechazando al teatro una vez más, y obligando a que el conjunto se retire al final en la derrota, por la misma vía y manera en que entró a escena en el primer acto. A la larga se advierte que los gigantes son el mismo público de este teatro y de todo teatro y que han sido utilizados por Pirandello como el tercer elemento irreal de la obra, como una alegoría mayor en la que el dramaturgo y su espectador son los principales personajes del drama. Irónicamente, Pirandello ha llamado gigantes a esos torpes, les ha cedido el triunfo final y hasta el privilegio de ocupar el título de la obra, pero no los ha colocado en escena sino con la alusión de diálogos y anécdota: el espectador que quiera comprenderlo, sabrá que él mismo es uno de esos gigantes y que se le impugna, paradójicamente, su incompreensión. Pocos dramaturgos han desnudado tan valientemente su mismo oficio y su fracaso, enjuiciando al teatro y a su público, burlándose del éxito y del elogio. La genialidad y la definitiva sinceridad inspiran a esta obra póstuma.

Si Antonio Larreta no estuviera tan constanciado con el teatro, al que están vinculados los mayores esfuerzos y los mejores triunfos de su vida, no habría podido aspirar siquiera a dirigir una obra tan ambiciosa, una concepción tan audaz como la de enjuiciar al teatro mismo. El texto de Pirandello, por su idea central y por la circunstancia fortuita de haber quedado incompleto, pide no sólo a un artesano, a un director que pueda trasladar y vestir una idea ajena, sino también a un creador, a un hombre capaz de suplir dignamente el texto omitido y capaz también de sentir al teatro, no ya en esta o aquella obra sino en el mismo, variable y riquísimo fenómeno teatral que está en la raíz del tema. En los dos primeros actos, Larreta pagó como director las culpas de una obra incompleta, a la que quizás el mismo Pirandello hubiera podido mejorar con la revisión y el pulido final que probablemente no hizo. Son muy evidentes allí los aciertos de Larreta director, pero todos ellos son adjetivos: la unidad de escenografía y vestuario, la administración de técnicos toques musicales y especialmente la concepción de una compleja plástica escénica, que separa a los dos grupos de personajes en conjuntos laterales, los mezcla y vuelve a separar como los diálogos lo solicitan, y utiliza frente y fondo del escenario como un elemento para la atención del espectador. Pero hay demasiados personajes en escena para asistir pasivamente a la discusión de tres o cuatro de ellos, sin que sea todo el conjunto el que funcione, y la discusión misma es además, hasta el exceso, un diálogo expositivo de antecedentes, al que sólo Alberto Candéu presta la pasión y el arranque del drama que se ha vivido y que se renueva vivazmente en el relato. Esos dos primeros actos, apoyados solamente en la facundia verbal pirandelliana y entretreídos de ideas contrastantes, pueden desconcertar al espectador sin hacerle entrar empero en el conflicto: es difícil ver cómo Larreta podía mejorarlos, aunque un mayor ensayo y una mayor exigencia hubieran obtenido más seguridad en los tonos de Guarnero, menos declamación y más honda pasión en el personaje de Concepción Zorrilla, un ritmo más acelerado y vivaz para el conjunto. Pero éstos pueden haber sido quizás los defectos naturales del estreno, mucho más disculpables por las dificultades naturales de la obra, y ejemplificados seguramente en los 45 minutos de demora con que comenzó, y en el destiempo con que surgieron efectos luminosos y sonoros, que a veces parecieron impensados. El tercer acto fue en cambio un prodigio de dirección, con sus fantoques recostados y quietos en un escenario fantasmal, animados de pronto por una suerte de magia, recaídos en

una distinta quietud y luego protagonistas del baile y la farsa deslumbrantes: aquí el movimiento escénico fue a la vez el producto de una inspiración onírica, como Pirandello la hubiera querido, y de un cálculo minucioso y lúcido, con toda la interpretación ajustada, brillante. El epílogo es creación de Larreta, jugado en pantomima por el elenco mientras el mismo director explica verbalmente desde un parlante la anécdota de los comediantes que representan ante los gigantes y se encuentran con el fracaso y la muerte, tal como Pirandello lo había concebido y no lo había llegado a escribir. Allí la plástica escénica no es solamente una voluntad de belleza, como un ballet, sino que cada movimiento y cada ademán están cargados de intención, desde las discrepancias con que los comediantes vacilan en comenzar o no su *Fábula* hasta el puro juego visual con que ésta es expresada. El director supo ver allí el contraste con que tal pantomima disminuía la unidad artística de una obra tan apoyada previamente en la palabra, pero a esa altura la obra misma había explicitado el mecanismo teatral, la ficción que esconde a otra ficción, y Larreta se animó a un máximo golpe de efecto: a telón abierto cambia la escenografía y el vestuario de los comediantes y descubre la simulación teatral. Aparte el virtuosismo de esa técnica, por el que cabe ponderar a Galup y Echave en diseño y realización de decorados, es la magia la que importa, como Pirandello lo enuncia en sus diálogos y como Larreta lo hizo comprender repentinamente.

Si hay un reproche pronto para *Los gigantes de la montaña* es el de planear por arriba de la cabeza de buena parte de su público, no sólo del espectador inepto que sólo cree ver allí la fantochada insignificante (y hubo alguno en la noche del estreno) sino también, moderadamente, del otro que hubiera querido compartir, mediante el contagio humorístico o patético, todo ese juego de inteligencia y toda esa revelación de la magia teatral. El propio Pirandello sabía que estaba sujeto a ese último fracaso, que ya su obra ilustra y dramatiza, y es difícil prever un éxito público para pieza tan densa y compleja. Pero el éxito sólo puede ser una medida superficial y provisoria para un dramaturgo que culmina, para un director singularmente comprometido en la obra que lleva a escena y para el conjunto de artistas que colaboraron en esta empresa mayor. La grandeza es justificativo suficiente.

2 de junio 1957.



Más ideas que resultados

LOS ELEGIDOS, *cuatro actos de Jacobo Langsner. Grupo de teatro independiente La Máscara. Director, Gustavo Adolfo Ruegger. En Sala Verdi, jueves 20.*

La idea hubiera sido atractiva para cualquier dramaturgo: era colocar a una mujer y sus hijos, mayores y varones, frente a la tempestad que arrasa con el mundo entero y los deja como únicos sobrevivientes. En su posibilidad más densa, el asunto tiene un eco bíblico, apuntado en esa presencia constante del Diluvio tras los ventanales y en la semejanza, ya apuntada por alguien, de esos tres personajes con Eva, Caín

y Abel. La posibilidad dramática era la de una revaloración de vida, muerte, juicio final, cifrada en tres figuras que pasan a ser, involuntariamente, una clave o un último reducto de toda la especie humana. La actitud de Jacobo Langsner no fue sin embargo la de explotar ese tema mayor, que le hubiera hecho desembocar en la grandilocuencia. Prefirió un tono de comedia dramática, deliberadamente moderna y actual, colocando a sus personajes en una clase acomodada y en el último piso del edificio Empire State de New York: el diluvio y la crisis de vida y muerte pasan a ser ahora una alarma creciente, pero están escondidas entre la ternura ocasional y el humor a veces cínico. Esa ambigüedad de tono es la parte más hábil de todo el diálogo y responde sin duda a la concepción misma de Langsner cuando ideó escribir la pieza, reminiscente de algún fragmento de Thornton Wilder (en *Nuestro pueblo*, o en *The Skin of Our Teeth*); la realidad de ambiente y personajes está allí comentada por la irrealidad de recuerdos, sueños, imaginaciones. Pero después el autor no está a la altura de su tema. Trae a una mujer joven a ese ambiente y la hace disputar por los dos varones, en una contienda donde también cuentan el amor y la piedad de la madre; resuelve luego esa elección y finalmente disipa todo el tema, como un juego del error y la alucinación. En esos actos tercero y cuarto la especie humana ya no importa, y toda la comedia dramática ya no es un disimulo de una crisis mayor, como al principio, sino una verdadera cortina que la oculta: esos sujetos en esa situación no debieran preocuparse de esas trivialidades con esas palabras. La pieza allí es increíble o inimportante o ambas cosas, y aunque se anima a calar un poco más hondo en la vida interior (incluye un monólogo delirante de la madre, considera reiteradamente el distinto cariño hacia sus dos hijos), lo hace sin la necesaria grandeza. Todo parece un juego a espaldas del tema, un experimento del autor como comediógrafo, un cruce insatisfactorio entre el primer Langsner intelectual, concentrado, severo (*El hombre incompleto*, 1950) y el posterior naturalista que quiere poner vivacidad, fluidez o espontaneidad en su diálogo (*Los artistas*, 1954). Quiso un gran tema pero fue desbordado por él.

Gustavo Adolfo Ruegger debutó aquí como director de escena, pero algunos años como actor y como crítico le impiden ser un novicio en la materia. Consiguió un adecuado movimiento escénico e impidió que sus pocos personajes se sentaran simplemente a conversar; consiguió también que el fin del mundo, traducido por los relámpagos, la nieve y el ruido de lluvia que surgieron desde los ventanales al fondo del escenario, tradujera una atmósfera de opresión y de inquietud. En algún momento esos efectos especiales obtuvieron una sacudida nerviosa (segundo acto), apuntada o sugerida más de una vez con pausas expectantes; en otros momentos la luz y el contraluz sirvieron para dar un relieve o un énfasis a esas figuras humanas enfrentadas a una crisis superior. Pero había algo más por hacer. La transición de comedia a drama, el borde de disimulo y ficción con que las frases frívolas envuelven a una crisis interior insostenible, hubieran necesitado un mayor pulido en el elenco, una mayor sugestión de tono y ademán, como un trance sentido y no meramente decorado. Si algo sabe hacer bien Nelly Weissel es el recogimiento dramático, ligeramente mimoso, con que parece entender los sentimientos de su interlocutor (en *Té y simpatía* estaba en su más justa cuerda), pero su papel de *Los elegidos* le pide transiciones y la actriz dio saltos, desde el susurro tierno hasta la frase ingeniosa o dramática que expulsó frecuentemente a la fila catorce de la

platea, sin contar además que los juegos con que distrae a sus hijos preocupados parecieron a menudo simple diversión, sin el borde de consuelo y generosidad disimulada con que el texto los concibe. Pero aun así, Nelly Weissel dominó naturalmente el escenario, donde se maneja con una personal soltura. Los otros fueron inferiores. La labor de Annamaria Rumi y Carmencita Vieytes osciló entre la timidez y la corrección, sin que sus personajes parecieran tener vida escénica; la primera sufrió en el tercer acto un texto y una situación increíbles para su personaje, y eso hay que apuntarlo en su descargo. La labor de Eugenio Troullier se caracterizó por una general debilidad dramática, quizás atribuible a falta de edad y de voz para ese papel. Hay más temperamento en Atilio J. Costa, pero no hay muchos más recursos: las manos se le quedan quietas en sus más apasionadas protestas, mientras los ojos concentrados y silenciosos son expresados, uniformemente, con el único sistema de cruzarse de brazos y dar la espalda a su interlocutor. Seguramente el director tuvo mucho trabajo con luces y sonidos, pero ese elenco exigía un manejo más radical, más atento a la posibilidad dramática interior del asunto. Si la crisis no es vivida en escena, toda la pieza se queda en un artificio jugado con ideas y palabras mayores.

Sin perjuicio del director mismo, debe ponderarse la labor de Antonio W. Rodríguez (iluminación), Escardó y Beisso (efectos sonoros) y Taller 3219 (escenografía) en la creación conjunta del diluvio, la nieve y el fin del mundo. Era la parte más increíble de la obra y se convirtió en la más verosímil y emotiva.

22 de junio 1957.



TEATROS INDEPENDIENTES

Resumen de una mesa redonda

HABLARON MUCHO pero no toda la charla fue inútil. Eran nueve teatros independientes afiliados a la Federación, otros quince grupos teatrales de capital e interior que no han llegado a afiliarse, varios delegados de gente de teatro como los actores y autores, otros delegados oficiales del Municipio y la Comedia Nacional. Se reunieron en el Teatro Circular durante cuatro días (domingo 16 a miércoles 19), hablaron unas 22 horas sobre nueve temas y llenaron 97 carillas taquigrafiadas, cuyo garabato más frecuente debe ser el que significa "proposiciones concretas", expresión que se escuchó cada diez minutos, antes de enunciar alguna vaguedad. Uno de los motivos de que hubiera mucha conversación fue la misma índole de la Mesa Redonda, que no resuelve ni vota nada sino que se limita a cambiar ideas, con lo que todos los delegados se extendieron sin mucho límite a pronunciar largamente sus propias ideas y resistirse a tolerar o comprender las ajenas. Otro de los motivos es un antiguo vicio de las Asambleas, donde cada delegado no tiene una noción clara de lo que los demás saben y lo que los demás necesitan saber, así que repite lo obvio con alguna desorientación y no parece entender, como señaló agudamente Víctor Cayota, que los grupos llegaron a la reunión con ciertas similitudes en las que no hay que insistir y con

ciertas diferencias que a esta altura son irrenunciables, por mucho que de ellas se hable. Hubo algún conato de diálogo personal entre delegados y uno particularmente sabroso entre el ímpetu de barricada con que El Galpón se expresó por intermedio de Blas Braidot (también denominado "proposiciones concretas" por sus íntimos) y la equilibrada mezcla de inquietud y sensatez con que casi siempre habló Rosa Mandelbaum (Teatro Universitario); los diálogos debían ser impedidos, pero ese en particular fue tolerado por el ocasional presidente Andrés Castillo (humorista, Teatro Universitario) porque lo había conceptualizado particularmente interesante. Igualmente personales, pero más nutridos e inútiles, fueron los muchos discursos, las reiteradas afirmaciones y las inútiles aclaraciones que el debate provocó cada vez que se discutieron ideas abstractas, como la Ideología, el Hombre, el Pueblo, el Mensaje. A cierta altura tener ideas propias puede ser un perjuicio y una pérdida de tiempo para los propios delegados, para los doscientos pasivos espectadores y para los representantes de la prensa, que normalmente fueron dos (el otro: *El Popular*) y que ocasionalmente, con un gran esfuerzo, se extremaron hasta ser cuatro (*Acción, Marcha*). Esta precariedad del periodismo quizás sea un síntoma de la actitud benévola con que la prensa deja hacer al teatro independiente sin molestarlo; también puede ser un síntoma de negligencia culpable, y nadie recuerda haber visto en la Mesa Redonda a los delegados del Círculo de la Crítica, Sres. Juan Ilaria y Enrique Crossa, probablemente designados porque con seguridad no podrían molestar en ir.

Antes de un par de semanas será imposible divulgar el profuso contenido de 97 carillas taquigrafiadas. Algún resumen de lo discutido puede ser conveniente, con la constancia de que en cada punto ha habido opiniones encontradas e inconciliables. Entre los voceros más activos, con papel protagónico en todas las piezas, debe señalarse, junto a Braidot y Mandelbaum, la presencia de Gualberto Trelles (Pequeño Teatro), Víctor Cayota (Tinglado), Gorgias Gianola (Club de Teatro), Ugo Ulive (Galpón), Vertes (Circular), Nelly Goitiño (Taller de Teatro), Rubén Yáñez (Teatro del Pueblo), Rubén Castillo (Teatro Libre), Guillermo Lockhart (AMAT de Mercedes) y un entremés cómico voluntario por un Sr. Viera, de Mercedes, cuya versión taquigráfica es esperada con vivo interés.

FUNDAMENTOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE. En los factores de independencia están casi todos de acuerdo, y en conservarlos también. En organización hay distintos criterios sobre régimen democrático y régimen autoritario, con variedad de fundamentos y variedad de discrepancias entre lo que se pronuncia y lo que se hace; un pronunciamiento útil puede ser el realizado a favor de la tecnocracia, donde las órdenes las dan los que saben. En ideología se armó una discusión eterna, por no saber respetar las recíprocas discrepancias; una insistida variante del punto es no tener otra ideología que el teatro mismo y olvidarse de la unidad social o política de cada grupo.

TEATRO INDEPENDIENTE EN EL INTERIOR. Fuera de la capital existe una marcada precariedad para los pequeños conjuntos teatrales, algunos apoyados por sus municipios y otras entidades, algunos huérfanos de todo apoyo. Las giras de grupos capitalinos y el intercambio de actores, técnicos y elementos son pasos recomendados; algo de esto se proyectó, fuera de Mesa Redonda, en una reunión del último día con delegados del Interior, fijando comisiones y estrechos contactos. La popularidad de unos géneros

sobre otros es en el Interior tan enigmática como en la capital: alguno dijo, con experiencia práctica, que de pronto Sófocles puede interesar más que Florencio Sánchez.

PROBLEMAS ECONÓMICOS. En pleno apogeo del teatro independiente, la proliferación de grupos (y cada día hay más) compromete el éxito de todos. La limitación de salas pequeñas obliga a muchas funciones para poder mantener un éxito. El esfuerzo lateral o extra-teatral (bonos, rifas, etc.) distrae esfuerzos de lo que importa. El caudal de socios fue aceptado no sólo como un aporte económico de entidad sino por su derivación de traer a cada conjunto la presencia de un espectador cuya militancia es el teatro. Se sugirió solicitar el apoyo del Estado, que es todo un tema, y solicitar también la igualdad de precios con la Comedia Nacional.

TEATRO INDEPENDIENTE Y EL ESTADO. Una corriente de oradores pide la subvención. Otra se opone y hace notar los riesgos: la pérdida de la querida independencia frente al Estado, la presión política a veces sutil sobre elencos y repertorio, los problemas de reparto de una subvención entre varios grupos desparejos (y otros nuevos y aprovechados que se formarían), la disminución del esfuerzo actual. Se apoyan formas indirectas o moderadas de la ayuda estatal: becas de estudio para actores y técnicos, retribución a los mejores espectáculos, disminución de impuestos, préstamos para edificación, habilitación de salas en barrios apartados, legislación para crear un fondo de fomento teatral, legislación menos restrictiva en ciertas materias (Derechos de Autor), apoyo oficial para viáticos en las giras. El punto fue largamente discutido; una razón importante es que hasta ahora el Estado ha sido indiferente a este movimiento teatral de los últimos años.

TEATRO POPULAR Y EXPERIMENTAL. Nadie sabe bien qué es lo popular y en rigor no están de acuerdo sobre qué es el pueblo. En un sentido, Bertolt Brecht, Agustín Cuzzani, Paquito Busto y Arthur Miller han hecho teatro popular, cada uno a su manera; en otros sentidos todos ellos pueden ser impopulares o no ser teatro o ambas cosas. Vale más, se dijo, Sófocles con éxito en un barrio que Brecht sin éxito en el centro. Hay acuerdo sobre que el teatro popular sea ante todo teatro y cumpla una función estética; hay acuerdo en hacer teatro accesible, por su índole, por su sala, por su forma de presentación, por sus distintos horarios. Pero cada conjunto tiene su manera y tiene también su porción de éxitos, de fracasos, de docencia impartida, de docencia frustrada. Hay acuerdo en no hacer obras de autores fascistas aunque sean buen teatro, pero en general la selección de repertorio debe ser ajena a ideologías, porque lo que prende en el público no es siempre la obra con mensaje ni el teatro revolucionario. Una tendencia quiere el teatro de cámara, que empiece por una minoría y que aporte un fermento de innovación o renovación: no hay regla fija para señalar que el teatro independiente deba ser popular o mayoritario. Y otra tendencia quiere que sea siempre experimental, pero ésta es una idea apenas promulgada, porque el teatro independiente necesita el éxito para subsistir. El punto es una encrucijada, y, como dijo alguien, con diferencias de opiniones se hacen carreras de caballos.

AUTOR NACIONAL. Se señaló un mayor éxito de los autores uruguayos, incluso en el repertorio de la Comedia Nacional y en el interior. El actual teatro independiente

no crea autores, en el sentido de estrecha colaboración que ha desarrollado Fray Mocho en Buenos Aires. Los conjuntos solicitan empero la creación de autores y se muestran dispuestos a ponerlos en escena; ha habido concursos y experimentos en ese sentido. Se les pide que sean autores verdaderos y ningún conjunto se satisface con la sola idea de que los temas parezcan nacionales en su índole.

REPERTORIO. Se propuso la creación de una central de repertorio en la Federación, para uso de todos los conjuntos y particularmente del Interior. La selección de repertorio por parte de todos ellos es deliberadamente variada y un solo grupo pidió que hubiera unidad en las obras que cada uno elige (pero el que hizo la propuesta es de un grupo que todavía no empezó a actuar). Alguien solicitó que todo repertorio incluya obras que exijan a su público algún sentido del humor. Se retomó la discusión sobre autor nacional y se perdió tiempo en el punto. No se discutieron los Derechos de Autor, que plantean múltiples problemas de repertorio, por entender que esa compleja materia debía ser analizada por la Federación junto a quienes la conozcan estrechamente.

PROFESIONALIZACIÓN. Hay una fuerte tendencia a implantarla en ciertos grupos y en ciertas condiciones. En un territorio denominado variablemente como teatro aficionado, amateur, vocacional o independiente, muchos creen que debe abonarse un sueldo al actor, y particularmente al técnico, supuesta cierta competencia personal y su dedicación a ese trabajo. La ventaja es facultar a cada uno para que dedique al teatro energías que disipa en otras tareas que a menudo no le importan. La desventaja es que el sueldo se convierte en un arma de doble filo, obliga al actor a servir intereses y concepciones ajenas. La mayoría entiende a la profesionalización como una etapa inevitable, a la que hay que entrar cautelosamente.

IMPORTANCIA DE LA FEDERACIÓN. Un grupo no afiliado objeta la misma existencia de la Mesa Redonda, por entender que sus deliberaciones son estériles mientras los problemas quedan a un costado para su resolución. Varios delegados señalan que la forma de arreglarlos es conocerse mejor, integrar la Federación, trabajar de veras. Hay acuerdo mayoritario, con todo optimismo, sobre la utilidad de la entidad y de los cuatro días de debates. Se puntualiza que han servido para crear un vínculo real con el teatro del Interior y para saber, después de mucha conversación, en qué están unidos y en qué están separados los diversos conjuntos. Una especialista de la inquietud y la sensatez propone a todos que el nombramiento de delegados para la Federación se haga en el futuro con personas menos ocupadas, más atentas a las necesidades del trabajo conjunto.

Los delegados terminaron los debates con optimismo, con cansancio y con un vino de honor, tres sentimientos que cabía compartir en el caso. El trabajo está por delante, sin embargo, y no basta la heroicidad de cuatro días de asambleas.



Reposición de anoche

LAST TRES HERMANAS (cuatro actos de Chejov, por El Galpón, en su sala) debió rivalizar a diez meses del estreno con una versión que en aquel momento fue lo mejor que rindió el conjunto en toda su carrera, con una comprensión sensible y emotiva del teatro chejoviano, con su melancolía, su deliberada lentitud, su poesía que surgía naturalmente de cuatro cuadros que en un sentido eran también la vida misma. En sus líneas generales, la versión de anoche es la misma inicial, con su clima ajustado hasta el detalle mínimo de iluminación y de sonido; es por tanto, también ahora, parte del mejor teatro independiente que puede verse en Montevideo. Pero al espectador de hace diez meses la versión actual podrá parecerle menos satisfactoria. Quizás por las circunstancias del reajuste, quizás por los nervios de un reestreno, algunas pausas parecieron más arrastradas que densas, alguna languidez invadió la escena en más de un momento, alguna pifia verbal fue cometida por Salzano, algún tono de Margarita Silberberg pareció estridente y fuera de sitio. La novedad de esta versión fue la sustitución de Bélgica Castro por Dahd Sfeir, una actriz dúctil y talentosa que casi siempre pareció la intérprete sensible, de deliberado y tierno abandono, que el papel requería. Su timbre es quizás más alto de lo debido y alguna de sus frases recordó con nitidez a la reciente Doña Rosita en que triunfara, pero esta similitud es también de alguna manera la de los personajes mismos, la de su actitud espiritual. Pese a toda reserva, necesariamente menor, su nueva labor es también un triunfo.

12 de julio 1957.



DERECHOS DE AUTOR

Los principios de un problema

CADA VEZ QUE SE EJECUTA *La Puñalada* por radio o en un baile y otro sitio público, Pintín Castellanos cobra como autor una cifra que puede oscilar entre varios centésimos y varios pesos y que le es acreditada en una cuenta titulada más seriamente como *Horacio Castellanos*. Cada vez que El Galpón representa *Tupac Amaru* en su sala, Osvaldo Dragún cobra en Buenos Aires un porcentaje fijo de la recaudación. En cada representación de *Los gigantes de la montaña* en el Solís una parte de las entradas se acredita para su posterior cobranza por los herederos de Pirandello; en cada representación que Club de Teatro efectúe con *La fierecilla domada* de Shakespeare, es el Estado uruguayo el que cobra ese porcentaje, por vía del Ministerio de Instrucción Pública. Bajo el rubro general de Derechos de Autor se protege así el derecho de todo autor a recibir una parte de lo que su obra pueda producir en la representación o interpretación, y cuando el autor ha fallecido ese derecho es ejercido por sus herederos, en una primera etapa, y por el Estado en un

momento posterior, cuarenta años después de fallecido el titular. Aunque el principio mismo del derecho de autor pertenece al sentido común, y devuelve a cada uno el fruto de su obra, la aplicación práctica de ese principio supone una inmensa complejidad. En parte las dificultades se deben a la variedad de fuentes en que se genera el derecho, debiendo controlarse por igual a teatros, cines, radios, publicaciones y actos de la más diversa naturaleza. En parte la complejidad está en la misma obra protegida, que puede tener más de un autor o que puede deberse, en su forma actual, a adaptadores y traductores que comparten su producido. Y en una parte aún mayor, la complejidad del derecho de autor es su carácter internacional: el principio establecido es que ese derecho se genera en el lugar en que la obra se utiliza, pero la recaudación deberá repartirse posteriormente entre la entidad local que lo cobra, el autor mismo que puede residir en Francia, y sus representantes o traductores, que pueden residir en Buenos Aires. La ley nacional, los convenios internacionales y la misma práctica administrativa han procurado simplificar racionalmente esas complejidades, pero algunos problemas subsisten aún. Es difícil impedir, por ejemplo, la representación no autorizada de una obra teatral, a menos que exista evidencia pública de una situación anómala. Es difícil asimismo verificar con exactitud el repertorio utilizado por una orquesta en un baile, particularmente cuando ese hecho se produce con escasa notoriedad. En los últimos tiempos, el auge del teatro independiente en Montevideo ha generado un problema adicional, a veces por las representaciones no autorizadas, a veces por la prohibición de llevar a escena una determinada obra, limitando así el repertorio e impidiendo que el público local conozca buena parte de la producción teatral moderna.

La Ley de Derechos de Autor que rige actualmente está fechada en diciembre 1937, lleva el N° 9.739, y fue reglamentada en abril 1938. La publicación de lo inédito, la reproducción de lo publicado y la entrega de una obra constituyen, en sus términos, "un derecho moral no susceptible de enajenación forzada" (art. 11). La muerte del autor traslada ese derecho a los herederos, pero si en los diez años siguientes a la muerte esa obra no fuere publicada, representada, ejecutada o exhibida, caerá en el dominio público, y si lo fuere, caerá en tal dominio a los cuarenta años (arts. 14 y 40). Los derechos de autor son consagrados como de carácter patrimonial y por tanto transmisibles en todas las formas previsibles por la ley (art. 8). Las obras protegidas pueden abarcar prácticamente cualquier terreno, al punto de que es difícil establecer qué clase de producción no está protegida por esa ley: el art. 5 comienza una enumeración especificada (cartas, escritos, folletos, fotografías, ilustraciones, libros, teatro, obras plásticas, cine, dibujo, documentos, arquitectura, pintura, escultura, televisión, grabados, obras coreográficas, títulos, fórmulas de ciencias exactas, pantomimas, seudónimos, planos, modelos) pero agrega luego "y en fin, toda producción del dominio de la inteligencia", con una vaguedad que podría ocasionar algún conflicto. A texto expreso la ley declara como reproducción lícita y gratuita la que se haga en ciertas formas por prensa y radio y la que realicen sin propósito de lucro las transmisiones radiales del Estado (art. 45), establece sanciones para las reproducciones ilícitas y crea un Consejo de Derechos de Autor, al que atribuye el control de toda aplicación de la ley y al que ha integrado con representantes de la Biblioteca Nacional, la Comisión de Bellas Artes, los escritores teatrales, los músicos, los plásticos y los periodistas; en la actualidad el Consejo

está presidido por Ovidio Fernández Ríos, con Juvenal Ortiz Saralegui de Secretario. La función de la Biblioteca Nacional es asimismo la de un registro obligatorio de las obras publicadas por primera vez en el Uruguay (art. 53).

En la práctica es sin embargo una entidad privada la que maneja con más abundancia los derechos de autor. Con el título de Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), la entidad cobra los derechos devengados en varias fuentes nacionales, recibe los devengados en el extranjero por obras uruguayas, y, previa deducción de un porcentaje para gastos administrativos, acredita todo ingreso a cada autor o a la entidad que lo represente, sea en el Uruguay o en el exterior. Aunque su carácter jurídico es el de una asociación administradora de un patrimonio social, AGADU representa de hecho a casi todo autor mundial, ya que reúne a la mayoría de los nacionales y ejerce subsidiariamente la delegación en el Uruguay de las entidades extranjeras similares. De hecho representa también al Uruguay dentro del Uruguay, y así AGADU cobra por cuenta del Estado los derechos de obras caídas en el dominio público (art. 41 de la Reglamentación), y rinde cuentas al Ministerio de Instrucción Pública. En 1956, los derechos de dominio público ascendieron a \$ 18.903,82, ingreso que el Estado recibió tardíamente por el esfuerzo de Shakespeare o Beethoven, a quienes el Ministerio representa en muchos casos. Periódicamente se oyen objeciones a que el Estado se beneficie de la obra ajena, antigua o extranjera, pero la situación tiene motivos racionales. Está abonada por el precedente de otros países, donde el dominio público se maneja con idéntico criterio. Tiende, asimismo, a evitar una competencia para el autor vivo, ya que si fuera gratuito el uso de obras de autores fallecidos, pocas empresas se resistirían a darles preferencia en sus repertorios. Y una vez que las obras de dominio público generan derechos, se entiende también como lógico que el beneficiario sea el Estado, el que a su vez contribuye de varias maneras a una educación pública gratuita.

La cifra de derechos de autor por dominio público es mínima frente a la del dominio privado. En 1956, AGADU cobró \$ 1.055.000 por derechos de autor, reteniendo aproximadamente una cuarta parte por gastos de administración. En un país cuyos espectáculos públicos están en enorme desproporción sobre la pequeña cantidad de habitantes, el derecho de autor ha generado importantes ingresos, un apreciable egreso a favor del autor extranjero, una compleja maquinaria administrativa y algunos problemas legales, económicos y artísticos, cuyas soluciones hasta ahora han sido solamente parciales.

TALENTO EN CUENTA CORRIENTE. La práctica ha llevado a AGADU y a los espectáculos públicos a deducir porcentajes y abonar cuotas como cuestión ya rutinaria, siendo de cargo posterior de AGADU el atribuir los créditos respectivos a quien correspondan. En lo que suele llamarse Pequeño Derecho, y que comprende ejecuciones musicales en radios, bailes, confiterías y otros sitios, la cuota a cobrar está prefijada en una de las cuatro categorías en que pueden separarse los establecimientos; para las radios, esa cuota fija es de \$ 385 mensuales por emisora, aunque noticias recientes inducen a pensar que la cifra aumentará a corto plazo. En el mismo Pequeño Derecho, la música interpretada en conciertos y aun en las películas que se exhiban está sujeta a la deducción de un porcentaje de la recaudación. El mismo criterio de porcentaje se aplica para el Gran Derecho, que comprende re-

presentaciones teatrales, y de cuyo resumen de boletería, o *bordereaux*, se deduce habitualmente el 10% para derechos de autor. Cuando AGADU no logra cobrar el derecho correspondiente, caso que es excepcional, la protección del derecho de sus socios lleva a la entidad hasta reclamaciones contra las empresas omisas y, en su caso, a la medida radical de privarles en el futuro del uso del repertorio.

Efectuada la cobranza, la segunda obligación de la entidad es la correcta atribución de esos derechos a los autores respectivos. En el Gran Derecho suele existir poco problema de atribución, porque una obra teatral es casi siempre el repertorio único de una función, y sus autores o adaptadores o traductores no suelen sumar más de tres personas. El Pequeño Derecho es más complicado. Cada radio está obligada a escriturar diariamente una inmensa planilla con la relación de las obras musicales o de otro orden que trasmite por cualquier concepto, con especificación de hora y duración en cada caso; asimismo, cada director de orquesta llena una planilla similar por cada baile en que actúe. Una inmensa documentación ingresa diariamente a las oficinas de AGADU y allí comienza la minuciosa cuenta corriente del Pequeño Derecho, calculando el dinero que corresponde a cada planilla y su reparto posterior entre las muchas obras interpretadas, sean tangos o sinfonías. Con cada título de obra musical se ha abierto una cuenta corriente, en la que se acreditan día tras día los centésimos ingresados por la ejecución, y cuyo descargo se hace periódicamente a favor de los autores o sociedades de autores beneficiarios del ingreso. Hay 49 empleados locales, 14 recaudadores y 87 Agentes del Interior que trabajan para AGADU durante siete horas diarias; su misión es administrativa en lo principal, pero a veces es asesora o investigadora. De hecho, es difícil verificar la exactitud y corrección de las planillas ingresadas. No son escrituradas por funcionarios de la entidad sino por músicos o por empleados subalternos de otras empresas de espectáculos, normalmente indiferentes a los problemas de derechos de autor; puede haber grandes o pequeñas omisiones, obras señaladas sin el nombre del autor y difícilmente ubicables por su título, variedad de denominaciones para una misma pieza, a raíz de traducciones u otras causas, y un sinnúmero de problemas adicionales que son la práctica misma de AGADU, desde su fundación en 1925 hasta la fecha, pasando por convenios internacionales sucesivos y por algún incidente interno. La compleja administración del Pequeño Derecho y la escasez de su recaudación por cada obra han llevado a la entidad a fijar una deducción del 35% a los ingresos por ese concepto, a fin de atender los sueldos y gastos que requiere. Y por otro lado, la atención simultánea a los derechos de autores pequeños y grandes ha llevado a la entidad a dividir sus socios en cuatro categorías de distintos derechos y deberes: Administrados (o nuevos), Activos (tres años desde el ingreso y \$ 500 mínimos de derechos devengados), Fundadores (que ahora son poco más de treinta) y Vitalicios (al alcanzar \$ 10.000 de derechos devengados).

Los autores nacionales rara vez son un problema para AGADU, que los afilia naturalmente cuando surgen a la atención pública y a cuyos intereses puede atender directamente. Es menos manuable la situación de autores extranjeros, cuya personería ante AGADU no está acreditada directamente sino a través de sociedades, de representantes que suelen vivir en Buenos Aires y en algún caso a través de correspondencia directa. Uno de los casos curiosos es el del autor que existe en alguna parte del mundo, tiene derechos devengados en Montevideo y no hace gestión alguna por co-

brarlos. Esta situación puede producirse frecuentemente con los músicos, cuya obra es ejecutada casi siempre sin requisito de permiso previo, y se produce particularmente con los músicos que han trabajado para el cine y que ignoran la exhibición en el Uruguay del film en cuestión. Toda exhibición cinematográfica genera derechos para el autor musical respectivo, valorados de acuerdo a la recaudación y a un guión musical que obra en poder de AGADU y que en condiciones normales ingresa a la entidad al estrenarse cada film. Pero no siempre está claro quién es el autor o a qué sociedad está afiliado. Un reciente visitante de AGADU verificó en los registros la existencia de un film alemán, excelente de concepción y de partitura, que se titula **Sinfonía de una vida** (*Symphonie eines Leben*, Hans Bertram) y que fue realizado en Alemania y en 1942. Otros motivos le inducían a pensar que AGADU debería ignorar al autor de esa música cinematográfica, que se llama Norbert Schultze y del que poco se sabe públicamente. El crédito existe a su favor, o a favor de la sociedad que lo represente en la actualidad. Son unos pocos centésimos, pero AGADU los respeta hasta que le sean reclamados por quien corresponda, con dos años previstos como plazo.

Los importes ingresados pero sólo contabilizados a medias son uno de los rubros que sostienen los gastos de AGADU junto a los otros rubros mayores y normales, compuestos por el 35% sobre el Pequeño Derecho y el 10% sobre el Gran Derecho. Bajo el título de Fondo Irrepartible la entidad retiene los derechos de autor que se han abonado previamente por numerosos bailes y actos de los que no ha llegado luego el programa completo, haciendo así imposible la distribución de créditos a cada autor. Al mismo Fondo se acreditan también los pequeños excedentes (siempre centésimos) que se producen en las divisiones de cada planilla entre los autores respectivos. En ambos casos se ha entendido que tales fondos, en cierto sentido anónimos, deben beneficiar por igual a todos los autores afiliados y por tanto se acreditan a la sociedad que administra a todos ellos.

Una tercera parte de los ingresos de AGADU proviene del porcentaje sobre el Gran Derecho o representación teatral. Su problema contable es menor, en parte porque cada función tiene beneficiarios fáciles de identificar y en parte por la práctica del *bordereaux* en cada teatro, que fija cifras con toda precisión y les da carácter oficial por el contralor municipal sobre ellas. Pero aunque el problema contable sea simple, la representación teatral plantea conflictos de otros órdenes. No puede efectuarse sin permiso previo y especificado del autor o de su representante, y a menudo está sujeta además a la aprobación adicional de los traductores, que son "titulares del derecho de autor sobre la traducción" (art. 34 de la ley 9.739). El repertorio extranjero, que integra en su mayor parte las representaciones teatrales del país, obliga así a la empresa o a AGADU o a ambas a un trámite previo que puede ser infructuoso y que sitúa a los derechos de autor como un monumental problema de Derecho Internacional Privado. Ese problema se manifiesta similarmente en todo el mundo, sin que se conozca aún la fórmula que contemple todos los intereses en juego. En el Uruguay, las derivaciones del permiso previo han condicionado el repertorio teatral, en un momento en que el auge del teatro independiente está liberando a la actividad nacional de una anterior dependencia de la compañía extranjera. Aunque la legalidad de los Derechos de Autor sea impecable, su aplicación ha restringido esa autonomía de los conjuntos teatrales nacionales, con derivaciones económicas y artísticas cuya importancia actual debe ser subrayada.

BUENOS AIRES MANDA. Montevideo no conoció *El bosque petrificado* de Robert E. Sherwood, aunque Teatro Circular quiso conseguir en 1956 los derechos de representación. Tampoco conoció *El mar profundo y azul* de Terence Rattigan, que había sido solicitada por Teatro Moderno. De ambas obras existen versiones cinematográficas (1935, 1955), que pudieron generar o aumentar el interés local por la representación en teatro, pero la ley y los convenios internacionales impidieron, en esos casos como en otros, que el estreno local se produjera, subordinándolo a la previa aprobación del autor o de su representante. El régimen de permiso previo no suele impedir el estreno y la repetición indefinida de una ejecución musical, sobre la base supuesta de que reiterar periódicamente una música no acarrea perjuicio alguno, aunque podría demostrarse que la repetición de algunas formas del rock'n'roll puede generar la demencia colectiva. En condiciones normales un oyente está dispuesto a escuchar por décima vez *La puñalada* de Pintín Castellanos, probablemente para bailarla, y por tercera vez una composición de Schönberg o de Stravinsky, probablemente para comprenderla mejor. Pero ese mismo oyente se rebela si se le ofrece ver por segunda o tercera vez en poco tiempo *La muerte de un viajante* de Arthur Miller o *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, obras ambas que han sido objeto de versiones cinematográficas recientes y que no aguantarían comercialmente su representación por varias compañías en plazos sucesivos. El permiso previo ha sido instituido sobre la razonable base de que una obra teatral agota su interés comercial en una ciudad después de una sola temporada de una sola compañía, con lo que la repetición en los meses y años inmediatos sería de mínimo interés público y debe ser impedida para no perjudicar el nombre mismo de la obra. La otra base razonable es la de que el autor quiere idealmente garantizar una buena puesta en escena para esa obra, ya que arriesga en la empresa su buen nombre artístico, lo quiera o no. El resultado es que los permisos de representación teatral se formulan con exclusividad para un territorio. Hace un año una compañía uruguaya no pudo obtener el permiso para representar *El gato sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams, porque esos derechos estaban cedidos a Francisco Petrone, que hizo la pieza en Buenos Aires y luego en Montevideo. Hace muy poco trascendió que el SODRE deseaba representar, presumiblemente por radio, el *Réquiem para una mujer* de Albert Camus, sobre novela de Faulkner, pero los derechos estaban cedidos en exclusividad a Rosa Rosen y depende de ella, de su compañía y de su eventual gira que Montevideo llegue a conocer la obra por otro medio que la lectura individual; si la representación montevideana llega a hacerse, será porque Rosa Rosen llegó a un acuerdo con los interesados. Por derechos ya cedidos, por falta de respuesta del representante o por exigencia de pagos previos y de otras condiciones, Montevideo no ha llegado a conocer tampoco *Muchacha soñadora* de Elmer Rice, *The Golden Boy* de Clifford Odets, *Una mujer y dos payasos* de Marcel Achard, *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre y muchas otras obras del teatro contemporáneo que fueran infructuosamente solicitadas por conjuntos nacionales. Hasta hace muy poco, *Juno y el pavo real* de Sean O'Casey estaba cedida con exclusividad a Mecha Ortiz, impidiendo la representación en Montevideo, pero ahora la Comedia Nacional anuncia ese título y obliga a pensar que el diferendo fue solucionado. Hasta hace también muy poco, *Proceso a Jesús* de Diego Fabbri no podía ser puesta en escena por la Compañía Florencio Sánchez, porque el repre-

sentante en Buenos Aires fijaba como condición la inaceptable de que Luis Motura viniera de Argentina a dirigir el espectáculo; esta situación ha sido también arreglada recientemente, por lo menos en cuanto al permiso en cuestión. En algún caso, el conjunto nacional ha prescindido de obtener el permiso previo y ha procedido a la representación sin más trámite, como El Galpón lo hiciera con *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, pero la derivación ha sido un pleito que probablemente quede inconcluso. Deben manejarse con más discreción los ejemplos de obras que han sido representadas sin permiso, y que no han ocasionado ningún pleito hasta el momento. En otros casos, más excepcionales, el conjunto uruguayo ha solicitado por intermedio de AGADU la autorización del representante en Buenos Aires, ha obtenido una negativa y ha apelado de la misma ante el propio autor, pero el éxito de esas gestiones es muy variable, porque también el autor está obligado por el contrato que ha firmado con su representante en Buenos Aires. Este intermediario tiene así el comando exclusivo y el beneficio porcentual de las representaciones en varios países latinoamericanos, generalmente Argentina, Uruguay y Chile. Ante su negativa desde Buenos Aires, la posición de AGADU en Montevideo es la de verse obligada a respetar la voluntad del autor o de ese representante. Como entidad que agrupa a casi todos los autores mundiales, y como conocedora del ambiente teatral montevidiano, AGADU puede saber sin embargo que la representación solicitada no supone un perjuicio grande para el autor y que negarla no siempre es razonable, no sólo porque sea improbable en el futuro una segunda temporada con la misma obra, sino porque, en cualquier caso, el autor cobraría su correcto porcentaje (10%) en esa primera temporada que se solicita. Pero debe acatar la voluntad y aun la imaginación del representante, una persona que se niega a conceder la autorización en la presumible esperanza, casi siempre incumplida, de que así difiere el título para una segunda oportunidad más exitosa.

La subordinación del teatro uruguayo al argentino se debe a varias razones históricas, geográficas y comerciales. En el terreno teatral, como en muchos otros, la Argentina es una plaza mayor, concentra más compañías estables, concentra a representantes de autores. También, muy naturalmente, concentra a los traductores de las obras teatrales, que no suelen ser simples ciudadanos políglotas sino verdaderos empresarios de un estreno y de su éxito. Es normal que un traductor descubra una pieza extranjera, haga sociedad con un conjunto teatral argentino, pague al representante un derecho previo también llamado *avaloir*, traduzca o haga traducir en su nombre la pieza y se constituya durante algunos años en el propietario legal de toda representación proyectada para países sudamericanos y aun para España. En algunos casos notorios, como el de María Luz Regás, el traductor es un brillante intermediario comercial, que elige con sagacidad las obras nuevas en Europa o New York, paga al contado el adelanto de los derechos en Buenos Aires y adquiere así una personalidad propia, con un contrato que le garantiza prioridad para reembolsarse de las primeras recaudaciones el importe de su inversión y que le garantiza también poderes decisivos para las representaciones siguientes. Desde el punto de vista del conjunto teatral montevidiano, el traductor argentino es una barrera más, ante la que no puede competir porque no puede ofrecer ni tanto dinero ni un pago previo. Como en otros órdenes, sólo el que tiene dinero queda capacitado para obtener más dinero.

AGADU lleva en Montevideo un registro completo y minucioso de los autores teatrales extranjeros, sabe a qué sociedad están afiliados, sabe si tienen representantes en Buenos Aires y sabe quiénes son. Puede orientar así a todo conjunto teatral montevidiano en la obtención de permisos previos, pero no puede ir más allá de esa labor de asesoramiento. Su oficina es el centro natural de la tramitación o de la controversia sobre derechos de autor, y es lógicamente el recipiente de las reclamaciones locales y extranjeras. A veces su labor es aclarar malentendidos. Cuando El Galpón representó recientemente *Juan Moreira*, que Atahualpa del Cioppo y otros adaptaron de la novela de Eduardo Gutiérrez, surgió de la sociedad corresponsal argentina (Argentores) la lógica reclamación por los alegados derechos que se atribuyeron J.J. Podestá, adaptador teatral previo de la misma novela. Pero la adaptación era ahora otra y Podestá era ajeno a ella, con lo que Atahualpa del Cioppo cobró en Montevideo sin problema los derechos respectivos, que en el caso no eran el 10% sino el 5%, por no ser el autor sino el arreglador de la pieza. Otros conflictos similares han entrado en la órbita de AGADU, por reclamaciones injustificadas o por coexistencia de dos o más representantes de un mismo autor, pero la entidad ha propuesto atacar el problema en su base. En el Congreso Panamericano de 1955 mocionó para que existan representantes personales de autores en todos aquellos países donde haya también sociedades de autores, a fin de eludir la tramitación complicada de permisos por correspondencia, con la vaguedad, demora y desinteligencia actuales. La propuesta debe ser aprobada por la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (C.I.S.A.C.) pero esa aprobación supondría a su vez la difícil modificación de contratos internacionales hoy vigentes.

Más práctica puede ser quizás una mejor comprensión mutua de las partes interesadas, particularmente en Montevideo y Buenos Aires. Hay algunas ideas sobre los caminos a seguir, pero eso lleva tiempo, trabajo y un cuidadoso examen de los intereses opuestos.

14, 15 y 17 de junio 1957.



Consagración del adulterio

LA PEQUEÑA CHOZA (*La Petite Hutte*), tres actos de André Roussin, traducción de Max Dickman. Director, Enrique Serrano. Escenografía de Francisco A. Carcavillo. En el Odeón, domingo 18.

Una gran parte del fabuloso éxito que Roussin obtuvo con esta comedia se debe al prestigio de la picardía francesa, a la rápida aceptación con que todos los públicos reciben la posibilidad de reírse de lo prohibido, desde el chiste verde para arriba. La situación de la comedia está planeada como una fuente de esa rama del humorismo. Coloca en una isla desierta a mujer, marido y amante, lleva a los tres al inevitable trato de compartir sus relaciones sexuales como buenos amigos y hasta coloca después a un nuevo sujeto imprevisto, que da otra curiosa vuelta de tuerca a la situación. La

aceptación del adulterio, hecha con una fría lógica, deriva en nuevos celos y nuevas insatisfacciones, como un apunte de que la lógica tiene poco que ver con el amor o con la vida sexual. Alguna sutileza de idea y algún apunte incisivo sobre la psicología humana se desliza de pronto de los diálogos de Roussin, y obliga a pensar que el comediógrafo es más inteligente que su tema. Pero el criterio imperante es el de retorcer la situación en busca de la carcajada y los tres personajes centrales casi nunca funcionan como seres humanos sino como muñecos colocados para que el autor acumule frases ingeniosas, fingidas sorpresas, débiles protestas, artificiales apasionamientos. Esa acumulación llega al exceso. Con la viabilidad de dialoguista que hay que reconocerle a Roussin, hay que marcarle también la desmesura con que amontona y estira, perdiendo en interés lo que gana en largueza. El ingenio no le alcanza para renovar con sólo cuatro personajes, y ningún suceso exterior, un planteo psicológico que en la media hora inicial ya ha agotado sus posibilidades. Desde el segundo acto en adelante, las risas se alternan con bostezos, y aunque el veredicto final es que el adulterio hay que hacerlo a la antigua, sin que el marido se entere, ese conformista dictamen no surge ya en la última escena con la gracia inicial.

La versión de Enrique Serrano-Irma Córdoba-Osvaldo Miranda es, previsiblemente, la que el temperamento teatral porteño puede hacer con el ingenio francés. Los dos primeros tienen la soltura escénica que se adquiere con más de veinte años de actuación, haya o no haya talento, pero la aplican a subrayar todo posible efecto cómico para que se note sin pérdida en la última fila de platea. Como estilo de interpretación, el suyo es el de la comedia gruesa, que se zafa de los medios tonos y de los matices, y que en algún caso agrega al original francés el chiste escénico bonaerense. En el caso de Serrano, que al igual que Roussin es más inteligente que lo que hace, hay algún momento penoso de ridículo escénico, con los saltitos, los mimos y las parodias que sólo un gran intérprete hubiera podido salvar. Un payaso hace reír de sí mismo, y se rebaja en ello, pero un comediante debiera hacer reír de lo que le rodea, de lo que dice, de lo que insinúa. La escenografía es original, pero chillona de color e increíble en algún detalle, como es increíble también el vestido de simuladas hojas verdes con que Irma Córdoba cubre unas pocas partes de su cuerpo. Todo es visible y notorio en *La pequeña choza*, desde las ideas morales o inmorales que maneja hasta los chistes con que las expresa, desde el estilo interpretativo a la decoración. Está todo pensado para el así llamado gran público, que hace los éxitos, pero en algún sentido eso no es una alegría.

19 de agosto 1957.



HERMANOS KARAMAZOV

Quién mató a Fedor Pavlovich

EN EL PLANO MÁS SIMPLE de una novela muy compleja, el asunto puede sintetizarse en la duda y la investigación sobre el asesinato de Fedor Pavlovich Kara-

mazov, un terrateniente marcadamente libertino y licencioso, en una aldea rusa a mediados del Siglo XIX. El criminal pudo ser su lacayo (y presunto hijo natural) Smerdiakov, pero el testimonio de diversas personas y el examen médico inmediato prueban que Smerdiakov estaba inmovilizado por un ataque de epilepsia durante el momento del crimen. La culpabilidad del hijo menor, Alioscha, es descartada fuera de toda duda, en parte porque no condice con la motivación y circunstancias del crimen, en parte porque su carácter y figuración en la novela son las de una extrema bondad, las de una actuación angelical. Hay más motivos en el segundo hijo, Iván, caracterizado parcialmente como un ateo y un rebelde contra la autoridad de su padre, pero en el momento del crimen Iván está viajando lejos de la aldea y queda así fuera de sospecha. La culpabilidad del hijo mayor, Dimitri, es mucho más probable. Ha peleado con su padre por varios motivos, incluyendo una disputa sobre la herencia materna y una rivalidad por el amor de Grushenka, una mujer de la aldea, generalmente considerada como fácil. Durante la noche del crimen Dimitri ha estado en casa de su padre y no niega esa presencia. Ha sido encontrado de inmediato en posesión de un dinero que pudo haber sustraído al padre, y asimismo en una disposición licenciosa, como si ya hubiera superado un incidente crítico. En la investigación posterior, surge además como documento importante una carta en la que Dimitri promete matar a su padre para terminar una situación que consideraba insostenible. Casi toda la evidencia acusa así a Dimitri.

La muerte de Fedor Pavlovich Karamazov ocurre hacia la mitad de una extensa novela que en ediciones normales tiene seiscientas páginas. Está precedida por los antecedentes y la ubicación de esos y otros personajes y está seguida por un enfoque más minucioso y profundo del mismo crimen, de sus diversos factores, de la agitación ideológica, moral y religiosa que perturba a los Karamazov, y de la resolución, en un amplio sentido, de sus variados problemas. El crimen es, sin embargo, uno de los poquísimos hechos de la novela, que en su mayor parte consiste de conversaciones laterales, casi siempre referidas a él, directa o indirectamente. A pesar de la longitud del relato, todos sus desarrollos están comprendidos en un plazo que no excede a los ocho días, separados por un intervalo central de dos meses; esta concentración temporal ha permitido interpretar la novela como una violenta reunión de personajes que se encuentran y en algún sentido se golpean, sintiendo intensamente y de cerca la presión de aquel hecho central. Y aunque buena parte del análisis moral y psicológico conduce a las regiones más sombrías y perversas del alma rusa, es característico que Alioscha esté presente en la mayoría de esos diálogos, en parte como instrumento del relato, como recipiente del monólogo ajeno, y en parte como una presencia espiritual superior, como una suerte de sacerdote confesor para las inquietudes de los otros personajes. En otro plano, el mismo Alioscha no está libre de inquietudes, y buena parte de la novela aparece dedicada a ilustrar las enseñanzas que recibe del eremita Zósimo, un sacerdote cuya visión del cristianismo y del ideal humano (la perfección individual, la sumisión, el renunciamento) suele ser identificada como un postulado del mismo Dostoyevsky, como una meta final de sus reflexiones y sus dudas.

Dostoyevsky escribió *Los hermanos Karamazov* en 1878-80, durante los últimos años de su vida, y procuró culminar allí, a un mismo tiempo, su carrera de creador literario, su evolución como filósofo y como hombre religioso. Es su novela más orgánica, sin la condición episódica o fragmentaria que pudo notarse antes en *El idiota*,

en *Los endemoniados* o aún en *Crimen y Castigo*. Nada de lo incluido en *Karamazov* es accesorio, en un estricto sentido, y el análisis prueba que el autor se sujetó a un plan muy calculado. La sola intriga sobre el crimen ya sería una demostración de ese plan, con su abundante aporte de datos, sus múltiples interpretaciones posibles, su reiterado y contradictorio examen posterior, desde los puntos de vista del fiscal o del abogado defensor o de otros observadores. La relectura prueba asimismo que Dostoyevsky ajustó detalladamente el texto, y ciertos datos que al principio están someramente aludidos adquieren así un desarrollo y hasta una importancia en las instancias siguientes. Pero aparte de la anécdota misma, el autor ha planeado sus personajes con una intención analítica que surge no tanto de la descripción exterior (hecha por un narrador nunca presentado) como de la conducta, la expresión verbal o el episodio que se atribuye a cada figura. El plano de la narración es siempre realista, hasta la minucia, y así la introspección psicológica es un resultado de los sucesos y diálogos; incluso cuando Dostoyevsky ingresa en obsesiones y alucinaciones de sus personajes, lo hace como un derivado legítimo de sucesos previos, sin decretar otra irrealidad. En ese sentido, las anécdotas secundarias están orientadas con nitidez hacia la mejor descripción de los personajes centrales. La figura apasionada e inquieta de Dimitri surge de la humillación gratuita que infliere a un capitán Snieguiriov, documentando su estado de ánimo antes del crimen y conectando la línea central del tema con otra línea derivada cuyos protagonistas son el hijo, Iliucha Snieguiriov, y otros niños. La figura de Alioscha está referida a esos niños (que sugieren una esperanza de futuro y un significativo apunte de amor filial) y está vinculada a todo el relato sobre el eremita Zósimo, que constituye la zona religiosa explícita de la novela y que documenta la tesis de bondad, humildad y sumisión que podría entenderse como su mensaje final. La descripción de Iván es la de un territorio enigmático, con una continua tormenta interior, y está apoyada, aparte de sus propios diálogos, en el relato intercalado que él formula sobre El Gran Inquisidor (un episodio imaginario donde Iván opone a Cristo con ideas sociales posteriores, tanto de filósofos como de la misma Iglesia Católica) y en otro capítulo donde aparece el Diablo, presentado bajo el rótulo "Alucinación de Iván Fedorovich", con síntomas deliberadamente ambiguos sobre su realidad o irrealidad. En el plan inicial, Dostoyevsky se había propuesto unir cinco grandes novelas independientes entre sí, consagradas a un problema que era obsesión: la existencia de Dios. El texto final establece, empero, una interdependencia de las varias líneas del relato, y establece también a la múltiple anécdota como una derivación directa de la conciencia de sus personajes, que suelen formular la acción y no se limitan a ser testigos o recipientes de ella. A la altura de *Karamazov*, que es su última obra, el autor había depurado y afinado su técnica novelística hasta una construcción orgánica y precisa, pero culminaba también otros sentidos. Su creación de personajes tiene aquí una riqueza sin comparación con obras anteriores, con extremos de bondad (Alioscha), pasión (Dimitri), agitación espiritual (Iván), capricho (Grushenka) o humor (Sra. Koklakoij) que nacen prodigiosamente de un mismo tronco; pocos textos piadosos de la literatura universal son tan atractivos para el no-creyente como los capítulos aquí dedicados a Zósimo, pero también pocos ataques a la religión y a la Iglesia son tan crueles e inteligentes como los que pronuncian Fedor Pavlovich o su hijo Iván o el lacayo Smerdiakov. Este genio para crear personajes

con quienes discrepa en lo esencial es una culminación dramática de Dostoyevsky, pero también lo es su riqueza para expresar contradicciones internas, repentinos cambios de posición anímica en sus personajes, cuyas alternativas de humillación, devoción, orgullo, amor y odio han sido entendidas como la más certera descripción de lo que suele llamarse el alma rusa.

La idea del crimen había obsesionado a Dostoyevsky durante toda su vida, como una ocasión de trascender los límites de la normalidad y de enjuiciar no sólo el problema individual del carácter y de la conducta, sino aun la estructura social y sus valores admitidos. En una muerte gratuita Raskolnikov ponía a prueba su alegada superioridad sobre sus semejantes (*Crimen y castigo*); en el suicidio veía Kirilloff el acto supremo del libre albedrío y de su independencia de Dios (*Los endemoniados*). El plan de *Karamazov* ambiciona aun más. Su centro es el parricidio, un crimen esencial, un desafío que implica quitar la vida a quien la dio al criminal. Y el juez adecuado de ese crimen no es para Dostoyevsky la justicia humana, a la que hace equivocarse con los mejores fundamentos, sino una justicia divina, superior, cuya existencia insinúa y empero jamás establece. En el fondo, el problema es el de la culpa y el sentido importante de la novela es el religioso, a pesar de toda su prolijísima apariencia de relato policial. Es por ese fondo inquietante que *Los hermanos Karamazov*, tras recibir una gran aprobación de su época y convertirse en libro de cabecera para Tolstoy, ha subsistido hasta hoy como una obra maestra, como una de las novelas esenciales, cuyo examen no puede hacerse en la mera superficie.

16 de octubre 1957.



GENTE DE TEATRO Antonio Larreta

LARRETA ESCRIBE DE CINE Y DE TEATRO en esta misma página de *El País*, así que recibió con un ligero escozor la información de que había que escribir sobre él y de que no podría evitar esa nota aunque lo intentara. Aunque no hay registro de sus enemigos personales, y quizás no los haya, todo ambiente teatral es naturalmente malicioso de la propaganda que reciben algunos de sus componentes, y siempre es factible que una nota de *El País* sobre Larreta sea atribuida a su iniciativa, que no es el caso, o a la amistad de quien la escriba, que es un motivo ínfimo en el conjunto. Sin perjuicio de que otros colegas recelosos vocean por radio otras teorías, como ya ocurrió cuando la reposición de *Doña Rosita la soltera*, la razón profunda para escribir sobre Larreta es su múltiple presencia en *Los hermanos Karamazov*, que a esta altura es en el Odeón un doble éxito de público y de crítica y que constituye su afirmación más personal en un escenario montevideano. Como



Taco Larreta y
China Zorrilla

director se ubica, sin mayores dudas, entre lo más brillante del actual teatro nacional; como actor su Iván Karamazov, obseso por la ausencia de Dios, ha asombrado a quienes creyeron conocer los límites de Larreta en interpretaciones anteriores. Pero es más importante señalar, antes de todo mecanismo teatral, que a Larreta le corresponde la iniciativa de llevar esa obra a escena, y que restituir a Dostoyevsky, dirigir al elenco, interpretar a Iván, son etapas de un mismo empuje, de una misma inspiración, cuya raíz es espiritual, personalísima, quizás religiosa. Hasta hace pocos días Larreta podía figurar como un director y actor que aporta un estilo propio a una obra ajena (García Lorca, Pirandello, Shakespeare); en *Karamazov* se empeña sin embargo en una suerte de testimonio personal, y corre a sabiendas los riesgos de que le objetan el resultado por su excesiva ambición. Quienes confronten ahora *Los hermanos Karamazov* con las ideas de la novela sabrán hasta qué punto la adaptación es inevitablemente una pérdida, que el mismo director se apresura a reconocer en el texto del programa; quienes comparen en cambio el resultado con el promedio de ideas e inspiraciones que puede encontrarse en los escenarios montevideanos, donde tantas veces se hacen bien cosas triviales, sabrán que la obra es una ganancia y un hecho singular. Otra perspectiva quizás más lógica es confrontar estos *Karamazov* con la personalidad conocida de Larreta, una figura múltiple cuya vinculación con el teatro ha sido, con toda abundancia, la de crítico, autor, director e intérprete, en varios idiomas, sitios y estilos.

Larreta nació en Montevideo en 1922, recibió enseñanza primaria en forma privada, hizo estudios secundarios en el Seminario, estudios preparatorios en el Liceo Francés, y llegó a aprobar siete exámenes en la Facultad de Derecho, una institución que dejó voluntariamente en 1944. Como se lo hiciera notar hace poco a un curioso contemporáneo, sería fácil interpretar que dejó los estudios para dedicarse al teatro, pero la verdad es que los dejó por una inquietud distinta y todavía no identificada, que quizás consista simplemente en una falta de vocación por el Derecho. En 1944 el teatro no era todavía una gran atracción para él, que estaba mucho más inclinado hacia el cine y lo había visto en cantidades masivas, hasta convertirlo inevitablemente en un crítico cinematográfico (y no era el primer caso). De 1945 son sus primeros pasos como autor teatral, con dos obras llamadas *El sueño de Inés* y *El todo por el todo*, que fueron proporcionadas respectivamente a Esteban Serrador y a Mecha Ortiz sin mayor repercusión pública, lo que quizás haya sido buena fortuna. Y también de 1946 son sus primeros pasos como actor, en los ensayos de *Hipólito* de Eurípides, que dirigía Alejandro Peñasco y que no se llevó a escena. En 1946 fue comparsa de una breve temporada del actor judío Ben Ami, llevando un candelabro al escenario y recibiendo ocasionalmente algunos gritos en iddisch cuya interpretación correcta está aún pendiente. Más razonable fue un breve papel de pintor argentino en una obra que en 1946 dirigió Oneto Jaume y que era, desde luego, de los Álvarez Quintero, pero más importante fue su figuración en una primera versión de *Altitud 3.200* de Luchaire, dirección Pablo Bosch, con un elenco en que también estaban Enrique Guarnero, Maruja Santullo, Horacio Preve, Marta Castellanos, Rómulo Boni, Martínez Mieres, Carlos Muñoz, Lila Fressola. Allí empieza una carrera más pública.

1947 – Con la dirección de Pablo Bosch, actúa en *Un día de octubre* de Kaiser y en *Los malqueridos* de Mauriac. Interpreta *Andrea vestía de blanco* con la dirección

del autor Rafael Bertrán, y luego *Los días felices* de Puget, en francés, dirección Denis Molina.

1948 – En marzo comienza a hacer crítica cinematográfica y teatral en *El País*, razón que le pareció suficiente para dejar otras actividades teatrales. Sin embargo escribe y dirige *Una familia feliz*, con la Comedia Nacional.

1949 – Dirige *Electra* de Giraudoux, alcanzando las tres representaciones, lo que supone un éxito para la época; funda así Club de Teatro. Es llamado a dirigir por La Isla, un conjunto que después evolucionaría hasta llamarse El Galpón.

1950 – Dirige con La Isla *El matrimonio* de Gogol. Recibe una oferta para dirigir un posible Teatro Odeón, todavía en germen. Deja La Isla. La Comedia Nacional le estrena *La sonrisa*, su primera obra importante, que él mismo dirige. En agosto 1950 parte para Europa, sin otro propósito visible que el de viajar (Italia, España, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda) y allí ve por primera vez el Piccolo Teatro de Milán, Dirige en el Solís *Pascua* de Strindberg, donde también actúa; lo considera un fracaso y así deja el teatro (“ostensiblemente”, señaló hace poco). Retoma la crítica cinematográfica y teatral.

1952 – Concorre al Segundo Festival de Punta del Este, donde integra un controvertido Jurado de la Crítica. Abandona un empleo comercial de importación, que nunca le importó mucho, para dirigir los *Diálogos de las carmelitas* de Bernanos. Procura aislarse para escribir *Oficio de tinieblas* y lo consigue.

1953 – Dirige teatralmente *Così fan tutte* de Mozart en el Solís (dirección musical: Juan Protasi). Actúa en *Fiaccola sotto il moggio* de D'Annunzio, dirección Roberto Pérez Soto (en italiano). Actúa en *La estrella de Sevilla* con Club de Teatro.

1954 – Concorre al Festival de San Pablo, donde lucha quince días con el calor, seis films diarios, una exposición de pintura moderna, las deficiencias del servicio aéreo para enviar material a Montevideo y la necesidad de una entrevista periodística a Erich von Stroheim, lo que se obtiene entre seis periodistas uruguayos y en francés. Se desquita con tres días en Río de Janeiro dedicados al carnaval carioca, a la playa de Copacabana y a las ostras locales, las que pondera. En Montevideo actúa con Club de Teatro en *Tío Vania*, dirección Laura Escalante, y en *La cueva de Salamanca*, dirección Pepe Estruch. La Comedia Nacional le estrena *Oficio de tinieblas*, dirección Orestes Caviglia. En setiembre parte a Europa con una beca del gobierno italiano para estudiar en la Academia de Arte Dramático de Roma; de paso por Milán, es absorbido por el Piccolo Teatro, donde acepta una oferta para ser asistente de director junto a Giorgio Strehler.

1955 – Entre el año anterior y éste trabaja en el Piccolo, colaborando en obras de Goldoni, Chejov, Diego Fabbri, García Lorca y Squarzina. La temporada constituye una experiencia teatral singular para él.

1956 – En enero vuelve a Montevideo con una oferta para dirigir el conjunto estable del posible Teatro Odeón, en condiciones inmejorables de libertad. Esas gestiones terminan imprevisiblemente en la frustración. Retoma la crítica teatral y cinematográfica. Con Club de Teatro dirige *Doña Rosita la soltera* de García Lorca.

1957 – Repone *Doña Rosita*; dirige con la Comedia Nacional *Los gigantes de la montaña* de Pirandello; actúa con Club de Teatro en *La fierecilla domada* de Shakespeare, dirección Pepe Estruch; adapta, dirige y actúa en *Los hermanos Karamazov*, lee notas ajenas al respecto.

Hay planos distintos para asombrarse con Larreta. En momentos de ocio, que no son muchos, o cuando viene a redacción, que no es todos los días ni por mucho rato, la conversación con otros memoristas de la casa puede llevarlo a recordar con precisión algún dato cinematográfico útil, pero también algún dato insólito y gratuito, como quién dirigió a Greta Garbo en **Como tú me deseas** (George Fitzmaurice, que no importa), o quién era el modisto habitual de Marlene Dietrich (no es un nombre fundamental: Travis Banton). Para esos casos un colega más joven ha acuñado la frase "Ya se están tirando con modistos", que es una manera de discrepar con la memoria como deporte, pero todas las chispas de esos diálogos aluden a una retentiva poderosa y muy orgánica, que en Larreta adquiere además cierta profundidad de juicio crítico. No es realmente un asombro que él se acuerde con fidelidad de primeras experiencias cinematográficas que le fueron muy queridas (Greta, Katharine, Bette; hace poco dijo que cuando piensa en intérpretes piensa siempre en actrices, "no entiendo bien por qué"); es insólito en cambio que valore bien al primer George Cukor o al primer George Stevens, un terreno que hace falta dominar hoy y que debía ser imprevisible en su adolescencia. La combinación de memoria y de juicio crítico se amplía a casi todo el teatro universal, al dominio de varios idiomas y a una cultura general que también incluye zonas parciales de música y de pintura. Algún compañero de redacción debe agradecerle, además, la insólita capacidad de trabajo que le permite en unas pocas horas superar la fatiga de padecer en el estreno al primer Iván Karamazov y escribir la carrera completa de Maxwell Anderson, por una urgencia periodística de momento. Escribe velozmente y a máquina, en unos párrafos largos donde rara vez equivoca la sintaxis y donde abusa de los guiones y de la palabra "astuto"; ningún terreno de la crítica cinematográfica y teatral tiene dificultades visibles para él y eso facilita la tarea de sus colegas más cercanos, un conjunto de planificadores cuya única dificultad frecuente en el caso es encontrar a Larreta; una vez encontrado, otra dificultad es el escrúpulo de pedir a Iván Karamazov que se ocupe de liquidar alguna película de segundo orden, en la que se nota la ausencia de Dios.

Las preferencias teatrales de Larreta son muy difíciles de fijar en el territorio inmenso de todo lo que ha leído y ocasionalmente gustado. Hace poco más de un año, cuando meditaba planes para un presunto conjunto estable en el Teatro Odeón (un proyecto que a la larga ha sido una de las constantes de su vida) declaró a un inquisitivo que era deseable hacer teatro clásico español y teatro nacional moderno, pero había razones de orden práctico y una comunidad de idioma para apoyar esa iniciativa. Con excepción de Chejov, cuyo misterio vital, poético e inestable le ha sido siempre fascinante, ninguna otra elección es una preferencia para Larreta, que en distintos momentos de su vida ha podido sentirse inclinado a autores muy diversos, desde Goldoni a Noël Coward, desde Shakespeare a Bertolt Brecht. Esa amplia comprensión de la variedad teatral, en toda la gama, es la que ha facultado a Larreta para entender como muy pocos el teatro extranjero que llegó a representarse en Montevideo y para despertar la atención de las compañías de Barrault y del Piccolo Teatro cuando se encontraron en 1954 con notas críticas suyas que no podían haber sospechado. Pero si su propia obra ayuda a fijar una línea, dos etapas casi públicas podrían marcarse en él. En la primera, hasta 1950, le importa la comedia, subiendo desde la frivolidad hasta el drama familiar; según declaración propia,

hay un toque de Anouilh en ese período, que está ilustrado por *Una familia feliz* y por *La sonrisa*, y que se vincula con comedias brillantes del cine americano, con el teatro psicológico moderno y con una indagación de profundidades sin perder el lustre de la superficie. Hacia 1951 tiene en Europa un vuelco espiritual, cercano a lo religioso, que él mismo no ha contribuido a explicar y que deberá respetarse como vida privada. Sus manifestaciones públicas llegan hasta hoy y no son un secreto. Con toda certeza no es entonces un católico, pero sin una fuerte inclinación espiritual y trascendente no hubiera podido dirigir en 1952 *Diálogos de las carmelitas*, donde algún momento escénico era poderosamente un trance de tipo místico, ni hubiera podido escribir en seguida *Oficio de tinieblas*, una obra claramente imperfecta como teatro (diálogos demasiado literarios, quizás) pero al mismo tiempo una inquieta indagación en el bien y en el mal, en la culpa colectiva, en la subordinación del ser humano a un orden superior (Claudio, en el primer acto: "O todos los males del mundo son absurdos y no nos corresponden, o todos por igual tienen una razón secreta que nos compromete, aunque no sepamos descubrirla"). El tiempo habría de moderar la expresión de esa inquietud, pero no habría de apagarla. En los años inmediatos, y sin perjuicio de una comprensión general que también incluye el humor, Larreta es un espectador sensible y aun predispuesto para el espiritualismo que encuentra en *Ordet* de Dreyer, en *La strada* e *Il bidone* de Fellini, en la región más secreta de *Alma de valiente* de John Huston, que fueron para él conmociones directas antes que juicios críticos y periodísticos. Esa transición de la realidad al trance sobrenatural, variablemente caracterizado como religioso, teatral o poético, estuvo presente en algún momento de *Doña Rosita la soltera* y en la concepción a veces alucinada de *Gigantes de la montaña*; es uno de los reductos más íntimos de Antonio Larreta y es más ilustrativa de su personalidad artística que toda la capacidad crítica y técnica de su exterior.

Dostoyevsky había dado a Iván Karamazov una inquietud similar por la presencia o ausencia de Dios en la experiencia humana, pero Larreta no lo sabía así en 1951, cuando leyó por primera vez la adaptación teatral de Jacques Copeau, sin conocer aún la novela. No es un azar que después Larreta haya querido trasladar al teatro ese proceso, con una compleja obra personal de adaptación y dirección; tampoco es un azar que Larreta interprete a Iván y sea en cierto sentido el centro de la obra. Como labor personal es una culminación y ya debe ser hora de decirlo, aunque sea en la misma página donde él escribe. Hay apuro en decirlo, además: un temor muy compartido por varios observadores es que la crisis moral y religiosa de Iván, renacida y peleada en seis largas funciones semanales, sea también un agotamiento físico para su intérprete.

25 de octubre 1957.

Títulos citados

Alma de valiente (*The Red Badge of Courage*, EUA-1951) dir. John Huston; **Bidone, Il** (Italia-1955) dir. Federico Fellini; **Como tú me deseas** (*As You Desire Me*, EUA-1931) dir. George Fitzmaurice; **Ordet** (Dinamarca-1954) dir. Carl T. Dreyer; **Strada, La** (Italia-1954) dir. F. Fellini.



Abajo la prensa grande

LOS JUGADORES, *cuatro cuadros de Héctor Plaza Noblía, por El Galpón. Director, Federico Wolff. Estrenada en la sala propia de El Galpón, viernes 8.*

Plaza Noblía, que es un dramaturgo uruguayo contemporáneo, ataca en cuatro actos cortos a la realidad uruguaya contemporánea, que no le gusta. Hay fundamentos para pensar que el mismo autor no se toma su pieza en serio, y que quizás la escribió para ganar concursos (tarea fácil, alegó), pero como en la noche del estreno él se sienta solemnemente en cuarta fila, y como la versión de El Galpón es convincente, hay que dispensar a *Los jugadores* cierta atención, y no se la puede tratar como si no existiera del todo. El tono es de denuncia y puede sembrar alguna alarma. Quizás haya que corregir de inmediato la realidad uruguaya contemporánea; otra variante sería la de corregir a Plaza Noblía.

Al autor no le gustan los albergues de menores; dice que están dirigidos por burócratas que explotan en su beneficio el trabajo de los internados, dice que los castigos corporales son tremendos, dice que la promiscuidad fomenta los vicios sexuales ("aberraciones", según puntualiza un personaje que entona en mayúscula, negrita, con las comillas puestas). Tampoco le gusta la policía, que pega porque necesita actuar, ni le gustan los sub-comisarios que ambicionan ascensos y que confiesan en alta voz sus intrigas para obtenerlos ("A mí me agradan los periodistas; sabiéndolos usar ayudan en la carrera"). Ni le gustan los desafíos caballerescos entre políticos; piensa que son una parodia del honor y que existen convenios previos para declarar que no hay lugar a duelo. Lo que menos le gusta a Plaza Noblía es la prensa uruguaya contemporánea. Tal como la retrata en un diario muy ficticio que él llama *El Mediodía*, la prensa grande es un antro de perdición; el cronista teatral sufre del hígado; el cronista hípico no puede elegir sus candidatos en una carrera internacional porque la superioridad le prohíbe preferir caballos que provengan de países donde hay dictaduras; el cronista de información general no puede publicar una nota sobre los albergues de menores porque con ella atacaría a un político de la casa. El villano es el Administrador, un ambicioso que representa, simultánea e improbablemente, a los intereses comerciales y a los intereses políticos de la empresa. En un episodio lateral el Administrador se las arregla para publicar, en una misma edición y con un aire distraído, el aviso seguramente obsceno sobre una película sueca seguramente obscena y el editorial que condena los abusos de la propaganda pornográfica: esto es lo que Plaza Noblía presenta como La Verdad Al Desnudo, aunque sostiene, inverosímilmente, que el aviso y el editorial están juntos en la misma página, cosa harto difícil. En episodios centrales el Administrador de *El Mediodía* es el peor tipo del mundo: escribe artículos políticos violentos que dan lugar a duelo y obliga al Redactor Responsable a arriesgar la vida por ellos. Esta criatura de Plaza Noblía sembrará otra alarma entre los administradores de los diarios de Montevideo: si llegan a ver la pieza, lo menos que harán es expulsar de la Asociación Gráfica al administrador de *El Mediodía*, ese baldón, esa oveja negra, ese redactor irresponsable.

La obra dice transcurrir "en Montevideo, hoy" y tiene toda la pretensión de la realidad y la naturalidad, con un mozo de café que entra y sale de redacción continuamente, la pelea por las máquinas de escribir, la dificultad de hablar por teléfono

y los otros síntomas de que Plaza Noblía también ha visto su cine americano. No hay constancia de que el autor haya sido periodista, aunque hay constancia de que no lo quiere ser, y de que si lo quisiera ser tropezaría con alguna dificultad administrativa. Así que para restablecer la realidad y la naturalidad hay que decirle a Plaza Noblía algunas cosas documentadas: a) no todos los críticos teatrales sufren del hígado, y por acá cerca hay uno que devora el chantilly sin efecto aparente; b) los Administradores no suelen escribir en los diarios; c) nadie se animaría a decir en alta voz en redacción "Muy pronto seré el redactor responsable", porque todos sabrían en seguida que ése es un petulante inapto para el cargo; d) un Administrador no puede ambicionar el puesto de Redactor Responsable, en el que seguramente ganaría menos; e) es improbable que un escritorio de un diario esté rotulado "Redactor Responsable"; f) los periodistas no suelen intercambiar sus comentarios y opiniones sobre el material que deben escribir, porque con eso perderían tiempo y mezclarían ideas; g) tampoco suelen estar al tanto de las intrigas políticas y económicas de sus directores y administradores; h) los cronistas hípicos son muy independientes, algunos hasta idealistas. Si en algo le sirve de consuelo, Plaza Noblía puede tener la seguridad de que no todo lo que dice contra los diarios se compone de macanas redondas. En los diarios hay confusiones, contradicciones, concesiones, omisiones y hasta caprichos (todo lo cual no le será expuesto aquí, oh, no, y además se hizo tarde), pero no le conviene creer que su versión es la correcta y que puso el dedo en la llaga. Además de lo que él dice y de lo que omite, de lo que exagera y de lo que ignora, ocurre que ciertas cosas se hacen bien en los diarios, a veces muy lejos de todo posible interés comercial, a veces con el riesgo de afrontar esos intereses (crítica cinematográfica, por ejemplo), a veces con el voto en contra de los políticos de la casa. Lo que Plaza Noblía sabe sobre albergues de menores, por ejemplo, deriva en buena medida de lo que publicaron los diarios. Y no hay que creer que los diarios sean perfectos para averiguar que el pecado de Plaza Noblía se llama desequilibrio: muestra defectos pero no muestra todo el panorama, alega como un adolescente empeñoso pero ignora o finge ignorar la más compleja verdad. Hay más cosas entre piso y techo de las redacciones que lo que cabe en su filosofía.

Es siempre probable que Plaza Noblía sufra del hígado y que eso lo explique todo, pero hay una explicación más razonable de sus cuatro actos cortos. Le importa dar el golpe con temas de actualidad y le importa lo que él mismo llama su oficio de escritor teatral; ante algunos quedará siempre como un valiente. Pero no está muy preocupado de escribir teatro, de construir personajes, de razonar una anécdota, de unificar sus mismas afirmaciones. Después de establecer que un policía quiere batiarse casi solo ante los rebeldes del albergue, para ganar sus galones, le trae a escena una brigada de ayuda, para establecer que la policía es cruel y abusadora. Después de decretar que los desafíos caballerescos son una parodia y que nunca hay lugar a duelo, decreta la excepción en su único ejemplo y crea el duelo para poder apoyar una distinta situación dramática; en seguida se olvida de ese mismo duelo, que terminaría en un drama, para poder colocar un toque final de farsa. Para poder pintar en el Redactor Responsable a un subordinado moral del Administrador villano, lo convierte en un anciano débil que no se merece el puesto que tiene y que está chantajeado por antecedentes políticos no aclarados; ese mismo anciano discute con lucidez cuando el autor necesita exponer en el diálogo la situación, pero a los pocos minutos pierde la

lucidez para hacer un monólogo de su miseria moral. Todo es truco y arreglo en el mecanismo de la pieza. El autor utiliza la farsa si así le viene bien, como en el personaje del cronista hípico, a sabiendas de que lo que dice no podrá tomarse literalmente en serio; después utiliza el naturalismo para las escenas cotidianas de redacción; después lo desmiente con diálogos demasiado aclaratorios, con monólogos demasiado patéticos. En el fondo, junta en una misma página el editorial con el aviso, sin querer ver que se contradicen. En rigor teatral, y después de acumular 24 personajes sin que uno solo tenga vida escénica, su obra es fruto de la misma facilidad irresponsable con que otros hacen periodismo en este mundo, y particularmente en Montevideo, hoy.

En uno de los monólogos más penosos que se hayan pronunciado en un escenario montevideano, hoy o ayer, el Redactor Responsable del diario asegura que nunca le gustó el final del tercer acto de *Barranca abajo*, porque siempre lo creyó muy artificial. Ese es el prólogo culto a un intento de suicidio, y sería imposible tomarlo en serio si el personaje no hubiera sido vestido por Juan Gentile con toda la concentración dramática y la entonación sincera de que fue capaz. La escena junta los extremos del máximo artificio de texto con el máximo esfuerzo de interpretación, y puede servir de ejemplo para todo lo que hizo El Galpón con una obra teatralmente tan falsa. La seriedad y la sobriedad con que Villanueva Cosse, César Campodónico, Javier Sacedo, Héctor España y el mismo Gentile encararon a figuras dramáticas de papel pintado son un modelo de disciplina teatral, de la misma manera en que Blas Braidot y Juan Manuel Tenuta, que suelen ser primeras figuras, se contentaron disciplinada y estoicamente con apariciones menores en las que no tenían cómo lucirse. Con dos personajes caricaturescos y cómicos, que hubieran hecho desbordar a intérpretes novicios (un crítico teatral hepático, un embajador extranjero ridículo), Jorge Curi y Benjamín Reznikas dieron también una lección de sobriedad y tono justo. Gran parte de esa contención y de esa inteligencia escénica es obra del director Federico Wolff; otra parte es conducta teatral de El Galpón, que quizás no tenía más remedio que representar una obra premiada en su concurso, aunque fuera dramáticamente tenue, socialmente gritona, con una denuncia abusiva de un periodismo que el autor aparentemente ignora y con una inflación de patetismo en el tercer acto, muy artificial.

10 de noviembre 1957.



Con lubolos puede ser

BARRIO PALERMO, *cuatro actos de Fernán Silva Valdés. Elenco, Comedia Nacional. Director, Héctor Cuore. Estrenada en Sala Verdi, sábado 12.*

Valdés lo explica así: "Tiempo hacía me acuciaba el deseo de escribir una obra como ésta, un drama relativo al personaje popular llamado Taita, Compadre o Compadrito, esa interesante degeneración de Don Juan. Una obra de teatro honesta, que fuera un jirón de historia en el vivir de nuestras grandes ciudades platenses". La honestidad está fuera de duda, y la satisfacción del autor también, porque antes del estreno ya aparece editada (por Losada., Bs. Aires, 1957, \$4, con dos obras más) junto a una nota

del autor y a un vocabulario que en su mayoría se refiere a palabras lunfardas y que sirve para informarse de que "Choma" es "Macho" al revés (al "vesre"). La edición previa ya sirve también para saber que la obra está precariamente escrita como teatro y que su concepción de la vida suburbana en 1900 es el pequeño melodrama sobre la mujer seducida por el villano, un sujeto conocido solamente como El Francés, que usa barbita, es confundido con Jesús por una alucinada, vive del proxenetismo y es resistido por hermano y novio de la raptada, dos criollos de ley. No ocurre casi nada en el jironcito de historia patria, que medita muy brevemente sobre el Taita, y conduce a sus personajes con una velocidad y un capricho de trazo psicológico que recuerdan a la factura del episodio radioteatral. Pero no todo es simple en la obra. En las ideas que confronta, el autor quiere hacer creer que su Francés concentra por un lado los símbolos de ser la civilización europea frente a la barbarie local de los compadritos ("Ustedes son unos *sauvages...* hombres primitivos", les dice) y por otro lado los símbolos de la degeneración europea frente a la sana mentalidad local ("Sos el champán, sí, vaya una virtud, pero sos la cocaína también", le dicen). En la estructura teatral, Silva Valdés no se atemoriza por su tema sencillo, y hacia el final decreta el alto virtuosismo de que con un juego de iluminación pasen cinco años sobre la escena, a telón abierto, para dar lugar a un monólogo adicional y resumido sobre la interesante degeneración de Don Juan, ese compadre. En el diálogo, Silva Valdés formula abundantes apuntes de lo que él cree color local ("Araca... se armó la gorda... un manate en puerta... Mandale un papazo", parte de lo cual figura aclarado en el vocabulario), pero cree que el Francés no será bastante Francés si no intercala lo que llamar galicismos: "No me gusta RIEN la facha del tipo ese" (p. 87), "Basta de PARLER" (p. 06) y otras formulas culteranas y civilizadas del lenguaje. La edición está desprovista de un pequeño diccionario francés-español.

La versión de la Comedia Nacional disminuye galicismos del Francés, abrevia parlamentos y encierra el texto que queda en una escenografía recargada, que debe dar salita, calle y taberna en poco espacio, sin un respiro y con demasiado decorado, realista por aquí, sugerido por allá. Esos cuidados no alcanzan a las zonas más fornidas del palabrerío, que en un par de monólogos y de crisis dramáticas suscitó amplias carcajadas públicas, para conocimiento del autor en su octava fila de platea; un diálogo en particular, el de Santullo y Preve en una salita, está en pleno episodio radial y debe ser transmitido a las 14.30 apenas se pueda. El mayor trabajo de esta versión que dirigió Héctor Cuore está dirigido a agregar color local, con algún pintoresquismo acertado en los taitas, pero se desboca en cambio al incorporar dos canciones con guitarra, dos recitados sin ella y cinco minutos cronometrados de negros lubolos, todo lo cual no está integrado al texto sino pegado con estilo de revista musical, tan penoso en definitiva como las emociones dramáticas que acucian a Silva Valdés. La labor de Candéau fue un honesto intento de dar fuerza y sentimiento a su primerísimo compadrito y resaltó sobre el cartón pintado y la *machietta* que el texto obligó a hacer a casi todos: es cierto que Preve hace el ridículo, pero la culpa no es suya. En el promedio, el espectáculo está pensado para ser popular o quizás populachero, un extremo que la Comedia Nacional podría conseguir con menos diálogo de Silva Valdés y más negros lubolos.

13 de abril 1958.



Primera impresión de anoche

AMORÍO (tres actos de Arthur Schnitzler, por el elenco de Club de Teatro, en su sala propia) comienza en la Viena de fin de siglo como una crónica superficial y alegre de dos romances entre militares aristócratas y muchachitas humildes, pero progresa de allí a lo sentimental y de lo sentimental a lo trágico, en un proceso de tonalidades que se reitera tres veces en los tres actos, con ligeras variantes. Al fondo de uno de esos romances hay un duelo, provocado por razones exteriores a la anécdota y causal de la culminación dramática en que la obra termina. Sobre una historia simple y lineal, la puesta en escena de Antonio Larreta ha bordado un florilegio extremo de labor directriz, en parte por la abundancia y la minucia (escenografía, utilería, iluminación, vestuario) que le son características, pero sobre todo por la pluralidad de movimiento escénico, por la inventiva incansable con que todo diálogo está marcado y comentado por acciones laterales o por contra-escenas de otros personajes, un proceso en el que es particularmente rico el primer acto.

A veces Larreta obliga a sospechar que se ha excedido en ese florilegio, y que quiere sustituir con luces y con sombras, con bailes y con repentinas quietudes, el fluido natural de sentimientos que debería surgir del escenario. La interpretación tuvo puntos altos en Graciela Gelós, revelada al final con una hondura trágica de la que no parecía capaz (y sin embargo hay una evidente mano de dirección en algunos de sus rictus) y en Henny Trayles, que desarrolló un personaje mayormente humorístico con una soltura que probablemente sea la suya propia. La función de anoche comenzó media hora después de lo anunciado y perdió otra media hora en el único cambio de escenografía, un resultado natural de su abundancia y de su detalle. Es deseable que esa demora sea subsanada en ulteriores representaciones.

17 de abril 1958.



Primera impresión de anoche

LA TRASTIENDA (Tres actos de Carlos Maggi, por la Comedia Nacional, en Sala Verdi) ocurre al fondo de un almacén de barrio, abarca veinte años en la vida de una familia y describe con humorismo la creciente sordidez a la que es llevada, por ambición y por falta de ideal alguno. Es la primera obra teatral de un escritor joven y aparece animada, como mucho texto anterior de Maggi (sus cuentos, principalmente), por la doble intención de reflejar la realidad humana que lo circunda y de criticarla con una sonrisa. Hay mucha sátira en los tipos populares que trae a escena. Y aunque a menudo desemboca en la caricatura, es innegable la sagacidad inicial de observación. Como dramaturgo no progresa mucho más allá de esa virtud: después de un primer acto brillante de gracia (un velorio en el barrio) la obra no crece sino que disminuye, pasando del entusiasmo a la mera aceptación y luego a la melancolía, sin ganar empero en profundidad. Se adivina la mano del director

Carlos Muñoz tras la agilidad de ese primer acto, pero justamente ese brillo y la facilidad que Maggi tiene para el diálogo conspiran para hacer luego más opaco el material siguiente. El conjunto es una prueba para talentos jóvenes y quizás el tiempo ayude a considerarlo como un borrador, como un intento de hacer un símil de neorrealismo, despierto en la finalidad pero inseguro en el oficio. El detalle naturalista y el borde satírico caracterizan por igual a escenografía y vestuario de Novoa (Candeau, Wagner, Mautone, Mabel Rondán, Estela Castro, Nelly Antúnez) y al que Muñoz ha hecho rendir como un equipo. Entre representaciones de teatro nacional, y con todas las objeciones que pueda merecer una obra que desciende por minutos, ésta es empero la que puede despertar más legítimamente una atención pública.

11 de mayo 1958.



Nacional pero talentoso

LA TRASTIENDA, *tres actos y cuatro cuadros de Carlos Maggi. Elenco: Comedia Nacional. Director, Carlos Muñoz. Estrenada en Sala Verdi, sábado 10.*

El comienzo es brillante. La primera intención de Maggi fue trasladar a la escena algunos tipos populares que tomó de un barrio y que bien pudieron juntarse en la trastienda del almacén. El pretexto es el proyectado velorio del dueño, cuyo cadáver llega de un momento a otro desde el hospital; en la trastienda deliberan los tres sobrinos y herederos (Candeau, García Barca, Maruja Santullo); en seguida aparecen las comadres del barrio, el enterrador, el picapleitos que arreglará la herencia. Con esos y otros personajes Maggi consigue colocar en escena un cuadro de insólita naturalidad, partiendo de una observación sagaz de ambiente y conjugando virtudes que son de un escritor: el diálogo es rápido e incisivo, la mutua relación de esas figuras surge pausadamente, sin ninguna molesta descripción inicial. Es visible en este primer cuadro la mano enérgica con que el director Carlos Muñoz ha movido la acción y quizás retocado el texto, para dar espontaneidad y quehacer a diez personas en escena, hasta una culminación de farsa. Pero atrás de ese brillo exterior hay una intención de crítica. El autor no se conforma con el nivel del sainete y lo que va surgiendo del texto es la motivación ambiciosa de esos personajes; unos porque tenían negocios con el muerto, otros porque le debían dinero, otros porque eran sus acreedores, otros en fin porque confían en encontrar el fajo de billetes que el difunto escondió en algún rincón de la casa. A la larga se advierte que la trastienda es una metáfora, una alusión al otro yo sórdido de quienes declaman sentimientos, y en los restantes actos esa alusión se extiende: el casamiento del principal héroe (Candeau) es desde luego una vinculación comercial con el almacenero mayorista, el nacimiento del hijo es un acontecimiento menor si en ese momento se formaliza un gran negocio de préstamos, y al final, retribuido con la misma moneda, el protagonista enfermo e idiotizado es tratado con desprecio por los familiares a los que ha enriquecido y que lo abandonan ahora para irse de vacaciones a Punta del

Este. Toda la obra supone una crítica a la mentalidad burguesa, a la vulgaridad, a la sordidez, pero la primerísima virtud de Maggi es no declamar esa intención, dejarla surgir del escenario, no reconocerla siquiera en las manifestaciones públicas que formuló antes del estreno.

Para un dramaturgo nacional que está en su segunda obra (y en su primera representada) esa intención crítica supone mayor sustancia que la que suele encontrarse cerca de aquí, y esa formulación escénica supone más vigor y más riqueza teatrales que las que era dable esperar. En el primer acto ya están cifradas actitud y espontaneidad, mientras la dirección de Muñoz parece haber pensado en todo, incluso en el cuadro de época (vestuario y música incidental se acercan a 1925) que era indispensable colocar para dar el posterior salto en el tiempo. La obra no crece después de ese planteo. Dos cuadros del segundo acto establecen la boda, el nacimiento del hijo, el gran negocio, pero sólo repiten en sustancia la intención primera, mientras el movimiento escénico disminuye en complejidad y en brillo. El tercer acto cae aún en la lentitud, por falta de bastante anécdota que exponer, y todo el apunte de diálogo sólo se extiende a satirizar el lenguaje pituco con el que ahora se vinculan los almaceneros del principio (la chica bien que prefiere Cannes: "Salí con Punta del Este. ¿Querés cosa más lepra que la península?"). Si en estos momentos finales Maggi se hubiera atrevido a plantear realistamente el drama de quienes terminan siendo nadie después de haber maniobrado tras la riqueza, habría podido culminar quizás lo que empezó como apunte de la realidad. Pero el drama no es su lenguaje, en toda apariencia. Se conforma con dejar el drama quieto y aumentar en su derredor la caricatura inicial, sin ver hasta dónde abusa y hasta dónde la obra decrece en interés. Hay momentos de brillo pero son de Muñoz, que adora los golpes escénicos (los finales de cuadro, particularmente) y los múltiples efectos sonoros. En el primer acto llega a plantear tres conversaciones simultáneas: al comienzo del tercero coloca dos acciones distintas a izquierda y derecha del escenario; después amontona en un mismo minuto al pintor que golpea el piso, a Candeau que confunde esos golpes con otros, a Estela Castro que grita pidiendo lo que no le conceden y al Cuarteto de Benny Goodman que se escucha desde el fondo (en *Whispering*, muy bonito). Toda la puesta en escena parece nacida de la habilidad ocasional, de la acumulación de ideas sueltas: hasta donde la noche del estreno permite suponerlo, el primer acto está marcado y ensayado, mientras los restantes necesitan un ajuste mayor, un apuntador menos audible, un texto más retocado y fluido.

La escenografía de Leopoldo Novoa puebla hábilmente de barriles y bolsas a esta trastienda de almacén, pero lucha con el escaso tamaño del escenario, que no le permite diferenciar izquierda y derecha como los dos ambientes distantes que la acción exige. La interpretación tiene un punto alto en Candeau, que da a su protagonista todos los tics nerviosos de su inquieto ambicioso inicial, lo hace progresar hasta la sordidez socarrona del segundo acto y luego hasta el idiotismo en que cae en el tercero. Su composición es la mejor dentro de un elenco en el que hay otros brillos cuidadosamente elaborados de vestuario, de ademán, de tono; el picapleitos de Wagner Mautone, la vecina ruidosa de Nelly Antúnez, la cuñada mandona de Estela Castro, la novia bobita de Mabel Rondán, el enterrador untuoso que hace Oscar Pedemonti. Ellos y otros se exceden ocasionalmente a la caricatura, pero deben alegar en su descargo que la obra se inclina bastante para ese lado.

Maggi y Muñoz no deben ser medidos solamente por lo que consiguieron en esta ocasión. Bajan desde el principio al final y dejan al público con menos satisfacción de la que le prometieron en el primer acto. Pero entre ambos (y en misteriosas proporciones de cada uno) apuntan más ideas y más eficacia teatral que lo que suele encontrarse en obras nacionales.

12 de mayo 1958.



EL ESTRENO DE HOY

Odets por Teatro Universitario

A LAS 22 HORAS en el Victoria reaparecerá Teatro Universitario para estrenar *The Country Girl* o *La muchacha del campo* de Clifford Odets, con dirección de Carlos Denis Molina.

EL AUTOR. El teatro americano conoció un apogeo extraordinario durante la década 1930-40. En parte se debió a factores sociales y políticos: a la crisis financiera en 1929, al New Deal que Roosevelt puso en marcha desde 1932, a la difusión de las ideas marxistas, que la Revolución Española llevaría en 1936-39 hasta un punto de ardor popular y de fatídica confusión posterior. En ese período el teatro americano produjo un fenómeno llamado Group Theatre, de carácter experimental y audaz, y de él habrían de surgir dramaturgos como Sidney Kingsley e Irwin Shaw, actores y directores como Elia Kazan, John Garfield, Lee J. Cobb, Morris Carnovsky, Michael Gordon, Martin Ritt, Karl Malden y Howard Da Silva. De este movimiento, que encabezaron entonces Harold Clurman, Stella Adler y Cheryl Crawford, y cuyas últimas ramificaciones son las del Actor's Studio en New York, el nombre principal fue el de Clifford Odets, nacido en Filadelfia 1906, desarrollado como actor en el Group Theatre y ascendido en 1935 a la condición de dramaturgo potente, con cuatro obras rápidamente acumuladas en un año: *Awake and Sing* (Despierta y canta), *Waiting for Lefty* (Esperando al zurdo), *Till the Day I Die* y *Paradise Lost*. La vitalidad de esas piezas, su nexo realista con la sociedad de la que surgían, su adecuación a las formas experimentales que ensayaba el Group Theatre, dieron relevancia y fama al nombre de Odets. Y cuando el conjunto conoció de inmediato una crisis económica, fue el mismo autor el que con *Golden Boy* (1937) le aportó una estabilidad nueva. Su pieza inmediata, *Rocket to the Moon* (1938) tuvo mucho menos éxito, pero años después aparece ponderada por una construcción dramática más firme, más profunda.

El Group Theatre hizo cuestión de no adoptar ninguna bandera política, pero varios de sus integrantes fueron comunistas en la época (Kazan, Cobb, Carnovsky, Da Silva) y Odets lo fue también, junto por otra parte a numerosos artistas e intelectuales



Clifford Odets

que encontraron entonces en el comunismo una forma de lucha anti-fascista. Hasta cuándo persistió en sus creencias políticas es un punto oscuro de su biografía, pero hay constancia de que en 1952 se presentó como arrepentido ante el comité parlamentario que investigaba actividades anti-americanas, junto a muchos otros testigos similares. Y aunque su talento teatral no fue impulsado por el comunismo sino desarrrollado a pesar de él, es fácil ver hasta dónde la política movió los primeros pasos de Odets, desde una expedición en 1935 a la Cuba de Batista (a investigar condiciones sociales y laborales cubanas; fue puesto en la cárcel, devuelto en seguida a New York) hasta la raíz de agitación y propaganda con que *Waiting for Lefty* desarrolla en escena la asamblea preliminar a una huelga, o con que *Till the Day I Die* cuenta las torturas de un joven comunista alemán prisionero de los nazis. Y sin embargo el talento no está en el apunte social y mucho menos en la moraleja final que Odets agregó ocasionalmente. Está en la asimilación más profunda de esa circunstancia social y en la recreación espontánea de las ideas, los sentimientos y el lenguaje de la clase media neoyorquina: la habilidad continua y quizás inconsciente de *Awake and Sing* es que sus tres actos de naturalismo y de humor esconden y sugieren sin discurso la crisis colectiva e individual de una familia y de un momento histórico. De Odets se ha dicho que sus talentos "eran más del oído que de la visión" y se le ha estimado por muchas de sus escenas, planteadas con una fuerza natural, que por la estructura de sus obras, perjudicadas quizás por un impulso consciente de intención crítica y de mensaje. El tema de *Golden Boy*, con su protagonista que abandona el violín por el boxeo ("no se le puede pagar a la gente con música") es difícilmente una paráfrasis de una conciencia individual en medio de una crisis, pero en la opinión de un crítico tan agudo como Joseph Wood Krutch sus retratos individuales son poderosos: "La fuerza que Odets exhibe de nuevo es la de sugerir la agonía solitaria de almas aprisionadas en sus propios infiernos de deseo frustrado y de odio inarticulado. Nadie que yo conozca puede sugerir tan poderosamente la soledad esencial de hombres y de mujeres, su incapacidad de explicar las varias formas que asumen los símbolos de su deseo, y la impotencia de cada uno de ellos en ayudar a otro. El diálogo es a menudo brillantemente sugestivo, especialmente cuando lo pone en boca de gente ignorante o no educada; incluso el más vulgar de sus villanos se eleva a la dignidad de los torturados; el dramaturgo envuelve al espectador en la agonía de sus personajes hasta que las manos transpiran y uno sale del teatro, tenso con una emoción que el autor no ha querido o podido resolver." Para esa recreación salida en parte del subconsciente, las intenciones conscientes de Odets son secundarias, y así el drama individual de *Golden Boy* es auténtico en sus propios términos, como una rebelión expresada independientemente de que el conflicto sea o no inevitable en un país capitalista, como el dramaturgo ha sugerido por separado.

Después de su período de apogeo, Odets sustituyó con oficio y amaneramiento a la fluencia de su inspiración teatral. Ni el melodrama de *Clash by Night* ni el cuadro psicológico de *The Country Girl* tienen ya la frescura anterior. Esa caída es en parte explicable por la actitud profesional con que se resignó a escribir para Hollywood, incluso desde su mejor época. El libreto de **El general murió al amanecer** (*The General Died at Dawn*, dir. L. Milestone-1936), la adaptación y dirección de **Un desolado corazón** (*None but the Lonely Heart*, 1943, sobre novela de Llewellyn) y el libreto de **Humoresque** o **De amor también se muere** (1946, sobre novela de

Fannie Hurst, con similitudes a su propio *Golden Boy* y dirección de Jean Negulesco) no parecen obras de creación sino de concesión al necesario dinero. Alguna amargura extrajo Odets de su experiencia cinematográfica, y la volcó en *The Big Knife* (1949, con John Garfield) una pieza teatral que constituye una artificial y melodramática denuncia de la corrupción moral de Hollywood.

Odets no ha sido un autor muy divulgado. En la biblioteca Artigas-Washington el fichero ignora su nombre; en el Servicio de Información de los Estados Unidos no hay un solo artículo sobre él. En el teatro local se han representado *Despierta y canta* por Alberto Candeau con la Comedia Nacional, (1955) y *Esperando al zurdo* (por Teatro Libre, 1958). El cine americano ha trasladado varias de sus obras; *Golden Boy* (**Conflicto de dos almas**, 1938, William Holden, Barbara Stanwyck, dir. Rouben Mamoulian), *Clash by Night* (**Tempestad de pasiones**, 1952, Robert Ryan, Paul Douglas, dir. Fritz Lang), *The Country Girl* (**La que volvió por su amor**, 1954, Grace Kelly, Bing Crosby, William Holden, dir. George Seaton). El más ruidoso de esos films fue la adaptación de *The Big Knife* (**Intimidación de una estrella**, 1955) producida por Robert Aldrich contra los mejores deseos de Hollywood mismo, que allí aparece criticado y seguramente deformado; el film suscitó una controversia por su sentido y otra controversia por el estilo exasperado e histérico de Aldrich y de los intérpretes Jack Palance y Rod Steiger. La exasperación estaba en Odets, sin embargo³.

LA OBRA. El asunto de *The Country Girl* o *Muchacha del campo* es en lo fundamental un drama del teatro mismo, una relación de trabajo y una aspiración de éxito; también es, en otra línea, una intriga sobre la situación del actor protagonista y de su esposa, variablemente presentada como devota y como dominadora del marido. La construcción es hábil y está concentrada en sólo dos actos. La pieza fue estrenada en New York en noviembre 1950, con Paul Kelly y Uta Hagen en los papeles principales, obteniendo un pronunciado éxito (235 representaciones) aunque la crítica no fue muy calurosa. Debe hacerse notar que para la versión cinematográfica se retaceó el personaje protagonista, convertido en actor-cantante para lucimiento de Bing Crosby.

LA VERSIÓN. La última vez que Carlos Denis Molina dirigió teatro fue en el mismo escenario del Victoria hace dos años (*Si el asesino fuera inocente*, obra suya, con La Máscara) pero tiene una conocida experiencia anterior. Cuando Teatro Universitario lo invitó para esta labor, le dio a elegir la obra que quisiera poner en escena, pero Denis en principio rehusó por razones de trabajo. Finalmente aceptó dirigir una de las dos piezas que el conjunto puso a su disposición: *En alta mar* de Sutton Vane y ésta de Odets. Prefirió la segunda por razones muy personales que él mismo explica: "tratándose de una obra de ambiente teatral, Odets dice muchas cosas sobre actuación, dirección y teatro en general, ideas que yo comparto; vi entonces allí la oportunidad de poner en práctica esos mismos conceptos del autor". De las piezas del autor norteamericano que conoce, *The Country Girl* es la que más le gusta después de *Golden Boy*. Tiene además para él la ventaja de que está centrada sobre tres personajes solamente, adaptándose así para las posibilidades del Universitario. Comprende además que esos tres personajes son muy grandes, pero

³ Muchos años después, H.A.T. volvió sobre Clifford Odets (y su relación con la actriz Luise Rainer) en un extenso artículo para *El País Cultural*. Ver Tomo 3, pág. 676.

no aspira a conseguir una versión ideal sino aproximada. En ese sentido, recuerda una de las frases de Odets en esta pieza acerca de que lo que los intérpretes proponen para hacer una obra cabe en un dedal y que el director debe descubrir en ellos esa obra. Eso es lo que Denis confiesa que ha intentado hacer con *La muchacha del campo*; tratar de descubrir en sus intérpretes a los personajes, procurando que éstos no desbordaran a aquéllos. Afirma también que se ha encontrado con un grupo muy disciplinado y estudioso, "con una entrega extraordinaria a la dirección". Finalmente aporta un dato curioso sobre la obra misma: según cuenta el propio Odets, hizo cuatro versiones anteriores a la definitiva, versiones que no se conservan, y en todas ellas variaba la acentuación sobre cada uno de los tres personajes protagónicos. En la versión teatral que Denis tuvo oportunidad de ver en Europa (Inglaterra, 1952) el papel del actor estaba confiado a Michael Redgrave, y sobre él se centraba la puesta en escena. Otros directores han preferido a Bernie o a la Actriz en sus versiones, pero Denis cree que los tres son igualmente fundamentales y se ha preocupado de mantener ese equilibrio escénico. Cabe agregar que vio la versión cinematográfica de George Seaton "y no me sirvió para nada"⁴. Este espectáculo debió estrenarse con anterioridad pero demoró por razones de montaje, ya que las exigencias de cambios de escenarios (hay ocho mutaciones en dos actos) obligaron a emplear carros rodantes, con los problemas técnicos imaginables.

8 de noviembre 1958.



LOS EXPEDIENTES X DE H.A.T. El caso Rapallo Ronco

El español Manuel Rapallo Ronco se hizo conocido en Montevideo, hacia 1958, con una serie de experiencias públicas sobre hipnosis y magnetismo. Algunas de las más discutidas fueron presenciadas y reseñadas extensamente por H.A.T., que pese a su difundido positivismo quedó asombrado y dispuesto a creer, incluso frente al escepticismo de colegas y amigos. El material que publicó sobre el tema incluyó extensas desgrabaciones de las sesiones, algunas fotografías y acaloradas polémicas con otros medios. El rastro de Rapallo Ronco se pierde después de ese período de fama, pero al parecer continuó su actividad en España, donde llegó a publicar, hacia 1970, discos terapéuticos como *Durmiendo frene sus nervios* o *Durmiendo venza la timidez*. H.A.T. mantuvo siempre que el episodio había sido uno de los más impresionantes de su vida. "El sentido común no alcanza", dijo en una entrevista de 2004. "Realmente existe una cortina que de vez en cuando tenemos que atravesar". Los textos reunidos a continuación son lo más significativo de lo mucho que escribió sobre el tema y se publicaron en *El País* entre el 22 de septiembre y el 9 de octubre de 1958.



⁴ La crítica de H.A.T., igualmente dura, puede encontrarse en la pág. 106.

De la desconfianza al asombro

DEBO ESCRIBIR DE ESTE ASUNTO a título personal, porque la impersonalidad puede ser traicionera, por deseable que sea desde un punto de vista periodístico. Me gustaría trasladar los hechos tal como son, acercarlos con sus circunstancias y sus explicaciones a la comprensión de quienes no fueron testigos de las experiencias. Pero sé que en definitiva sólo importará lo personal, y que sólo puedo transmitir, no ya los hechos, sino lo que vi y lo que escuché, o lo que creí ver y escuchar. Más allá de ese testimonio, hay toda una zona pantanosa para la suposición y la desconfianza, pero al testimonio mismo me puedo atener. Y la impersonalidad es no sólo traicionera, sino en última instancia ineficaz. Una vez relatada toda la experiencia, como ahora lo ha hecho la docena de personas que se acercaron recientemente al gabinete del profesor Rapallo Ronco, el oyente o curioso normal es un desconfiado sobrador que escucha muy atento y nos pregunta "¿Así que Vd. cree que...?" o formula infinitas preguntas complementarias sobre las circunstancias en que se realizaron fenómenos sobrenaturales, quizás milagrosos. Esa desconfianza es normal. Es esperada por el mismo Rapallo Ronco, es mi desconfianza. Y aunque podamos relatar todos los hechos, algunos de los cuales aparecen reflejados en una cinta magnetofónica, el factor personal nos es impuesto en seguida por quienes nos escuchan. Quizás estábamos sugestionados, insinúan. O quizás tomábamos por revelación lo que nosotros mismos transmitíamos involuntariamente con nuestro pensamiento. O quizás fuimos hipnotizados y llevados a creer real lo imaginario. O quizás contamos bien, pero esos hechos admiten explicaciones físicas naturales de las que no parecemos enterados. En esta lucha contra el escepticismo, hay poco que aducir y que explicar. Mas allá de los hechos, tales como los vimos, hay que dejar que otros den las explicaciones.

CURIOSOS SOMOSTODOS. Me interesé vivamente por el Prof. Rapallo Ronco cuando el diario publicó el reportaje inicial y en seguida asistí a la sesión realizada con una foto de Paulette Donati de Alberzoni. No debo explicar por qué me apasiona la idea de un trasmundo que en verdad apasiona a la mitad del género humano; cada hombre y mujer ha tenido alguna vez revelaciones, intuiciones y experiencias que le han insinuado esa pista, con lo que seguirla es una tentación. Debo explicar en cambio que llegué a la casa de Rapallo Ronco con una desconfianza a priori, con una vanidad propia de averiguar, si ése fuera el caso, la porción de superchería en esas experiencias. La primera vista ya fue desconcertante. El médium de Rapallo es también su secretario o su ayudante, un mozo aparentemente normal, evidentemente sensitivo, que nos recibió en esa primera visita de introducción como si fuera lógico que los periodistas caigan todos los días a preguntar qué pasa. Mientras esperábamos al profesor en el living-room, la conversación casual (con dos señoras y un caballero, visitantes y desconocidos) versó sobre las experiencias personales del médium, sobre el sufrimiento que le pueda dejar el personificarse en este o aquel paciente, sobre las sensaciones obtenidas por él en el trance y sobre la memoria que de ellas le pueda quedar. Su versión es que le queda mucho pero no sufre por ello, puede dormir perfectamente, nunca se ha sentido mejor en su vida que desde que trabaja con el profesor. Ignora su propio futuro, es cierto, y no lo ha querido saber ("bien dicen que en casa de herrero...", comentó) pero por todo otro concepto sabe lo que ha tenido que saber y conserva el equilibrio.

En una charla informal, donde contó su vida, supimos que tiene allí un sueldo y que vive de eso, que el profesor le restringe pero no prohíbe el alcohol y el tabaco. Estableció su alimentación y sus horas de sueño y sus horas de trabajo, y mientras contaba con aire natural esas cosas de su vida diaria intercaló naturalmente el relato de su desdoblamiento, una etapa de trances que era desconocida para sus testigos de ese momento. De él sale un fantasma, explicó: una masa informe, más bien desagradable, que es su primer doble y que se mantiene cerca. Y de esa figura sale un segundo doble, una persona que se parece a él mismo, pero perfeccionado y hasta hermoso, que puede ser enviado a cualquier parte del mundo y aun a la Luna, como por otra parte dice haberlo hecho ("Qué frío que hacía... y todo para ver unos líquenes, no había nada más"). Tras ese relato asombroso intercala comentarios sobre la probabilidad de que Nacional gane el campeonato, pero al minuto siguiente vuelve a contar experiencias, con aparente intención sociable, sin ánimo de publicidad o de convicción. Le preguntamos si conocía la historia semi-pública del caso Alberzoni, que a esa altura estaba reactivado por la publicación de *El País*, y contestó que sí, pero hizo cuestión de que su memoria del caso es completamente ajena a las sensaciones del trance por el que pasó unos días antes. Ante eso debió haber visto mi desconfianza, porque la idea subyacente era que no había contado lo visto sino lo recordado. "Aquí vienen muchos desconfiados", señaló y pasó a contar cómo un muchacho, estudiante de algo, había revisado y medido unos días antes el gabinete de trabajo, buscando truco donde las cosas se movían solas. "No quería creer; recién cuando le describí totalmente a su padre muerto comenzó a pensar que le decíamos la verdad". El médium se llama Lorenzo y casi no habla cuando está el profesor. Después supimos que como sujeto para trances debe ser un caso ideal. Siente en alguna parte de su cuerpo, lo quiera o no, los estados de ánimo de Rapallo, y cuando éste aparece nervioso o excitado, caso frecuente, su esposa, su hija, y el médium lo saben y lo sufren aun sin verlo. Hubo alguna demostración de esta trasmisión involuntaria en las noches siguientes.

LA PRIMERA EXPERIENCIA. Había tres médicos en la sesión del jueves 18, y dos de ellos representaban al Ministerio de Salud Pública. A Rapallo no le había gustado que el caso anterior (Alberzoni) fuera un hecho policial y declaró una y otra vez que no buscaba el sensacionalismo de agitar vidas privadas¹. Ahora quería solamente la foto de un enfermo, y cuando tuvo a Lorenzo en trance, después de cinco minutos de pases magnéticos y miradas, le dio una foto que no miró y que el médium frotó continuamente sobre su pecho y vientre. A partir de allí, y durante una hora y media, el médium vivió el caso de una mujer con gangrena, localizada en la pierna izquierda y progresada después hasta los dedos. Cabían dudas, desde luego, pese a la vivencia y al sufrimiento. El médium no acertó con la edad, insistió en declarar que a juzgar por los huesos (y se palpaba manos y piernas) debía tener 30 a 35 años, le dijeron que el dato estaba mal, retrocedió en el tiempo hasta localizar el nacimiento en el primer semestre de 1935, y cuando le puntualizaron que entonces la edad era 23 años dijo que sí pero volvió a insistir en que los huesos estaban más desarrollados que eso. Treinta o treinta y cinco años, repitió. Quizás tiene razón, pensamos. Quizás el crecimiento

¹ En 1956 Paulette Donati de Alberzoni, joven esposa de un industrial, había sido encontrada muerta en un chalet de Punta del Este. El caso nunca fue aclarado y figura entre los más célebres de la historia policial uruguaya.

de los huesos pueda no ser estrictamente paralelo a la edad de una persona. Aparte de la edad, Lorenzo no llegó a saber que la paciente estaba encinta de varios meses, aunque eso pudo ser notorio. En el resto, el relato fue bastante preciso, hasta donde lo podía verificar el médico que había aportado la fotografía. Pero las imprecisiones y la misma demora de Lorenzo en exponer el caso que estaba sintiendo, llevaron a Rapallo a declarar que la experiencia no se había desarrollado en condiciones ideales. En primer lugar, dijo que había demasiada gente en la sala, y que le sobraban dos de las doce personas, quizás cuatro. En segundo lugar la foto no estaba muy clara. Y sobre todo, dijo, Lorenzo necesita el asentimiento o la corrección a cada cosa que dice, porque sin ese ánimo no puede proseguir. Y esto le exigía al médico, al que acusó largamente de reticencia para confirmar o negar datos fáciles, como la edad o la localización en la pierna izquierda. Aparentemente había datos que el médico no podía confirmar, particularmente lo vinculado a estados emocionales, porque la mujer de la fotografía no era su paciente sino sólo una ficha del hospital, con datos parciales sobre biografía y progreso de la enfermedad. Así lo entendimos todos, y quedó claro que el segundo caso debía ser presentado en mejores condiciones.

SEGUNDA Y MÁS GRAVE. Los detalles del segundo caso no deben ser trasladados aquí, porque se trata de persona viva, enferma y familiar de uno de los presentes². Había mejores condiciones para presentarlo (se había ido uno de los concurrentes, que quizás estaba nervioso por la hora) y era además una enfermedad verificable. Todo lo que dijo Lorenzo durante una hora apretada es demasiado vívido y demasiado personal. Sufrió esa enfermedad, colocó sus miembros en la posición que el enfermo suele tener, supo antecedentes personales y familiares del enfermo con una exactitud asombrosa. Tuvo un solo error de hecho, en cuanto a la edad del paciente, y aun aquí insistió otra vez en que los huesos daban los años que él decía y no los que sabía el familiar presente. Y supo aún más: supo la relación exacta de parentesco entre el enfermo y ese testigo.

El trance terminó con el asombro de una docena de personas. Quedaban las explicaciones. Para quienes aun allí querían resistirse a admitir una personificación de Lorenzo en el espíritu de personas distantes, quedaba la hipótesis de que hubo trasmisión de pensamiento, y de que ese familiar del paciente colocaba involuntariamente ideas y datos en la mente de Lorenzo. Es una menuda explicación pero también se ajusta a los hechos. Si algo podía decir el familiar del enfermo, es que se asombró cuando Lorenzo puso los miembros en determinada posición, un dato exterior en el que no había pensado antes y que constituyó para él una revelación súbita. Era mejor inventar explicaciones, pero esto lleva a algo aun más serio. Gente que ha creído toda su vida que el espíritu es una manifestación secundaria de la materia, y que ha buscado explicaciones racionales para cada hecho de su vida y de su conocimiento, estaba enfrentada allí a varias revelaciones que alteran una filosofía. Si todo eso era cierto, los espíritus existen fuera de la persona y es posible establecer contacto con ellos. Y peor aún, eso ocurría no sólo con personas vivas sino también con las muertas, porque en algún lado el espíritu de Paulette Donati de Alberzoni había dado testimonio de sus últimas horas, y hasta de las siguientes a su muerte.

² Se trataba de un sobrino de H.A.T., afectado por una enfermedad degenerativa.

No son ideas fáciles para una mente racional. La alternativa era la de buscar una explicación simple o en su defecto admitir nuevas ideas, reformar las viejas, enloquecerse quizás. O ser lo que se podría llamar en cierto sentido un liberal capaz de tolerar que Galileo venga a decir que la tierra se mueve, aunque la ciencia haya creído lo contrario hasta ese momento. En nombre de las nuevas ideas, había que esperar y seguir viendo y saber más. Alguien vendrá a decir que nos hemos rebajado a la credulidad, que nos engañan con cualquier cosa, que ya no se puede confiar en nuestro espíritu crítico. No hay nada que contestar. Como dicen los primeros ministros, después de meditar en sus crisis políticas, sólo cabe agregar "sin comentarios".

TERCERA Y FULMINANTE. Llevé la foto de Gardel porque reunía varias características deseables: era una figura importante, estaba muerto, había ciertos misterios en su vida y en su muerte, concentraba un interés popular. Para esa sesión del viernes 19 no hubo médicos y el profesor Rapallo decidió aprovechar la presencia de periodistas para explicar largamente la historia de su actividad, con antecedentes sobre los sacerdotes, médicos y estudiosos que descubrieron varias formas de la hipnosis, formaron escuelas distintas y contrarias, creyeron en unas cosas pero no en otras. Toda esa historia es dicha por Rapallo con la convicción de que es importante y de que hay que divulgarla: también cree importante señalar de qué lado está él, cuáles fueron los límites de sus antecesores, y todo un material adicional. En cierto sentido, Rapallo es su propio empresario y no solamente magnetiza a su médium (y a algún visitante ocasional) sino que reparte explicaciones, pide fotos y mejora la presentación de sus actos, con cierta insistencia en impresionar mejor. Hay que dejarlo machacar con eso, pero no es necesario creer en su importancia. Lo que vale es la experiencia, lo que surja del trance; lo demás puede ser repartido en folletos. Y cuando insistió en que la foto de esta noche se tenía que ajustar a condiciones ideales, para evitar las imperfecciones de la primera experiencia, cabía decirle que no se preocupara, que la foto estaría bien. Cuando lo dijo por cuarta vez, puntualizando que necesitaba casos de enfermedad o de muerte, le dije "No se preocupe: es persona importante y está muerta". Se enfureció. No hubiera querido saber que estaba muerta, porque eso disminuía un dato a lo que pudiera decir Lorenzo (pero entonces no lo hubiera preguntado, objeté). Protestó ocho veces contra una foto de la que él hubiera querido saber menos, rechazó la foto, la volvió a aceptar y a rechazar. Fue inútil argumentarle que quedaban por saber veinte cosas de la persona fotografiada, y que lo adelantado no disminuía nada. Y cuando adujo que en esas condiciones la experiencia perdía brillo periodístico y no podría ser transmitida al lector, terminé por proponerle un trato fácil: "Vd. ocúpese de magnetismo y nosotros nos preocupamos del periodismo". En verdad él sabe lo suyo pero tiene una vaga idea de cómo escriben los demás, qué cosas narran y qué estilo usan. Es demasiado magnético y a ratos quiere dirigir. Aceptó la foto.

Lorenzo no vio la foto y mal podía saber que era Gardel. Comenzó a describir al hombre en lo exterior, de pronto dijo "Se parece a Gardel" y aunque sonreímos no quisimos comentar una sola palabra. Retrocedió de 1958 para encontrarlo vivo, llegó a 1935, se colocó en la etapa más cercana y nos asombró con la repentina declaración "Estoy volando". Lo que vino después fue una reconstrucción de la escena del avión, con una disputa violenta entre los dos guitarristas, el tiro que uno

quiere pegar al otro, el piloto que recibe ese balazo y el accidente inmediato. Hasta qué punto Lorenzo vivió ese trance es cosa que no se puede contar con palabras, pero formalmente debo declarar que nunca vi a un actor de cine o teatro capaz de esa reconstrucción demoníaca y retorcida. Está todo grabado en una cinta magnetofónica, con las mínimas interrupciones obligadas en las pausas, porque había que ahorrar cinta y no desperdiciar la escasa existencia. Cuando terminó el trance y estábamos todos viviendo el clima especial de la revelación reciente, ocurrieron aun más cosas raras: uno de los presentes que estaba cerca de Lorenzo recibió aparentemente el "fluido" de Rapallo y quedó dormido durante minutos. Salió de allí, pero en seguida el fotógrafo entró en el mismo sueño, y salió también en seguida. Fue una noche nerviosa y especial. Hubo que dejar pasar media hora, traer un trago, volver a la normalidad. Recién entonces nos decidimos a pasar la cinta para repetir en parte la experiencia. Muchos sosteníamos que Lorenzo había llegado a adoptar momentáneamente la voz o la entonación de Gardel, y había que mostrárselo ahora que estaba lúcido. Entonces ocurrió lo que hasta ahora parece un milagro. Pasamos la cinta y en el momento justo oímos que sonaba un disparo en el avión. No pudimos creerlo y volvimos a pasarla. Seis veces escuchamos ese disparo, colocado al segundo exacto en que debió ocurrir. De dónde había venido es cosa que está por explicarse, porque no había habido sonido ninguno en todo el trance, producido en un silencio sepulcral. Así que labramos un acta, con toda la ceremonia de nueve firmas en un documento por duplicado. En cierto sentido era cosa para reír, porque quizás estábamos todos sugestionados y escuchábamos un disparo que no estaba en ningún lado. Nos prometimos verificar al día siguiente. Ahora sé que no estábamos sugestionados y que el balazo sigue grabado en esa cinta y en los discos que la copian; eso está escuchado una y otra vez por dos docenas de personas, desde el día siguiente. Por radio puede ser sensacional.

MÁS GARDELY MÁS MISTERIO. Continuar la experiencia con Gardel, como lo hicimos en la noche del sábado 20, era un punto obligado del dial. Había mucho que saber sobre una carrera que tiene períodos oscuros en abundancia. Ahora Lorenzo se puso en trance sin necesidad de foto, fue pasado a lo que el profesor Rapallo llama "lucidez con los ojos cerrados", y en lugar de personificarse totalmente en Gardel, el médium lo vio a ratos como testigo cercano. En otros ratos se personificó, habló con su voz y su entonación y su estilo; casi todo eso está grabado y será materia de apreciación. Pero en la etapa que aparecía como testigo, dijo que Gardel nació en el barrio Sur de Montevideo, hizo mandados por "dos cobres" (sic) a un comercio con un letrero "Almacén de Don Pedro", se crió en Montevideo y en Buenos Aires. Varias etapas de su carrera surgieron allí. Parte era verificable: sus seudónimos y los de Razzano, la canción *Volver* que entonaba en la filmación de **El día que me quieras** (1935), los tangos que grabó en su primera época. Parte era afirmación discutible: una toma de partido en la controversia sobre el sitio exacto de nacimiento, o el hecho de que el balazo del avión fue disparado por Riverol sobre Aguilar. En las cosas en que hay verificación todo el testimonio lleva al escéptico a desconfiar de que aquello no sea cosa revivida sino copiada de la memoria y del conocimiento. Y en las cosas en que no hay verificación, el escéptico desconfía, a la inversa, de que le afirmen cosas que no se pueden saber con certeza.

Como escéptico presente, digo que algo me convenció en particular. Le pedí que me identificara a un señor Plaja, y Lorenzo lo ubicó entre quienes fueron a despedir a Gardel a Medellín; en otra etapa encontró también a Plaja como intermediario en la conversación de New York entre Gardel y un presunto cinematografista americano. Muy poca gente puede saber quién era Plaja. Yo lo sabía porque un familiar mío trabajó en New York con Gardel³, y la descripción de Lorenzo (Plaja era un acompañante-traductor para el cantante) es rigurosamente exacta. Si aquí hay superchería, está más allá de mi razón. Y todo el resto volvió a ser impresionante de materia, de tono y de estilo, incluyendo la jactancia con que Gardel hablaba con su madre cuando tenía cinco años.

UDS. LOS ESCÉPTICOS. Si todo es mentira y simulación, Lorenzo es el mejor actor de este año y de todos los años en ambas Américas, incluyendo Tierra del Fuego. Y por su parte, el Prof. Rapallo pasa a ser no sólo el mejor dramaturgo y creador del teatro universal, sino además un formidable director de escena, que oculta el truco a media docena de personas dispuestas justamente a buscar el truco, en una habitación de tres metros por cuatro, con bastante luz y ningún aporte de escenografía ni utilería. Así que abandono la desconfianza y el espíritu crítico, después de declarar formalmente y con testigos que mantuve o creí mantener una lucidez particular durante las veinte horas de conversación y trance que se acumularon en las tres noches. Pero mi alternativa ahora es creer en cosas increíbles: en que el pasado está, como afirma Lorenzo, grabado en algún lugar del éter y en que es recuperable para el conocimiento de hoy. O lo que es lo mismo, que el espíritu de Gardel, o de la Sra. Alberzoni y de otras dos personas menos famosas están completos en algún lado, con un registro íntegro de actos, pensamientos, sensaciones y palabras. Y desde allí no me cuesta creer la afirmación del Prof. Rapallo (hasta ahora no verificada en estas experiencias) de que el futuro también está grabado, pero sujeto a modificaciones parciales por el libre albedrío humano: sostiene que se puede predecir cómo un hombre será atropellado por un ómnibus en fecha dada, pero si ese hombre decide evitarlo y no sale de su casa, se caerá en cambio por una escalera y se podrá fracturar la clavícula. Citó casos de su historia personal para probarlo. Pero la prueba es, desde luego, la verdadera predicción que nos haga. Ahora, cosa espantosa, puede saber mi futuro y el de mis enemigos (¡atención!) corregirlo ligeramente para mi mejor ventaja, quizás hacerme rico. O quizás estoy loco y soy una figura en un sueño de alguien.

ESTE MUNDO Y ALREDEDORES. El Prof. Rapallo está muy lejos de ser un hombre perfecto. Está superdotado en un sentido, de eso no hay duda, porque duerme a Lorenzo y también a otros dos que fueron como testigos. Pero hay rigideces en su inteligencia. Con todo su respeto por la legalidad, la justicia y la corrección, valores elogiados cada pocos pasos, se niega a entender o admitir un coloquialismo uruguayo que deforme al idioma español. Y con todo lo inteligente que es para apresar mensajes de otro mundo, se niega a entender en éste cuál es el trabajo de los periodistas. Esta empeñado en mejorarlos y en subrayarles esto y aquello

³ Se refiere a su tío Abraham Thevenet, también conocido como "Pachincho", que era pianista y acompañó ocasionalmente al cantor. También dobló sus manos al piano en una escena del film **Cuesta abajo** (1934).

("Uds. tienen que entender que...") y en pedirles atención para datos históricos que en verdad son secundarios frente a las experiencias mismas. Se empeña en saber cuál es el espacio que le van a dar, y si pondrán fotos y cuáles, y qué dirán los títulos. No advierte, durante horas de conversación, que su única obligación es hacer las experiencias y dejar que otros las registren y promulguen, con más afán por la verdad que por la propaganda. No advierte que todo es registrable, incluso su afán de quedar bien en la versión pública. Es su propio empresario, ciertamente, pero lo prefiero como experimentador. Como empresario es un ingenuo y un afanoso; como operador en materias del otro mundo es estupendo y aparentemente un milagro. Nos dijo tantas veces, de tantas maneras, con tanta insistencia, lo interesante que sería llevarle una foto de Hitler para la próxima experiencia, que nos arruinó esa idea y tendremos que inventar algo mejor. Debe haber tenido muy mala experiencia con periodistas, y no me asombraría que varios de ellos, probablemente en España, hayan pretendido un lenguaje y unas explicaciones que no estaban a su alcance, con lo que frustraron el relato coherente de algo sobrenatural. Ahora Rapallo se pone a vigilar periodistas y a inventarles ideas y enfoques. Nosotros queremos otro trato, que es ahorrar cosas accesorias y contar los trances mismos, con todo lo que ofrezcan ("Ud. qué prefiere, Profesor: ¿que le digamos la verdad o que lo dejemos contento?").

En este mundo Rapallo tiene muchas dudas y muchas curiosidades, como un ser humano normal, y no hay que criticarlo por eso. En el otro, sabe o puede saber casi todo; conoce con aproximación su propio futuro, cree en Dios, y si quiere puede saber también mis secretos y los del lector. Con toda mi desconfianza inicial, con toda mi creciente curiosidad de estos días, tengo un gran respeto por la parte más importante de sus dotes. En rigor, me tiene preocupado.



Más sobre Rapallo Ronco

TOLERANCIA, POR FAVOR. Hace dos semanas que buena parte de Montevideo está hablando de las experiencias de hipnosis, magnetismo y parapsicología que está realizando el Prof. Manuel Rapallo Ronco, y donde habla tanta gente hay que escuchar de todo desde un extremo de incredulidad total a un extremo de aceptación total. Entre bandos opuestos, hay que dirigirse públicamente a todos. Y como la gente lee mal y por arriba, lo primero es explicar de qué se trata.

En media docena de sesiones, todas ellas frente a periodistas, casi todas ellas frente a médicos, el Prof. Rapallo ha colocado a su médium Lorenzo Galli en diversas etapas de la hipnosis. En una de estas etapas, que él denominó **Simpatía al Contacto**, el médium estrechó la mano de uno de los presentes y supo después muchos datos sobre su estado físico y mental; sin ánimo de discutir ni de creer tampoco en adivinaciones súbitas, hay que señalar que todos esos datos eran verosímiles y en gran parte exactos. En otra etapa superior, denominada **Simpatía a Distancia**, el médium restregó en cada caso por su pecho una fotografía que no miró (y que tampoco miró Rapallo) y reconstruyó después enfermedades y muer-

tes de cuatro personas: dos de ellas están vivas y no deben ser exhibidas aquí; las otras dos eran Paulette Donati de Alberzoni y Carlos Gardel. En los cuatro casos, y en uno de ellos en particular, la cercanía entre los datos del médium y los datos reales fue cosa de asombro. En una última sesión, el Prof. Rapallo procedió a lo que llama "desdoblamiento", extrayendo de Lorenzo, sentado en un sillón, dos "dobles" invisibles; la existencia de éstos debía ser probada con movimientos de una balanza y con huellas en una bandeja de talco. Las huellas se produjeron pero ha quedado alguna duda sobre su origen, por imprevisión circunstancial de los testigos presentes. El movimiento de la balanza fue nítidamente observable y diez testigos presentes no han podido explicarlo por motivos físicos naturales. Los opinantes sobre estos temas tienen el mejor derecho posible a señalar que no creen en supercherías ni en espíritus ni en dobles, pero eso deja pendiente de explicación el movimiento de la balanza.

Los extremos de incredulidad total nacen de una simple ignorancia frente a los hechos mismos. Fingir que los médicos y los periodistas eran amigos de Rapallo o que estaban sobornados por él, fingir que son todos unos distraídos y que no saben razonar, es una mera comodidad mental de los incrédulos; ofensas aparte, esa explicación no se ajusta a los hechos. En el conjunto de las varias sesiones, dos docenas de personas han desfilado como testigos ocasionales, y aunque varias de ellas tenían allí su primer contacto con Rapallo y su mundo, ninguna ha sido capaz de dar explicaciones físicas comunes a hechos de apariencia sobrenatural. Es mejor no discutir con incrédulos; la única prueba eficaz es llevarlos y convencerlos. Uno de los bandos de escépticos ha propuesto la teoría de que el Prof. Rapallo es un misticador y de que no se animaría a ciertas adivinaciones superlativas, como la de identificar una carta de baraja escondida en un cajón sin que nadie la hubiera visto. Pero ésta es la clase de prueba que Rapallo no ha querido hacer hasta ahora; ha declarado tener planes más ambiciosos, como enviar al "doble" al domicilio de cualquiera de los presentes, o a una ciudad lejana, o a la Luna, y también ha declarado que no quiere hacer lo que él llama "teatralerías". En la Facultad de Medicina o de Odontología podría hacer quizás experiencias concluyentes para escépticos.

En el otro extremo de los opinantes están los crédulos más totales. Estos no plantean discusión, porque siempre han creído en la existencia de los espíritus, han sabido de premoniciones o las han tenido, han conversado a través de un médium con un amigo lejano y han sentido diversamente las manifestaciones del Más Allá. No cabe discutir con gente convencida, y a lo sumo cabe ayudarla para encontrar a un familiar de paradero incógnito o para encontrar la causa de una enfermedad misteriosa o, mejor todavía, para saber las circunstancias reales de algún crimen no solucionado. Este es un terreno a explorar, tiene alguna utilidad pública o privada, y hay que convencer a Rapallo de que colabore con sus creyentes mediante una ayuda real. Pero esos creyentes son malos testigos de las experiencias, justamente porque les falta desconfianza. Si hubiera misticación no la verían. Como testigos son mejores los incrédulos.

LA FAMOSA TELEPATÍA. Los testigos de las recientes experiencias de Rapallo han debido discutir en las últimas dos semanas con docenas de personas. Una

amplia mayoría de estos atentos oyentes es de personas cultas e inteligentes, dispuestas a escuchar todos los hechos que se les narran, y prontas en seguida a pedir y aun dar explicaciones sobre fenómenos de apariencia sobrenatural. Una abrumadora mayoría sostiene que todo se explica con trasmisión de pensamiento. La teoría es que Rapallo y Lorenzo no saben ni tienen por qué saber nada sobre Gardel ni sobre la Sra. Alberzoni, pero que uno de ellos, o ambos, absorben de sus mudos testigos ciertos datos mayormente históricos, y los recitan como si fueran una revelación. Así, sostienen, los testigos se asombran de oír hechos ciertos, pero en verdad los están facilitando involuntariamente. En opinión de este cronista, con todas las experiencias muy masticadas, la teoría de la trasmisión de pensamiento es inadecuada:

1) Porque algunos hechos ciertos, transmitidos por Lorenzo, no habían sido siquiera pensados por el único testigo que los conocía. Fue el caso de un familiar enfermo, con un mal muy marcado. Allí Lorenzo adoptó en sus miembros la misma posición anormal del paciente, y el familiar de éste sintió la súbita revelación de que ese dato era exacto y de que no estaba pensando hasta entonces en esa posición.

2) Porque, en el mismo sentido, ninguno de los testigos presentes en aquella noche sabía la historia del balazo disparado en el avión de Medellín, que provocara la muerte de Carlos Gardel. Era, según después se supo, una de las versiones más aceptadas de la tragedia, pero no pudo ser transmitida a Lorenzo en ese momento, porque era simplemente ignorada por ellos entonces. Queda la opción desconfiada de que Lorenzo la supiera previamente y la colocara con particular habilidad, pero eso supone una creación dramática digna de destacarse entre el mejor teatro del año. Es más sensato no recurrir a tal opción. Y el balazo quedó grabado misteriosamente en la cinta, no olvidarlo.

3) Porque otros hechos ciertos, como el embarazo de una enferma, pensado con insistencia por el médico de la paciente, no llegaron a ser expresados por Lorenzo; si la trasmisión de pensamiento funciona, es improbable que el médium no se enterara de un dato tan claro como el reclamado por el médico.

4) Porque no es verosímil que Rapallo se anime a realizar con trasmisión de pensamiento una aventura tan extrema como la de reconstruir vida y sensaciones de personas desconocidas, acertando o haciendo acertar tan alto porcentaje de datos.

La telepatía no es en sí misma una gran explicación. No se explica a sí misma, por ejemplo: no explica cómo una persona puede absorber a velocidad y grandes dosis el pensamiento de los presentes, rellenar los baches de los relatos, presentar el conjunto como un mensaje del más allá, con drama y todo. Recurrir a la telepatía como explicación supone despejar un milagro con la creación de otro. Si Lorenzo fuera capaz de esa absorción telepática, queda todavía pendiente el milagro de su actuación dramática, y habría que proclamarlo más versátil que Alec Guinness. Y si Rapallo fuera capaz de la misma absorción, los periodistas no habrían tenido tanto trabajo en las últimas dos semanas para hacerle entender sus puntos de vista sobre objetividad periodística. Con la telepatía no se

explica el movimiento de la balanza en la última sesión. Todo induce a creer que la telepatía no es explicación suficiente.

NO SE APURE. Tras la teoría telepática hay una afirmación escondida: la de querer explicarse todo, porque el hombre es un ser racional y no tolera la digestión del más allá si no lo puede reducir previamente a los términos de su conocimiento. Es un apuro comprensible, pero es un apuro indebido. La razón funciona sin inconvenientes en materia de ingeniería, ajedrez o mecánica. Comienza a tener limitaciones en materia de física atómica y tiene después más en materias de opinión, de amor, de religión. En textos de Pirandello, de Unamuno y de Dostoyevsky se puede verificar que quizás no exista una razón sino varias y contrarias. Así que no conviene engalanarse con el razonamiento propio como si eso fuera todo lo que hay que decir sobre un problema dado. Con los límites del conocimiento humano, la razón y la ciencia no saben hoy, por lo menos en forma clara, dónde comienza y termina el espacio, dónde comienza y termina el tiempo, cómo se comunican las mariposas, cómo los animales se transmiten por herencia ciertos conocimientos necesarios a su especie, cómo funciona el cerebro humano y cien otros terrenos en los que la ciencia no ha progresado bastante. Con cierta perspectiva histórica, debe recordarse que la ciencia ha progresado de a poco, y que en otras épocas se creía que la Tierra era plana o que el Sol giraba a su alrededor. En nombre de Kepler, de Newton o de Copérnico, hay que tener el valor de decir alguna vez: "Esto es un hecho, no podemos explicarlo con lo que sabemos, vamos a registrarlo ahora con todos los datos necesarios, esperemos que el futuro lo explique con teorías nuevas".

La única explicación de todos los hechos aportados hasta ahora por el Prof. Rapallo es la menos satisfactoria para una mente racional de hoy. Consiste en que el pasado está efectivamente grabado en algún lado y es posible volver a percibirlo con una particular operación mental; consiste también en que el espíritu de cada persona es separable de su cuerpo físico y perdura con independencia de él; así los dobles de Lorenzo mueven balanzas, así el médium vuelve a ser Gardel. Este cronista está muy lejos de proponer al público que crea en la verdad científica de tales proposiciones; como dijo Samuel Goldwyn en una de sus muchas frases famosas, "Tuve una idea monumental esta mañana, pero no me gustó". Si hay que adelantar ahora semejantes teorías, aventuradas y ligeramente lunáticas, es como contrapeso a las suposiciones infundadas y contradictorias e insuficientes que el público se hace para explicarse de apuro lo que no entiende bien.

La actitud razonable no es explicar ni discutir; en una docena de reuniones se han cruzado discusiones sin que se hiciera la luz, y aunque mucha gente hace humorismo involuntario, el promedio de ese griterío suele ser el mal humor. La actitud razonable debe ser la de registrar las experiencias de Rapallo, con todo lo que en ellas ocurra, incluso el porcentaje de error. Es una actitud de objetividad, y es de esperar que el futuro la aprecie.



Un ruido y pocas nueces

DISCUTIENDO A RAPALLO RONCO. Un colega matutino publica ayer nuevas opiniones sobre las experiencias del Prof. Rapallo Ronco, y toma para el caso una carta del Sr. Ismael Vigil. Dice que esa carta habría sido enviada previamente a *El País*, pero en este diario era honestamente ignorada, en el sentido estricto de la palabra ignorar. Dice que el Sr. Vigil fue invitado a concurrir el 25 de setiembre p.p.d. a la casa del Prof. Rapallo, pero la verdad es que el Sr. Vigil llegó allí acompañando a otra persona, y se quedó con la conformidad de los dueños de casa; no hubo objeción a su presencia, pero nadie debe pensar que el Sr. Vigil es técnico en algo y que fue invitado especialmente. Dice que en esa visita del Sr. Vigil la sesión se refirió a vida y muerte de Gardel, pero la verdad es que el único tema de la noche fue un pronóstico meteorológico que el Prof. Rapallo realizaba para averiguar las condiciones de una experiencia futura. Es cierto en cambio que en esa sesión se escuchó la versión grabada de una anterior sesión relativa a Gardel (setiembre 19) y sobre ella el Sr. Vigil expone sus opiniones. El colega matutino opina en su acápite que las anotaciones del Sr. Vigil "aportan una versión objetiva y puntual de los hechos", pero desgraciadamente el colega no tenía allí ningún cronista para verificarlo. En cambio había dos cronistas de *El País*. Aunque el Sr. Vigil escribe un texto largo, sus conceptos pueden ser sintetizados aquí para alcanzar la difusión que ayer no tenían. Manifiesta, sustancialmente:

- 1) Que en la versión grabada que él escuchó, la voz sigue siendo la del médium Lorenzo y no la de Gardel;
- 2) Que en esa misma versión el sonido extraño que se escucha "absolutamente no es una detonación ni nada que pueda ser confundido honestamente con una detonación".
- 3) Que en la sesión sobre pronóstico meteorológico el Prof. Rapallo procedió sin la debida seriedad, entre personas que entran y salen, ruidos de timbre y de teléfono, indicaciones a los fotógrafos y otras distracciones accesorias.
- 4) Que el diálogo vinculado a ese pronóstico se hizo con abundantes confusiones sobre fechas, horas, cifras de humedad, cifras de temperatura, distancia de cargas eléctricas, y otros datos cuya mezcla aparece presentada para la hilaridad.
- 5) Que serían "disparates" de Lorenzo su definición del *plafond* de visibilidad o su método para medir la humedad del aire.
- 6) Que él (Vigil) "muy necio sería si pretendiera juzgar al profesor Rapallo y a toda su obra por lo que sucedió en una pequeña sesión de 30 minutos", pero que su experiencia personal arrojó "cero por ciento a favor".

Ciertos hechos y opiniones son relevantes al caso. Son de un testigo tan presencial como el Sr. Vigil, con la ventaja de haber asistido a más sesiones, más importantes, y de haber reflexionado hasta el exceso sobre todas las experiencias del Prof. Rapallo:

- 1) Es materia opinable que la voz de Lorenzo, en trance de revivir a Gardel, durante dos sesiones, haya sido la original o la impostada. El Sr. Vigil escuchó una sola

grabación breve. Si hubiera escuchado el total, que asciende al triple de su personal experiencia, podría coincidir en que no la voz, pero sí ciertamente el lenguaje y el tono, se acercan a los que Gardel debió presumiblemente utilizar. Sobre materia opinable es mejor no discutir mucho, pero este cronista se ajusta a los términos de su nota inicial al respecto.

2) Es materia opinable que el ruido de la grabación sea o no el de un balazo, y en caso afirmativo que sea el de un balazo cercano, o lejano, o recordado, o imaginado. Se labró un acta al respecto, y quienes la firmaron se atienen a sus términos. Hay técnicos de sonido que afirman que ése es el ruido de un balazo.

3) El Prof. Rapallo ha trabajado con ruido, con demasiados testigos y con conversaciones cruzadas en algunos momentos de otras sesiones suyas, pero no debe ser medido por esas circunstancias sino por los resultados. También ha trabajado con silencio y concentración inobjetables en dos sesiones sobre Gardel, en una de las cuales ocurrió el ya famoso episodio del balazo.

4) Los medios de que se vale Lorenzo para averiguar la humedad, sus razonamientos internos y el lenguaje que utilice para expresarse son materia secundaria. Importa saber si llega a algún pronóstico cierto, y el Prof. Rapallo, que es el único consumidor de esos dictámenes, no tiene queja al respecto. Si Lorenzo fuera particularmente sensible a la temperatura y dijera "en este momento hay 24° y lo siento en la nariz" sería absurdo indicarle que su obligación es tener un termómetro y mirarlo con los ojos. Todo el lenguaje de Lorenzo es peculiar, utiliza términos científicos con demasiada facilidad, corrige expresiones continuamente. Es fácil reírse de eso.

El colega matutino no debe creer que la del Sr. Vigil es una versión objetiva y puntual de los hechos. No es objetivo decir que escuchaba el teléfono repetidas veces, cuando en esa casa no hay teléfono. No es objetivo acumular opiniones personales (voz de Lorenzo, ruido de detonación) como si ésa fuera la verdad revelada, cuando otros testigos discrepan abiertamente y así lo han dicho en su momento. Sobre todo, no es objetivo presentar esta minúscula experiencia de 30 minutos como si fuera de suma importancia, y necio sería el colega si descansara en esa pretensión. Con todas las objeciones del Sr. Vigil a los procedimientos del Sr. Rapallo, quedan muchos hechos pendientes de mejor explicación: la personificación del médium en cuatro personas distintas, la procedencia del presunto balazo grabado, la exactitud de muchos datos aportados en las sesiones, y otros puntos sobre los que hay cronistas mejor informados que el Sr. Vigil. A riesgo de repetir cosas ya dichas en los últimos días, la mejor actitud frente a las experiencias de Rapallo no es discutir ni explicar, creer ni descreer, reírse o afligirse. La mejor actitud es registrar, y esperar que el futuro aprecie ese registro. Salir a opinar ahora, a favor o en contra, es realmente una audacia, aunque es ciertamente una audacia muy difundida.

H.A.T contra todos

La vocación polemista de H.A.T. ya era legendaria cuando comenzó a trabajar para *El País* (ver tomo 1) y era inevitable que continuara en las páginas del diario. Del período 1954-1959 pueden rescatarse las siguientes batallas, emprendidas contra el modo de aplicación de las restricciones cinematográficas a la minoridad, contra la indolencia de algunos colegas durante una muestra de cine en Punta del Este, y contra el mismísimo Municipio de Montevideo. Entre ellas se destacan la sostenida a favor del film **El tiempo de los asesinos** de Julien Duvivier, porque en su argumentación H.A.T. analiza su propia práctica crítica, y una pequeña obra maestra del humor sobrio, titulada *Apóstoles recientes*.



Los errores del municipio

HUBO UNA VEZ en que el Municipio de Montevideo se puso sagaz y descubrió que las empresas exhibidoras presentaban películas viejas como si fueran nuevas, con la publicidad engañosa del caso. De esa preocupación nació el año pasado el decreto 9554 de la Junta Departamental, que obliga a las empresas a señalar en la publicidad y en los programas el carácter de estreno o de reposición para toda película que exhiban, agregando además la fecha de producción. El decreto está en vigencia desde el pasado 8 de enero, y en su momento mereció generales elogios de la prensa, ya que la disposición defendía al público de un constante engaño. Pero se formuló también alguna reserva al respecto, porque las fechas de producción son a veces ignoradas por las empresas, y casi siempre ignoradas por el mismo Municipio, que aparece incapacitado de vigilar el cumplimiento de la disposición. Hace tres meses se escribió al respecto que "la previsible consecuencia de estos hechos es que las empresas establecerán en sus programas las fechas aproximadas de producción, con dos o tres años de error, y el Municipio sólo advertirá las faltas cuando éstas sean muy burdas". (*El País*, enero 10). Esta previsión se quedó corta: la realidad es que las empresas han establecido fechas con hasta doce años de error, y el Municipio no se ha dado por enterado.

La disposición sigue siendo razonable en lo que se refiere a que las reposiciones sean anunciadas como tales, y no se engañe al público pasándole lo viejo como nuevo. Pero la obligación de fijar fechas de producción ha creado un verdadero caos: en algunos casos las empresas ignoran esa fecha e inventan cualquier año, en otros casos mienten a sabiendas, y en menos casos se distraen y omiten el anuncio de la fecha. En todos los casos, curiosamente, el Municipio ha dejado pasar la infracción, simplemente porque no sabe cuándo una empresa incurre en ella. Tiene alguna gracia que **Amarga victoria** (*Dark Victory*, dir. Edmund Goulding) sea anunciada como reposición de un éxito de 1945 (es de 1939), que **Infierno negro** (*Black Fury*, dir. Michael Curtiz) figure en los avisos como producción 1947 (es de 1935; doce años de error) y que el estreno de **Con la muerte se paga** (*The Small Voice* o *The Hideout*, policial inglesa dirigida por Fergus McDonnell) se anuncie como producción 1953 cuando es de 1949. Muchos casos de éstos, incluyendo algunos de notoria evidencia, fueron producidos por todas las empresas exhibidoras de Montevideo en los últimos tres meses. El Municipio no parece haberlos visto, aunque algunas páginas de crónica cinematográfica (casi siempre la de *El País*, por ejemplo) establecen las fechas justas. Se podría hablar en el caso de negligencia municipal, pero la realidad es un poco más profunda: lo

que está en juego es una total ignorancia municipal, que no posee los funcionarios especializados que puedan señalar tales errores. No hay registro conocido de que el Municipio haya llamado alguna vez a un cronista cinematográfico o un dirigente de cine-clubes, y le haya consultado en una materia que requiere, ciertamente, la existencia de memoria, archivos, revistas, índices de producción y otros documentos de restringida circulación pública. Y como el Municipio no vigila ni sabe vigilar, la publicidad de las empresas incurre en errores sin cuento, para mejor ilustración pública.

La solución de estos posibles males no es que el Municipio se invente nuevos funcionarios especializados, recargando así el presupuesto y el expedienteo, sino que modifique la reglamentación, y la limite a la indicación obligatoria de estrenos y reposiciones. La omisión de las fechas de producción es un mal preferible al engaño incontrolado en que hoy se incurre, sin que el Municipio tenga la sagacidad de enterarse. Lo deseable es que la autoridad sólo abarque lo que pueda apretar, y no improvise reglamentaciones a las que no podrá hacer cumplir.

16 de abril 1955.



Apóstoles recientes

EL LUNES 14 SE ESTRENÓ en el Ambassador un film vinculado a campamentos nudistas, que se titula **El jardín del Edén** (*Garden of Eden*, dir. Max Nosseck-1954) y que fue precedido en la prensa montevideana por algunas fotos, a veces adecuadas, sobre el contenido del film. En los días previos se había estrenado **Rasputín** (*Raspoutine*, Georges Combret-1954) en el California, también con una publicidad que promulgaba con superlativos las montañas de sensualidad de que era capaz ese monje histórico y perverso. El lunes 14 se publicó en algunos órganos de prensa una citación a una Asamblea de la Lucha contra la Inmoralidad, que reunía a los interesados "para tomar resoluciones frente al nuevo atentado a la moral de una empresa cinematográfica", sin especificar de cuál se trataba. La sede de la Asamblea, y también la del nuevo movimiento, es el local de Soriano 1472, que está ocupado por un colegio católico.

Hubo 38 personas en la Asamblea, incluyendo a tres cronistas de dos diarios matutinos. La reunión fue presidida por el señor Albérico Arroyo y constó en su mayor parte de conversaciones sobre la dificultad de que los adherentes concurren de hecho a las Asambleas y aporten algo más que su colaboración teórica. Se formularon exhortaciones en ese sentido y se recabaron también los nombres de las personas presentes. En cuanto al espíritu del movimiento, la mayoría pareció inclinarse por la idea de que la campaña no sea solamente católica sino impulsada también por personas de otros credos, que compartan la idea central. En un volante repartido al efecto la Lucha contra la Inmoralidad formula una exhortación "a toda persona de bien que, sin prejuicios, esté dispuesta a poner coto al avance

de este terrible flagelo de la inmoralidad, que corroe las conciencias y al hacer del hombre un esclavo de la materia socava los fundamentos de la grandeza y dignidad humanas". En otro volante se formula asimismo el propósito de formar "una generación moralmente sana, capaz de devolver a nuestra Patria los valores perdidos: conceptos de Dios, Familia y Patria". En el capítulo Obligaciones, que se formula en ese volante, figura en primer término que "Los católicos se comprometen a rezar una decena del Rosario, todos los días, a la Santísima Virgen, por el éxito de esta Campaña".

Las obligaciones comunes a católicos y no católicos son la de aportar su nombre y documentación, la de llevar el distintivo y la de "**boycotear**" (sic) los cines, los teatros, las fiestas y la prensa que puedan atentar contra la moral, sea abiertamente o con términos de doble sentido; esto incluye a diarios, revistas, semanarios y folletos. De acuerdo a lo declarado en el caso por el señor Arroyo, el "boycott" en cuestión es la única medida de orden práctico que ha sido prevista por el Movimiento. Consultado sobre la empresa cinematográfica a la que se aludía en el aviso de prensa, el Sr. Arroyo manifestó que no deseaba nombrarla, actitud que cabe atribuir al precedente de **La ronda** (Ophüls-1951), donde la campaña desatada contra el film originó en definitiva su resonante éxito comercial¹. Esta discreción ha impedido saber hasta el momento de qué empresa se trata y a quiénes deben "boycotear" los interesados en la campaña, con lo que la única medida de orden práctico se restringe provisoriamente al orden teórico.

Sobre la eficacia futura de esta campaña se señaló en la Asamblea que sólo tres personas son las propulsoras activas del movimiento, encontrándose satisfactorio que treinta más hayan acudido al primer llamado, visto que la época veraniega planteaba dificultades para un público mayor. Los organizadores confían empero en una mayor concurrencia futura y establecieron la interpretación de apostolado a que se presta este movimiento iniciado por una minoría.

Las consideraciones puramente cinematográficas ocupan hasta ahora una parte menor de la campaña. En el volante se hace alguna alusión al efecto ("en estos últimos años ha tomado auge lo que se ha dado en llamar neorrealismo") pero sólo para señalar que las "creaciones del ingenio", como el cine, la radio y la prensa, caen frecuentemente "en manos de hombres sin conciencia, cuyo único interés es el lucro y que no tienen escrúpulos en presentar a las nuevas generaciones el material que deforma la mente y estimula las pasiones".

Se han prometido nuevas asambleas de la Lucha contra la Inmoralidad y es presumible que se cite a ellas por la prensa, aunque, como se señaló allí, los avisos periodísticos resultan caros para un movimiento que no cuenta con muchos fondos. En el caso, los organizadores utilizan la difusión proporcionada por órganos de prensa, algunos de los cuales resultarían tener el interés del lucro.

16 de enero 1957.



¹ Ver Tomo 1.

Fiesta del Cine Americano

Fue, esencialmente, una muestra de prestrenos norteamericanos, organizada con un gran margen de improvisación. Tuvo lugar en Punta del Este, en marzo 1957 y H.A.T. no lo cubrió porque se desempeñó como Secretario de Prensa del evento. No obstante, se permitió después escribir los dos textos que siguen, basados en la experiencia propia y enjuiciando desde allí la conducta de algunos de sus colegas.

Hasta el otro festival

LA PRIMERA CONTROVERSIA en la materia es la de hacer o no hacer festivales. Hay fundamentos serios para no hacerlos y no debe despreciarse la observación sobre el dinero que se gasta, la inutilidad de las visitas de estrellas, el escaso nivel del material cinematográfico que se estrena y el absurdo de querer exhibir, con ceremonias, grandes precios y publicidad gratuita, el film que días o semanas después se estrena normalmente en Montevideo. No hacer festivales es una vieja y fundada idea que reaparece en la opinión pública nacional desde 1951 y que ha invocado en su apoyo todo desorden o todo defecto de organización, grande o chico. Pero cuando la realidad tangible es que se siguen haciendo y que hay un Comité Permanente para organizar ya el próximo y el subsiguiente, cabe solicitar que se hagan mejor y que la experiencia del pasado sirva para beneficiar al futuro. La reciente Fiesta del Cine Americano debe servir para esa reflexión, y los que se sientan muy implicados en discutirla deben retirarse al cuartito oscuro. Los otros pueden puntualizar algo de 1957 para la utilidad que tenga en 1958, y de aquí a la eternidad.

EL TIEMPO ES ORO. Un Festival que debía comenzar en marzo 1º fue decidido en febrero 20. Ocho días apenas alcanzan para lo necesario: instalar oficinas, prever locomoción y personal, ubicar el sitio real en que se encontraba cada film, apurar los trámites aduaneros y diplomáticos, calcular dónde se pondría a los periodistas, imprimir programas, prever el alojamiento de la delegación, el plan de fiestas, la distribución y sitio de las conferencias de prensa. Parte de todo ello se improvisó sobre el terreno, con la mejor voluntad posible y los cinco sentidos puestos en la tarea. Quedaron deficiencias sin subsanar, desde luego, y donde hay ciento tres periodistas registrados siempre habrá seis lince capaces de puntualizar que una función empezó tarde: la culpa es cargada, naturalmente, a la Organización, aunque la culpa real es de una delegación americana con demasiadas vedettes, que llega con treinta minutos de atraso y pierde otros treinta minutos en aspavientos de presentación, micrófonos y ceremonias, valorando con exceso su propia importancia. Los seis lince fueron notificados de por qué salieron mal las cosas que ellos vieron mal. Ninguno de ellos se molestó en enterarse de cómo salieron bien, casi por milagro, las funciones que estuvieron a punto de salir mal: los trámites de urgencia con que se obtuvieron las copias de **El niño y el toro** (*The Brave One*, I. Rapper-1956) y de **El rey y yo** (*The King and I*,

W. Lang-1956) o los minutos contadísimos con que llegaba al cine Cantegril el rollo de celuloide que se acababa de exhibir en el Fragata, a varios kilómetros de distancia, o las conversaciones y presiones con que finalmente se arrancó una lista coherente de conferencias de prensa a una delegación americana donde nadie era responsable de nada y donde todos sufrían de mal humor y de irresponsabilidad. A esta altura todo es historia antigua, aunque haya ocurrido la semana pasada. Pero en 1958 y en la eternidad habrá que recordar que el tiempo apremia y proceder en consecuencia.

EL COMITÉ ES DISCUTIBLE. Se compone de diez caballeros todos ellos intachables, animados de las mejores intenciones, inobjetables en su buena fe, representativos de las autoridades o del turismo, inteligentes para comprender lo que tienen delante, si es que lo tienen bastante cerca. Puntualizado esto, cabe agregar que la mayoría de esos diez ignoran solemnemente toda experiencia previa sobre festivales, sobre cine, sobre la prensa y sus problemas. Pocos días antes de empezar, su prescindencia de cuestiones cinematográficas se expresaba no solamente en desconocer quiénes podían ser William Wyler o John Ford, dato que en el caso no importa, sino también en desconocer qué son y cómo funcionan la Columbia, la Paramount, la Censa, la Motion Picture Producers Association, el porcentaje sobre las recaudaciones y la distinción sutil entre candidatura al Oscar, obtención del mismo y talento cierto. En ciertas materias, el Comité improvisa y en otras delega la responsabilidad (pero no debería delegarla); en casi toda materia posterga el problema para una reunión que siempre demora, y cuando finalmente se reúne pierde un tiempo considerable en discusiones desviadas y en constancias en actas para salvar la responsabilidad personal. En problemas de financiación, que son tema irrenunciable para el Comité, la improvisación y la suposición duraron hasta el último día, y quizás sigan después. En problemas de organización local (hoteles colmados e insuficientes, locomoción precaria y vergonzosa para un balneario tan extendido y tan aristocrático) el Comité no dio un solo paso, aunque ése es un problema específico de turismo y de autoridad. Seguramente no le alcanzó el tiempo, pero ya tiene un problema para 1958.

PUNTA DEL ESTE DESBORDA. Con dos cines que suman 1.500 butacas no se puede cubrir la demanda de siete mil personas que quieren sentarse en ellas. El motivo que aleguen para sentarse es indiferente: unos son invitados, otros son periodistas, otros son amigos de alguien, otros son autoridades y otros son espectadores de finanzas solventes, que quieren pagar \$ 5.00 y hasta \$ 10.00 para ver un film que no les importa y una estrella que no les dice nada (lo que quizás sea un prudente silencio). La única solución radical es hacer una sala en que quepan las siete mil, o por lo menos tres mil de ellas. Pero una sala para festivales no se financia con diez o veinte días de exhibiciones exitosas en un año, y sería un riesgo cierto invertir tanto dinero en un cine que estaría desierto casi todo el año. Ese es un hermoso problema para 1958 y es además un problema a dos puntas, porque la situación actual es insostenible, como pueden documentarlo algunos miles de testigos y la empresa Censa en particular: para la empresa es una difícil aventura comercial la de ceder el cine Fragata para festivales, y tiene fundada resistencia en hacerlo. En otro sentido, Punta del Este plantea un problema. Si le dan mal cine en festivales, la prensa protesta y algunos entendidos se quejan de la mediocridad. Si le dan buen cine, ese público

frívolo no lo aprecia. Toda la expectativa por ver a Anita Ekberg (dos dedos de frente) es una inflación desproporcionada frente al hecho de que Anita es, en lo más profundo, nadie. La comidilla del escándalo, real o presumible, ha tenido y sigue teniendo más importancia que el cine, y un Festival pierde así su sentido de competencia, de muestra, de reunión entre gentes de cine. Esto no lo arregla ningún Comité, excepto en la medida en que procure exhibir buenos films, crear una competencia entre ellos y traer figuras cinematográficas que sepan decir tres palabras juntas. Si todo lo que el Comité quiere es mantener el nivel de frivolidad y ocio, no le hacen falta festivales cinematográficos y puede restringirse a los torneos de rummy-canasta.

SOBRAN PERIODISTAS. La prensa es libre y puede pensar y decir lo que quiera, sin revelar sus informantes. Garantizada esa libertad, el Festival debe formular ciertas restricciones a los periodistas. No todos son críticos cinematográficos (se improvisaron algunos deliciosos) y en consecuencia no todos pueden reclamar la entrada libre al cine, donde ciertamente no cabían. No todos son grandes periodistas y aparecen escribiendo de lo que no entienden bien; esta restricción debió ser impuesta antes por los diarios que los enviaron. Algunos periodistas piden carnets y facilidades para después irse a la playa y no ocuparse del festival. La prensa oral exige facilidades para grabar las conferencias de prensa y se siente incómoda porque la prensa escrita hace más preguntas de las que se pueden transmitir por radio. Los filmadores de noticiarios inundan la sala con reflectores y el público no puede transitar por los pasillos. El notero sensacionalista, que busca el artículo exclusivo y formidable, suele ser un sujeto que tiene más cariño por el ruido que por la verdad. Pero la prensa es libre, desde luego.

FALTA UN DICTADOR. Este concepto es horrible en un país democrático, y ya se sabe que Dictadura es una mala palabra. Pero si Organización es buena palabra, Dictadura también lo es. Un festival es un fenómeno demasiado complejo, donde se cruzan simultáneamente, con todo apremio, el problema de programación, una llamada a larga distancia con Montevideo, un periodista que está exigiendo sus credenciales, un miembro del comité que está pidiendo sus dos entradas, la conferencia de prensa que está a punto de comenzar sin que haya llegado el intérprete, el otro periodista que está a cuatro kilómetros y pide un coche para no llegar tarde, y tres testigos con termómetros para tomar la fiebre a los que trabajan allí. Si no hay una sola cabeza para combinarlo todo, el miércoles se desmienten las órdenes del martes, todos proponen una cosa para modificar otra y nadie sabe lo que realmente ocurre si se da la razón a todo el mundo. Es triste decirlo así, y seguramente es anti-democrático, pero en materia de organización local debe haber un dictador (y a lo sumo un Comité de tres personas que piense los problemas mayores). Puede asegurarse aquí mismo que el puesto no es un regalo para nadie y que nadie lo pide o lo quiere. Los implicados deben apurarse a decirlo así.

LAS DELEGACIONES DEBEN SER OFICIALES. En 1953 y en 1956 fue una delicia tratar con la delegación francesa, que también tenía vedettes. Estaba centralizada en Unifrance, que representa al cine francés en el exterior, cuida su prestigio y coloca un funcionario responsable al frente; se llamaba Nicolás Mounéu y es un caballero. En 1957

fue imposible el acuerdo con la delegación americana, ni siquiera en cosas simples. Su jefe Johnny Maschio era un malhumorado con quien no se podía conversar en ningún idioma, que no se hacía responsable de lo que prometía y que era notoriamente mal mirado por algunos integrantes de la delegación; se ha alegado que trajo a estrellas con promesas infundadas. La Motion Picture Producers Association, que reúne oficialmente a la industria americana, no tenía responsabilidad alguna sobre esa delegación, a la que la entidad no reunió (la dejó reunir). El Gobierno americano y su Embajada también eran ajenos a la delegación. Desde luego que también las vedettes son libres, pero un festival necesita que las estrellas concurren a los cines, accedan a las conferencias de prensa y estén representadas por alguien con quien se pueda hablar. La experiencia fue una penuria, y obliga a discutir por qué se gastó tanto dinero en gente difícil. Los que tenían talento no lo lucieron (Van Heflin); los que se lucieron no lo hicieron por su talento. La delegación americana fue la culpable de algunas irregularidades públicas y del único papelón notorio del festival (80 minutos de demora, en la noche del domingo 3, para comenzar la función en Cantegril). Este pronunciamiento sobre culpas ajenas no se hace cómodamente ahora que la delegación se fue y no puede contestarlo. Se hizo ante cuarenta periodistas al mediodía del lunes 4, en la forma más oficial posible.

INFORMANDO A LA OPINIÓN. El Secretario de Prensa del Festival, que está cerca de aquí, se queja de que en *La Mañana* (página editorial, marzo 6) le atribuyan haber dicho lo que no dijo, en una materia particularmente delicada; así lo señaló a su director, sin mayor eficacia. Y término medio, los periodistas se creen mejores de lo que son, y cuando les señalan los errores y omisiones de información en que han caído, alegan que "ésas son cosas de los diarios", los que efectivamente suelen pensarse y hacerse con más apuro que los festivales mismos. De los ciento tres periodistas destacados, un centenar no se molestó sin embargo en averiguar ante el Comité o ante sus funcionarios el ABC de la organización y de las finanzas de este festival, puntos que sin embargo suscitaban y seguirán suscitando comentarios y críticas. Cabe exceptuar a los corresponsales de *Time*, *Visión* y *Marcha*, que preguntaron hasta poner cara de entenderlo todo, y cabe exceptuar también a los corresponsales de *El País*, que se consideraban bastante informados, vaya a saberse por qué. Pero los otros partieron de la base de que averiguar la hora en que almorzaba Lana Turner era un dato más importante que el origen del festival, que las dificultades reales con que se organizó y que las razones de los defectos que todos ellos (incluso el Secretario de Prensa) encontraron en esos ocho días febriles. Se puede ser un periodista y ser al mismo tiempo cualquier cosa, excepto un distraído.

En 1958 puede ocurrir de todo, incluso no hacer festival, lo que puede simplificar la vida de muchos. Es presumible sin embargo que se haga algo, y hay un Comité Permanente para ello. En ese momento deberá ser útil la experiencia de 1957 y toda otra experiencia anterior, desde las finanzas hasta el tipo de letra que se usa en los programas. Cuanto más claras se pongan las cartas sobre la mesa, ahora y aquí, más se habrá adelantado para el futuro. En el caso, no importa tanto quién habla o quién escribe sino lo que dice y la utilidad de lo que dice, con las disculpas del caso.

Festival con aspirinas

HA HABIDO MOTIVOS para quejarse de la última Fiesta del Cine Norteamericano, y quizás haya algunos motivos más en el futuro. La delegación americana dio algunos dolores de cabeza, la organización debió calcularse con una anticipación de pocos días, hubo cambios de programación, se devuelve a sus poseedores el importe de la séptima función de abono que quedó cancelada, y está todavía en un plano teórico la financiación del Festival, cuyas cifras no se conocen aún. Con estos y otros puntos se escribió en esta página una larga nota titulada "Hasta el otro Festival" (martes 12) que a texto expreso proponía tomar nota de los errores de 1957 para evitarlos en 1958, si es que dentro de un año hay un festival, como parece sugerirlo la existencia de un Comité Permanente que está constituido justamente para eso. Una parte de la nota aludía a la actuación de la prensa, que en la Fiesta del Cine Norteamericano abundó hasta el torbellino, con corresponsales de diarios, revistas y radios nacionales, otros de Estados Unidos, Argentina, Brasil y Chile, la televisión americana y los noticiarios de Buenos Aires. Lo que cabe criticar a la prensa no es que haya cubierto con ineficiencia ese festival; por el contrario, nunca un festival tuvo un eco público parecido. Pero cabe señalarle que no hizo comprender claramente a sus lectores la motivación de los defectos que todo espectador encontraba. La vida de las estrellas en Punta del Este, sus fotografías y sus declaraciones son material periodístico imprescindible en estos casos, pero deben ser solamente una parte de la cuestión, y deben ser además un material efímero y olvidable al día siguiente. Queda en pie todo el problema de hacer o no hacer festivales y, en caso afirmativo, de hacerlos con las características a que obliga Punta del Este. Hay dineros públicos para financiarlos, por ejemplo, y ése debe ser un primer toque de atención en sus resultados. No hay una sala adecuada para las exhibiciones, y eso obliga a efectuar una combinación entre los cines Cantegril y Fragata, con algunas consecuencias de orden económico, algunos apuros para llevar el film de una sala a otra, en exhibiciones necesariamente simultáneas, y algunos problemas en arrastrar una delegación de artistas a ambos sitios. El Festival es cinematográfico y sin embargo no se nombró a un solo cinematografista para integrar el Comité, con otras consecuencias de política interna, inevitables ofensas y la privación de alguna facilidad para las exhibiciones (obtener films de cortometraje, por ejemplo). Las fiestas programadas como complemento del Festival, en clubes y boîtes, tuvieron fechas reiteradamente modificadas, como una derivación de la premura con que se planeó y se supuso casi todo. Los dos conciertos agregados (uno por la OSSODRE, uno por Nybia Mariño y Luis Batlle) también fueron cambiados de fecha. Se planearon siete estrenos en diez días y sólo se exhibieron seis en ocho días, a consecuencia del débil compromiso existente con las empresas que prometieron su material. Fue difícil entenderse con la delegación y con algunos de sus integrantes, con lo que se alteraron fechas y planes. Fue difícil obtener entradas para algunas funciones.

Casi todo esto es fácil de explicar y aún de justificar en parte. Son defectos que nacen de la constitución del Comité y de la premura formidable (ocho días) con que el Festival se hizo; son, asimismo, los defectos que hoy podrían olvidarse como historia antigua, si no fuera porque siete años de festivales han establecido la ma-

niática repetición de vicios parecidos. Pero casi todo esto no apareció en la prensa, o sólo lo hizo en forma hartó superficial (la función que empezó tarde, las estrellas que no fueron a Isla Gorriti) sin detenerse a analizar la motivación de cada hecho. En ese sentido cabía señalar el martes 12, y repetir hoy, que la prensa no estuvo a la altura de su deber, a pesar de la abundancia de cronistas en Punta del Este y a pesar de que era tremendamente fácil averiguar todo problema con el Comité o con sus funcionarios, como algunos periodistas lo hicieron.

Ahora hay periodistas ofendidos por esa acusación. El cronista de *Acción* (miércoles 13) toma nota del artículo de *El País*, teme ser tachado de desaprensivo o de distraído, y protesta severamente al respecto. Ante eso cabe establecer, con todo apuro, que la intención no fue ofensiva, cuestionar la interpretación ultra personal que dio a aquel texto, y señalar todavía que como crítico cinematográfico el cronista de *Acción* es una persona respetable, en la medida en que el oficio mismo es respetable. Establecido lo cual, cabe agregar que si él declara haberse informado debidamente sobre los problemas internos del Festival, alcanza su declaración al respecto y no le hacen falta testigos para probarla. Pero el hecho es que *Acción*, desde el viernes 1º de marzo en adelante, ha dedicado columnas a la vida de las estrellas en Punta del Este y ha anotado la función que empezó tarde, pero (exceptuado su resumen posterior de marzo 10) no ha escrito sobre los problemas internos del Festival y se limitó a una breve reseña de las explicaciones que el Secretario de Prensa formuló por su propia iniciativa ante todos los periodistas (lunes 4). De hecho, privó a su lector de una mejor comprensión de lo que ocurrió, aunque ahora declara que se informó debidamente sobre la organización del Festival. Estaba en libertad de hacer eso o cualquier otra cosa, desde luego, pero es por su voluntad que hay que señalarle ahora esa omisión. Entretanto, el espectador de Punta del Este querría que le explicaran en tiempo y forma por qué se acortan los días de festival, por qué empiezan tarde las funciones, por qué no se consiguen entradas, por qué el material cinematográfico era mediocre, por qué las estrellas no concurren donde se anunció que concurrirían. Donde la prensa trabaja con premura, como lo debe hacer con festivales, campeonatos y tantos otros acontecimientos, no es extraño que se deslice el error. No es extraño que *Acción* (domingo 3) ponga a ocho columnas el título "Hollywood se trasladó hoy en masa a Isla Gorriti" (fue un fiasco al que sólo concurren tres hollywoodenses) ni es extraño que *El País* (miércoles 6) cuente que en la noche anterior le entregaron a Van Heflin la llave de Punta del Este, confundiendo distintas ceremonias de Heflin y de Hedda Hopper, gracias a un adormilado cronista montevideano que recogió con error una comunicación telefónica. Pero no son estos lapsus los que merecen objeción, sino la actitud de no informarse o, estando informado, de no informar. Es de esperar que el cronista de *Acción* quiera ver el fondo del asunto. No es el único diario culpable de omisión, por otra parte.

Otro cronista de *El Plata* (jueves 14) se manifiesta también molesto con la nota del martes 12 de *El País*, cuyas apreciaciones cree antojadizas y despectivas, pero formula especial reserva a que la nota haya sido firmada por quien fue oportunamente el Secretario de Prensa del Festival. Esto ya es más personal, nace de no querer entender la cuestión, y da pie a *El Plata* para acusar al tal secretario, quien, asegura, "no pocas veces olvidó las obligaciones de su delicado cometido, dando lugar a varias incidencias enojosas, sobre todo con algunos corresponsales extran-

jeros". La verdad es que hubo una sola incidencia enojosa entre secretario y periodistas. Surgió de no tener sino cuarenta tickets para una fiesta (sábado 2) y ochenta periodistas que atender con ellos. La responsabilidad no le cabe al Secretario sino a quien no le quiso dar más de cuarenta tickets, y el cronista de *El Plata* admitió en su oportunidad que algún criterio restrictivo había que tener, aunque cualquiera de esos criterios era discutible. Fuera de eso no hay nada; fuera de la incidencia enojosa, y con ella misma, el tal secretario permanece con la conciencia tranquila. Por otros conceptos, el cronista de *El Plata* puede tener la seguridad de que el Secretario de Prensa no fue responsable directo ni indirecto de otras irregularidades que *El Plata* vagamente menciona y que no se animaría a detallar; varios periodistas podrían certificar que el Secretario hizo lo posible por evitarlas, y que colaboró en solucionar a la prensa continuos problemas de locomoción, entradas, información y hasta los tickets de la famosa fiesta. Era su deber.

Hay una triste experiencia en todo esto y es la de comprobar que los festivales son muy difíciles de hacer, ni siquiera en condiciones normales. Con poco tiempo, mucha prensa, material objetable, delegación histórica, son imposibles de hacer, y meterse a hacerlos trae estos lodos, con entera independencia de la lucidez, buena fe o dinamismo que se ponga en la tarea.

15 de marzo 1957.



Más tendencioso será Ud.



LA CINEMATOGRAFICA GLÜCKSMANN-CINESA y/o la distribuidora 20th. Century Fox han decidido impulsar el reciente estreno de *El rey y yo*, que encontró noticias críticas desfavorables en casi toda la prensa montevideana y que casi simultáneamente aparece elegida como el mejor film de 1956 por un grupo de críticos cinematográficos norteamericanos. En un aviso de tres columnas por quince centímetros aseguran que "Contra la crítica tendenciosa de los comentaristas uruguayos", 357 críticos americanos eligieron al film como lo mejor del año, agregando más abajo que se trata de "357 autorizadas opiniones", que el suyo es un "voto unánime", y que los intérpretes del film han sido juzgados en Estados Unidos "de acuerdo a su labor y no a sus actitudes personales". Todo el aviso es una provocación, seguramente con la base deliberada de que todo ruido es buena propaganda, y de que las rectificaciones que los críticos hagan a ese texto son también publicidad para el film. Así que se puede ayudar a ambas empresas con un par de puntualizaciones, a sabiendas de que no protestarán por ellas.

GENTE VARIADA. La primera precisión es que los críticos uruguayos son difíciles de poner en un solo párrafo. Algunos son eruditos y otros desprecian la erudición, algunos escriben bien y otros pelean con la gramática, algunos son tachados de friolentos y otros deben ser tachados de sentimentales. Pero si algo cabe decir de todos ellos, sin excepción, es que todos son independientes y opinan por su sola cuenta, sin presión ajena, sin asustarse siquiera por los avisos de tres columnas por quince. Asegurar que todos ellos son "tendenciosos" es una tremenda audacia, particularmente cuando no se agrega qué tendencia tienen: sería divertido hacer el inventario de sus variadas tendencias políticas, filosóficas, morales y estéticas, sin contar además sus divergencias personales y su carencia de todo acuerdo previo para opinar sobre cada film. Si ha habido alguna coincidencia entre todos ellos es la de opinar, en los últimos días, que *El rey y yo* es una película teatral, pasiva, excedida de duración y de canciones, carente de mayor mérito cinematográfico y sólo recordable por un lindo ballet en el medio. Esta es una libérrima opinión, compartida por muchos espectadores que no escriben (y por uno de los accionistas de Glücksmann-Cinesa), con lo que no hay nada de tendencioso en ella. Es notable sin embargo que los críticos sean acusados de tener opiniones tendenciosas cuando la explicación del asunto es, muy simplemente, la de que Glücksmann-Cinesa y 20th. Century Fox padecen una tendencia irrefutable a defender *El rey y yo*, en cuyo estreno arriesgan intereses comerciales. Sobre tendencias no hay nada escrito.

LÍO EN PUERTA. La segunda y melancólica puntualización es que de vez en cuando se oye a las empresas solicitar que los críticos sean moderados en su lenguaje, no insulten a los films que comentan (particularmente los films sin mayor pretensión artística) y tengan cierto respeto por sus intereses. Ahora este juego se ha invertido con un aviso belicoso, donde por lo menos una de las dos empresas no mantiene hacia los críticos uruguayos el respeto mínimo de admitir que sus opiniones están libremente fundadas en sus criterios personales. Las proyecciones de este juego pueden ocasionar algún conflicto. Una empresa que regala a los críticos americanos la afirmación sobre "357 autorizadas opiniones" (y no los conoce) se empeña en cambio en sostener que los críticos uruguayos, a los que realmente conoce bien, padecen de alguna tendencia o de algún partido tomado. Cuando insinúa además que los críticos uruguayos juzgan a Yul Brynner por sus "actitudes personales" y no por su labor en el film, demuestra que no ha leído debidamente las crónicas publicadas. De hecho, todo el texto del aviso demuestra más ganas de pelear que fundamentos para pelear.

EL REY Y ELLOS. No son 357 votos unánimes de críticos americanos los que han elegido *El rey y yo* como mejor film de 1956. Si Glücksmann-Cinesa y 20th. Century Fox no tuviesen una tendencia irrefrenable a elogiar su propio film y hubieran estudiado con más detenimiento los antecedentes, habrían sabido un par de cosas que rebajarían en algo su entusiasmo. En primer lugar, la votación en cuestión no es la oficial de los críticos americanos (que se hace por separado) sino solamente una encuesta realizada entre ellos por el periódico *Film Daily*; esta doble competencia se reproduce anualmente y ha arrojado resultados distintos, como podrán verificarlo quienes tengan tendencia a revisar *The Film Daily Yearbook 1956*, págs. 123 a 153.

En segundo lugar, **El rey y yo** no obtuvo 357 votos sino 245 votos en un total de 357 votantes, como se puede demostrar con una mínima tendencia a revisar los cables de United Press y Associated Press sobre el punto. En tercer lugar, el film que seguía en esa lista era **Gigante** (George Stevens) con 236 votos. Las cifras dan a entender claramente que cada votante no elegía un solo film sino varios, quizás diez, con lo que puede haber pequeñas diferencias de votos entre los primeros: **El rey y yo**, **Gigante**, **La guerra y la paz** (King Vidor), **La gran tentación** (William Wyler), **Anastasia** (Litvak), **Moby Dick** (John Huston), **Picnic** (Joshua Logan), **Los diez mandamientos** (Cecil B. DeMille), **Té y simpatía** (Vincente Minnelli), **La rosa tatuada** (Daniel Mann). Las cifras no constan en los recientes telegramas.

OTROS MONARCAS. Las encuestas que ha realizado *Film Daily* no son tan respetables como Glücksmann-Cinesa y 20th. Century Fox tienen tendencia a creer. En 1955 eligieron a **Mr. Roberts** (281 votos) arriba de **Marty** (170), **Al Este del Paraíso** (196) y **Semilla de maldad** (190). En 1954 eligieron a **El motín del Caine** (293 votos) arriba de **Nido de ratas** (273). El orden de votación en 1953, 1952 y 1951 es bastante compartible (primeros puestos: **De aquí a la eternidad**, **A la hora señalada**, **Ambiciones que matan**) pero quien revise esas listas tendrá tendencia a sonreír cuando compruebe, en años diversos, que hubo 150 votos para **Música y lágrimas** como mejor film del año, o 149 para **La fuente del deseo**, 189 para **Lilí**, 155 para **Ivanhoe**, 181 para **Quo Vadis**, 159 para **El gran Caruso**. En la lista de 1948 **Belinda** (Negulesco) figura muy arriba de **El tesoro de la Sierra Madre** (Huston); en la de 1947 hubo 293 votos para **El hombre inolvidable** contra sólo 121 para **Lo que no fue** y 118 para **Larga es la noche**. En la de 1946 hay 327 votos para la cursilería **Los verdes años** (Victor Saville) y 318 para **Las campanas de Santa María** (Leo McCarey) pero sólo hay 192 para el **Enrique V** de Laurence Olivier. La publicación de esta lista, con nombres y títulos desde 1922 hasta hoy, provocaría cierta tendencia al escepticismo sobre las encuestas de *Film Daily*. El mismo escepticismo que, en general, provocan los dictámenes de Academias y festivales. Ningún crítico debe sentirse presionado por tales pronunciamientos, que tantas veces se inclinan a medir la popularidad y no la calidad de un film.

MATERIA OPINABLE. La popularidad de la opereta de origen y la tendencia espectacular del reciente cine americano pueden explicar que 245 norteamericanos crean necesario incluir a **El rey y yo** entre lo mejor de la temporada. Pero aunque así fuera, y aunque esa elección representara un destacado pronunciamiento, toda la disyuntiva se reduce a que unos críticos americanos aprueban el film sin aportar fundamentos y otros críticos uruguayos lo castigan y lo consideran una obra teatral, lenta y vacía, con la que el cine no logra ni adelanta nada y con la que el director Walter Lang confirma treinta años de mediocre carrera, sin un solo título importante. Es explicable que Glücksmann-Cinesa y 20th. Century Fox tengan tendencia a aprovechar esa elección, pero habrían estado cumplidos y correctos si hubieran hecho un aviso titulado "Curiosa discrepancia". Se aventuraron en cambio a calificar a la crítica uruguaya y a encontrar sórdidas motivaciones para su conducta. Quizá no lo hayan meditado bien.

20 de marzo 1957.

Títulos citados

A la hora señalada (*High Noon*, EUA-1952) dir. Fred Zinnemann; **Al Este del Paraíso** (*East of Eden*, EUA-1955) dir. Elia Kazan; **Ambiciones que matan** (*A Place in the Sun*, EUA-1951) dir. George Stevens; **Anastasia** (EUA-1956) dir. Anatole Litvak; **Belinda** (*Johnny Belinda*, EUA-1948) dir. Jean Negulesco; **Campanas de Santa María, Las** (*The Bells of St. Mary*, EUA-1945) dir. Leo McCarey; **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. F. Zinnemann; **Diez mandamientos, Los** (*The Ten Commandments*, EUA-1956) dir. Cecil B. DeMille; **Enrique V** (*Henry V*, Gran Bretaña-1944) dir. Laurence Olivier; **Fuente del deseo, La** (*Three Coins in the Fountain*, EUA-1954) dir. J. Negulesco; **Gigante** (*Giant*, EUA-1956) dir. G. Stevens; **Gran Caruso, El** (*The Great Caruso*, EUA-1951) dir. Richard Thorpe; **Gran tentación, La** (*Friendly Persuasion*, EUA-1956) dir. William Wyler; **Guerra y la paz, La** (*War and Peace*, EUA / Italia-1956) dir. King Vidor; **Hombre inolvidable, El** (*The Jolson Story*, EUA-1946) dir. Alfred Green; **Ivanhoe** (EUA-1952) dir. R. Thorpe; **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Gran Bretaña-1948) dir. Carol Reed; **Lilí** (EUA-1953) dir. Charles Walters; **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, EUA-1945) dir. David Lean; **Marty** (EUA-1955) dir. Delbert Mann; **Mister Roberts** (EUA-1955) dir. Mervyn LeRoy y John Ford; **Moby Dick** (EUA-1956) dir. John Huston; **Motín del Caine, El** (*The Caine Mutiny*, EUA-1954) dir. Edward Dmytryk; **Música y lágrimas** (*The Glenn Miller Story*, EUA-1954) dir. Anthony Mann; **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, EUA-1954) dir. E. Kazan; **Picnic** (EUA-1955) dir. Joshua Logan; **Rey y yo, El** (*The King and I*, EUA-1956) dir. Walter Lang; **Rosa tatuada, La** (*The Rose Tattoo*, EUA-1955) dir. Daniel Mann; **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, EUA-1955) dir. Richard Brooks; **Té y simpatía** (*Tea and Sympathy*, EUA-1956) dir. Vincente Minnelli; **Tesoro de la Sierra Madre, El** (*The Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948) dir. J. Huston; **Quo Vadis** (EUA-1951) dir. Mervyn LeRoy; **Verdes años, Los** (*The Green Years*, EUA-1946) dir. Victor Saville.



CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

División sobre Duvivier

EL TIEMPO DE LOS ASESINOS ha comenzado una segunda semana en el cine California, acompañada de una pequeña polémica verbal: hay quien dice que la película es buena y hay quien dice que es horrible. Por suerte una división similar ha ocurrido también en la crítica: contra el film de Duvivier figuran **Acción y Marcha**, que alegan primordialmente el melodrama del asunto; entre las opiniones a favor figuran **El Plata**, **La Mañana y El País**, que alegan diversas virtudes formales. Son difíciles de localizar las opiniones de **El Día**, **El Diario** y **El Bien Público**, por diferentes motivos. Un derivado menor de ese cruce de opiniones es la presunta distracción (o sueño, o ineptia, o mal gusto) de que se puede acusar a los cronistas con quienes se discrepa. Este es el comercio diario de un trabajo que consiste en opinar, y a veces responde a errores reales que sólo son corregidos por el tiempo y la reflexión. El cronista de **El País** fue a ver por segunda vez **El tiempo de los asesinos**, volvió y sostuvo que no modifica una letra de su opinión favorable. Se sabe que no es un terco, por otra parte².

Quizás la ocasión sirva para replantear algunos problemas de la crítica cinematográfica. Un punto claro es que el argumento es solamente una parte de cada film, y que corresponde analizar también, en cada caso, la forma en que ha sido narrado o vestido. Otro punto claro es que rara vez las películas son "buenas" o "malas",



²Ver reseña de H.A.T. en pág. 350.

popular división que no responde a la realidad y que en todo caso no sirve para enseñar ni para aprender; más útil es decir Por Qué.

Melodrama hay en muchos lados, con algunos ejemplos notables en asuntos de Shakespeare, Dickens y Dostoyevsky. Lo que importa no es tanto su sustancia como su convicción: el grado en que ese melodrama es manejado para iluminar zonas del carácter o de la conducta, la manera orgánica e inteligente en que puede ser narrado. Impugnar el melodrama de **El tiempo de los asesinos** es impugnar a casi todo Duvivier: tiene gracia que uno de los cronistas objetores le recomiende a Duvivier revisar su propia obra pasada (**La bandera, Pépé le Moko, Carnet de baile**) cuando gran parte de esa carrera es melodrama puro y sin alivio. Y tiene gracia también que otro cronista termine esperando una reacción de Duvivier, cuando justamente **El tiempo de los asesinos** documenta ya esa reacción: antes era desordenado y arbitrario para narrar sus asuntos, y ahora ha obtenido una firme estructura de relato. La revisión del film prueba ese dominio, y así los elementos anecdóticos que al director le hacían falta para contar el final de su asunto (el restaurant de Lagny, el perro que acompaña a Gérard Blain, el látigo en manos de Germaine Kerjean, el hotel sórdido en que vive Lucienne Bogaert) están puestos al principio para conocimiento casual del espectador. Todo el progreso de la trama, con el doble engaño de Danièle Delorme a sus dos galanes, puede ser puntualmente revisado y se verá hasta qué punto es hábil y creíble por ambos. El culto del detalle no es gratuito en Duvivier. La descripción del restaurant y de su público sirve para apuntar claramente el carácter del personaje de Gabin; las cruzadas conversaciones de ese ambiente, por su misma condición fragmentaria, interrumpen por lo menos en un caso la revelación de la verdad (episodio de Gabin con el italiano que interpreta Robert Manuel); el fanfarrón millonario que muestra su dinero (Robert Arnoux) sirve para apuntar un primer síntoma de que Danièle Delorme puede ser una ladrona; por otro lado, los comentarios desconfiados de la sirvienta Gabrielle Fontan son útiles para insinuar una parecida desconfianza hacia el mismo personaje de la dama joven. Casi todo está pensado en el asunto, hasta el suicidio del vagabundo, que Duvivier muestra solamente a través de la mirada de Danièle Delorme: al director no le importaba documentar ese suicidio, sino el carácter de su personaje femenino.

Nada de esto es genial ni maravilloso. Con toda certeza, William Wyler cuenta mejor sus argumentos. Con toda certeza, James Cain ha escrito diálogos más sutiles para gente que engaña y gente que es engañada. Y desde luego, Duvivier es un extremista, y así se ha observado agudamente (en **La Mañana**) que el director coloca un ambiente real y habitual pero lo puebla de fenómenos excepcionales o insólitos. Los extremos de crueldad, truculencia, morfina y alcohol son menos creíbles que otros elementos de la trama, quizás porque son más directos, porque están decretados y no insinuados. Pero el conjunto es inteligente de manera y de detalle. Los que están en contra pueden desecharlo porque no les importa que les cuenten bien un melodrama que no les concierne. También puede ocurrir que estén aburridos de ver a mujeres malas que seducen a hombres buenos y los llevan a la perdición, pero eso no impide que **El ángel azul** de Sternberg sea un clásico.

Hace muy poco que se pudo rever **Carnet de baile** de Duvivier. Está lleno de literatura. Hay quien recuerda bien **Pépé le Moko**: era sórdido hasta la náusea. Y se pueden recordar con facilidad **Pánico** o **El caso Maurizius** del mismo Duvivier: eran nutridos melodramas, contados con habilidad. No son los asuntos los

que deben reprocharse al director francés. Nunca le importaron, y en **El santo de Enriqueta** se reía a carcajadas de las cosas que inventan los argumentistas del cine. A Duvivier puede reprochársele que no cuente bien lo que quiere contar, como le ha ocurrido en **Contrabando sangriento**, o que preste su firma a empresas meramente comerciales (**Don Camilo**), o que cocine seis argumentos imposibles en un solo film (**Bajo el cielo de París**), sin preocuparse de que ninguno de ellos sea hermoso ni de que el conjunto tenga sentido. Tirarle piedras a Duvivier el día en que cuenta con todas las ganas un drama realista es probablemente no comprender al director o quizás no hacerlo comprender, que debiera ser uno de los objetivos de la crítica cinematográfica.

Por lo menos uno de los cronistas que piensan que **El tiempo de los asesinos** es una mala película resulta ser un culto espectador que ha visto muchos años de cine y seguramente ha visto todo Duvivier. Así que hay que resistir la tentación de asegurar que no lo han sabido ver porque lo ignoran. Es más razonable pensar que el derecho a la discrepancia es sagrado, particularmente en crítica cinematográfica, donde todo el mundo opina. Pero podrían opinar aportando fundamentos y análisis del film; algo se ganaría con el sistema.

28 de agosto 1957.



CENSURA CINEMATOGRAFICA

Los niños que vos cuidáis

El sistema de censurar películas no era gran cosa. El Consejo del Niño utiliza a un grupo de personas, mayormente señoras, generalmente de edad, que se constituyen en comisiones de a tres. Ven mucho cine gratis y dictaminan, en formularios al caso, que tal película es apta para todo público, o solamente para el mayor de 18 años, o solamente para el mayor de 12 años, según los casos. Este sistema camina con funciones privadas, cuyo costo de personal es abonado en todos los casos por las empresas. A veces origina discusiones, pero no son muy importantes. Y el Consejo del Niño tiene que aplicar claramente una ley, cuyo espíritu de protección al niño es incuestionable. Pero como la aplicación es delegada desde las autoridades a sus ayudantes, y como estos ayudantes son muchos, suelen originarse disparidades de criterio. En algunos casos se declaran aptos algunos films que tenían más erotismo o más truculencia de lo que suele considerarse prudente. En otros casos, inversamente, se aplican rigores extremos y se impide que los niños vean **El puente sobre el Río Kwai**.

El sistema ha sido agravado hace poco. En varias empresas cinematográficas se escuchan quejas contra el Consejo del Niño y particularmente contra uno de sus altos funcionarios, el Dr. Morelli, que parece ejercer una supervisión sobre la censura cinematográfica y teatral. Se le atribuye una tarea de revisionismo que no está respaldada por leyes y reglamentos. Se le atribuye una improvisación en una materia que debiera ser clara para todas las partes. Entre las últimas objeciones figuran:

1) Que para censurar **Yo y ellas... en París** nombró una comisión especial, fuera de las personas que habitualmente integran estos planteles;

2) Que procuró en una oportunidad cerrar el cine Biarritz, aduciendo que el film a exhibirse (**Como un vendaval**, con Lilli Palmer) no era apto para menores, aunque existía un claro dictamen previo de la comisión respectiva, que lo declaraba apto;

3) Que en otra oportunidad, por cedulón especial, notificó que el film **India** (Ambassador, con Isabel Sarli) no era apto para menores de 18 años, aunque la comisión previa lo había declarado apto;

En la tarea revisionista que se atribuye al Dr. Morelli hay un doble problema. Conviene verlo muy claro:

UNO. El espíritu de la censura suele ser antipático, pero el Dr. Morelli seguramente aduce que sólo le guían el bienestar del niño y el bienestar nacional. Puede ser una santa causa. Si hay una comisión de censura lo bastante distraída como para asegurar que **India** es film apto para menores, alguien debe venir atrás y corregir ese error. Así que la mayor severidad del Dr. Morelli puede tener un sano fundamento. Ocurre sin embargo que ese error es una delicada alusión a otro: las comisiones se equivocan con demasiada frecuencia. Sus dictámenes nacen de la improvisación, se condicionan a la cultura, la experiencia y la inteligencia de sus integrantes. Este margen de errores personales, que también ocurre en el espectador y en el crítico, se hace importante cuando afecta a quienes están aplicando una ley. En todo el plantel de señoras que hacen censura para niños no existe la necesaria unidad de criterio. Sería fácil demostrar los extremos de esa disparidad.

DOS. Después que las comisiones estampan en formularios su dictamen de film autorizado o no autorizado, ese concepto tiene valor de ley, así sea un concepto equivocado. Lo que aducen las empresas es que necesitan la máxima claridad en la materia. No creen reglamentario ni legal que un funcionario superior del Consejo del Niño proceda a la revisión de dictámenes (caso de **India**), ni mucho menos que esa revisión sea hecha verbalmente sin respaldo de documentación (caso de **Como un vendaval**). La tarea revisionista provocó ya un incidente enojoso, con intervención de Espectáculos Públicos y la policía en el cine Biarritz. La empresa exhibidora demostró en el caso que estaba procediendo de acuerdo a la ley y exhibió el formulario de autorización, con lo que el asunto no pasó a mayores. Pero es difícil saber lo que puede ocurrir mañana.

Hasta ahora se sabe lo que opinan en el punto las empresas cinematográficas. Una opinión del Consejo del Niño podría ser beneficiosa para todas las partes interesadas.

6 de diciembre 1959.

Títulos citados

Como un vendaval (*Wie ein Sturmwind*, Alemania-1957) dir. Falk Harnack; **India** (Argentina-1959) dir. Armando Bó; **Puente sobre el Río Kwai, El** (*The Bridge on the River Kwai*, Gran Bretaña-1957) dir. David Lean; **Yo y ellas... en París** (*The Perfect Furlough*, EUA-1958).



Bibliografía de H.A.T.

(compuesta mayormente por su autor)

1964 - INGMAR BERGMAN, UN DRAMATURGO CINEMATOGRAFICO, en colaboración con Emir Rodríguez Monegal, Renacimiento, Montevideo. Breve artículo inicial sobre Bergman, seguido de notas sobre sus películas. Los textos fueron publicados antes en **Marcha**, en la revista **Film** y en el diario **El País**. Luego fueron ligeramente retocados y actualizados para su edición en libro. Corresponde subrayar que sólo comprende el primer Bergman -hasta 1963- y no incluye importantes films posteriores.

1972 - CENSURA Y OTRAS PRESIONES SOBRE EL CINE, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires. Comprende un ensayo sobre censura en el cine, publicado antes en revista **Panorama** (Buenos Aires), seguido del detalle sobre títulos censurados de una u otra manera, 1916 a 1970. La empresa editora cerró poco después de publicar el libro, que quedó mal distribuido. Ver 1977.

1973 - CRÓNICAS DE CINE, De La Flor, Buenos Aires. Recopilación de notas sobre películas. En su mayor parte, material de **El País** (Montevideo) y **Panorama** (Buenos Aires).

1974 - VIOLENCIA Y EROTISMO, en colaboración con Simon Feldman y Agustín Mahieu, Cuarto Mundo, Buenos Aires. Libro en tres partes, sobre "sexo y violencia" en el cine. La parte de H.A.T. versa sobre cine policial. Edición con diversas torpezas de composición.

1975 - CINE SONORO AMERICANO Y LOS OSCAR DE HOLLYWOOD, Corregidor, Buenos Aires. Recopilación de premios y candidaturas de la Academia, 1927 a 1974. Esta documentación nunca había sido publicada en castellano. Se aprovechó el dato casual de que la Academia y el cine sonoro nacieron al mismo tiempo, 1927. Los datos documentales, que por sí solos serían una guía telefónica, fueron completados con textos sobre los diversos períodos del cine sonoro: 1927 a 1933, 1933 hasta la guerra en 1939, luego guerra, postguerra, etcétera. Varias páginas fueron dedicadas a las Listas Negras (1947 en adelante), tema que tampoco había sido incluido hasta entonces en libros en castellano. El libro fue reeditado en 1986, con actualización de datos.

1977 - CHAPLIN, TODO SOBRE UN MITO, Bruguera, Barcelona. Trabajo pedido por la editorial. Comprende biografía y obra de Chaplin. Fue publicado a comienzos de diciembre 1977, pero no llega a ocuparse del fallecimiento de Chaplin, ocurrido el 25 de diciembre de ese mismo año.

- EL LIBRO DE LA CENSURA CINEMATOGRAFICA, Lumen, Barcelona. Reedición actualizada del libro de 1972, con alguna ampliación y ajuste de datos (fue enteramente reescrito, a ese efecto).

1980-1981 - FUENTES Y DOCUMENTOS DEL CINE, seguido de TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE, en colaboración con Joaquim Romaguera, Gustavo Gilli, Barcelona. Ambos libros fueron reeditados en 1993 con el segundo título, por editorial Cátedra, Madrid. Aunque comprende textos propios, en su mayor parte se integra con artículos de diversos historiadores y creadores del cine (Ricciotto Canudo, Dziga Vertov, François Truffaut, Sergei M. Eisenstein, Bela Balász, Charles Chaplin y muchos más). La idea fue rescatar documentos que sólo se hallaban dispersos en revistas o en libros remotos, documentando historia, estética, escuelas, movimientos, técnicas: el vanguardismo, el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, la fotografía, el montaje, etcétera. Fue pensado como una guía general para el profesor y el estudiante.

1983 - LA HISTORIA Y EL CINE, Fontamara, Barcelona. Artículo sobre la Guerra de Secesión en el cine. Otros artículos del libro, por diversos escritores (Aristarco, Gubern, etc.) enfocan otros temas sobre historia y cine.

1986 - UNA ENCICLOPEDIA DE DATOS INÚTILES, De la Flor, Buenos Aires. Es una miscelánea de curiosidades históricas y modernas, con cierta pretensión de humor, recopilando pequeñas notas periodísticas previas. Tuvo varias reediciones y una continuación.

- EL CINE. GENTE, PELÍCULAS, HECHOS, Fraterna, Buenos Aires. Recopilación de 41 notas periodísticas, divididas en la forma que indica el título, procedentes de lo publicado en varias revistas.

1987 - LISTAS NEGRAS EN EL CINE, Fraterna, Buenos Aires. Tiene cinco partes: Unión Soviética, Alemania nazi, Francia durante 1940-1944, Listas Negras en Hollywood, Checoslovaquia. Es una derivación y ampliación del tema censura, con transcripción de documentos y de interrogatorios (el de Elia Kazan en 1952, entre otros). Un capítulo final, titulado *Las Listas del Exilio*, enumera las personalidades del cine que por motivos políticos debieron emigrar de un país u otro. Con la parte de Hollywood, solamente, se hizo después una reedición en la editorial Fin de Siglo, Montevideo.

- SEGUNDA ENCICLOPEDIA DE DATOS INÚTILES, De la Flor, Buenos Aires. Continuación del material publicado en 1986.

1989 - CINELECTURAS I, seguido de CINELECTURAS II en 1991, Trilce, Montevideo. Recopilación de notas sobre personalidades y films, más alguna nota hecha para el caso. El primer tomo fue reeditado en Buenos Aires, De la Flor, como DESPUÉS DEL CINE.

1990 - POSDATAS AL MUNDO, Arca, Montevideo. Notas de temas sociales y políticos (no de cine). Materiales publicados antes en el diario *Página12* de Buenos Aires.

1992 - DESDE LA CREACIÓN AL PRIMER SONIDO, Laertes, Barcelona. Primero de tres libros sobre historia del cine norteamericano. Abarca solamente el cine mudo. Los otros tomos estuvieron a cargo de los españoles Javier Coma y José Luis Guarnier. Fue pedido por la editorial.

1996 - CUENTOS DE CINE, Alfaguara, Buenos Aires. Volumen recopilado por Sergio Reñán, con anécdotas de diversas personas sobre su contacto con el cine. Sólo un pequeño capítulo es de H.A.T.

1997 - PRIMEROS Y ÚLTIMOS PLANOS, Cal y Canto, Montevideo. Recopilación de notas periodísticas en *El País Cultural*, más un capítulo final, hecho al efecto, sobre los comienzos de un crítico. El libro recibió un primer premio (compartido) en el certamen anual del Ministerio de Educación. Fue reeditado en Buenos Aires por De la Flor, con otro título: NUEVAS CRÓNICAS DE CINE.

1998 - PELEAS Y PERSONAJES, Cal y Canto, Montevideo. Segunda recopilación de notas de *El País Cultural*, pero con temas diversos (nada de cine).

1999 - NUEVAS CRÓNICAS DE CINE, De la Flor, Buenos Aires. Reedición argentina del libro de 1997.

2000 - HISTORIAS DE PELÍCULAS, Cauce, Montevideo. Recopilación de notas que con ese título aparecieron en *El País Cultural*, cada una de ellas sobre títulos mayores (**El ciudadano, Lo que el viento se llevó, Casablanca, Nacimiento de una nación**, etc.)

- LO PEOR DE MONDO CANE, Cal y Canto, Montevideo. Con varios colaboradores. Recopilación de notas aparecidas en contratapa de *El País Cultural*.

2006 - HISTORIAS DE PELÍCULAS, El Cuenco de Plata, Buenos Aires. Edición ampliada del libro de 2000. El material pasó de 16 a 37 notas. Con material de *El País Cultural*. H.A.T. no llegó a ver y corregir las pruebas, con lo cual esta edición es –hasta la fecha– su libro con mayor cantidad de erratas.

2006 – MÁS NOTAS DE CINE, reedición parcial del libro EL CINE. GENTE, PELÍCULAS, HECHOS, con algunos agregados de *Panorama* y *El país*. El material había sido preparado por H.A.T. en 2003. La edición final quedó a cargo de Gabriel Sosa y es muy correcta, a excepción de la fecha del fallecimiento de H.A.T. que aparece trasladada a 2006.



Colaboración en la investigación: Eleonor Wauquier.

Honor y gloria a Liliana Mazure, Luis Ormaechea, Eva Salvo y José Martínez Suárez.

Agradecimientos: Jorge Abbondanza, Andrés Alsina, Lucas Álvarez, Maximiliano "Capo" Basso, Remember Caprio, Eduardo Correa, Edgardo Cozarinsky, Octavio Fabiano, Mercedes B. Gallego, Alejandro Intrieri, María Iribarren, Bárbara Keen, Ana Kowalczyk, Pablo Marín, Agustín Masaedo, Paola Pelzmajer, Juan Manuel Peña, Inés Peñaricano (cuyo trabajo inédito sobre H.A.T., escrito en 1997, contiene información y entrevistas que resultaron esenciales), Lucila Pessoa, Hermenegildo Sábat y Fernando Suárez.

Fuentes consultadas: Una mayor parte de las citas textuales de H.A.T. y de la información sobre su biografía procede de diversas charlas con los compiladores, que tuvieron lugar formal o informalmente entre 1986 y 2005. Se han utilizado de manera complementaria entrevistas realizadas a H.A.T. por César Di Candia, Carlos Cipriani, María Esther Gilio, Leila Guerriero, Lincoln Maiztegui Casas, Manuel Martínez Carril, Inés Peñaricano, Jorge Ruffinelli, Pedro Silva y Carlos Ulanovsky.



Índice de películas citadas

- ¡Ay, qué rubial!, 87
¿Acusaría usted?, 99
¿Es papá el amo?, 90
08/15, 221
1. April 2000, 38
12 Angry Men, 394
20 de julio, El 189
20. Juli, Der 189
20.000 Leagues Under the Sea, 179
20.000 leguas de viaje submarino, 179
3:10 to Yuma, 457
300 millones, 610, 627
4 passi fra le nuvole, 84, 98
41, El 367
99 River Street, 15
A capa y espada, 262
A Farewell to Arms, 447
A Kid for Two Farthings, 255
A Kiss Before Dying, 302
A la hora señalada, 352
A la sombra de la guillotina, 383
A Night to Remember, 537
A Song to Remember, 575
A Tale of Two Cities, 503
A Town Like Alice, 248
Above Us the Waves, 223
Accidente, 337
Adiós a las armas, 447
Admiral Ushakov, 29
Adolescencia de una reina, 664
Affair in Havana, 590
Affaire Maurizius, L' 79, 657, 665
African Queen, The 335
Agárrame si puedes, 225
Agioupa, to koritsi tou kampo, 563
Agonía de amor, 262
Al Este del Paraíso, 249
Al Oeste de Zanzíbar, 185
Al principio era pecado, 140
Alas de águila, 377
Alegre escuadrón, El 165
Alejandro el Magno, 244
Alexander the Great, 244
Ali Baba et les 40 Voleurs, 177, 674
Alí Babá y los cuarenta ladrones, 177, 674
Alias Jesse James, 594
Alma de roca, 505
Alma de valiente, 208
Almirante Ushakov, El 29
Alta traición, 372
Altas sierras, 296
Altitud 3200, 135
Alto costo del amor, El 545
Always a Bride, 71
Allegro squadrone, L' 165
Am Anfang war es Sünde, 140
Amante de la reina, El 573
Amantes de Mayerling, Los 404
Amantes del Tajo, Los 49
Amantes secretos, 148
Amants de Tolède, Les 125
Amants du Tage, Les 49
Amor en la ciudad, 119
Amor en la tarde, 440
Amor prohibido, 181
Amore in città, L' 119
Amoríos en Florencia, 431
Anastasia - Die letzte Zarentochter, 790
Anastasia, 790
Anastasia, 790
Anastasia, la princesa vagabunda, 790
Anders als du und ich, 389
Ángel sucio, El 751
Ánimo, doctor, 421
Anna Lucasta, 574
Antes del diluvio, 21
Antesala del infierno, 813
Apache, 72
Armas de mujer, 515
Armored Attack, 577
Around the World in Eighty Days, 471
Arroz sangriento, 464
Ascenseur pour l'échafaud, 714
Ascensor para el cadalso, 714
Asesinato en el muelle, 15
Asesinato entre lobos, 560
Asesinato sin crimen, 121
Asesino de mujeres, 539
Asesinos, Los 313
Asphalt Jungle, The 77, 167
Ataque blindado, 577
Atentado, 747
Avant le déluge, 21
Aventuras de Arsenio Lupin, Las 567
Aventuras de Casanova, Las 200
Aventurero de Hong Kong, El 139
Aventures d'Arsène Lupin, Les 567
Aventure di Giacomo Casanova, Le 200
Ayer fue primavera, 310
Baby Doll, 379
Back of Beyond, The 79
Backlash, 327
Bad Day at Black Rock, 132
Barrio gris, 62
Batalla del Río de la Plata, La 296
Battle of the River Plate, The 296
Beast of Budapest, The 492
Beau Brummell, 125
Bekanntnis der Ina Kahr, Das 304, 687
Bella Otero, La 183
Belle des belles, La 324
Belle Otero, La 183
Beso de la muerte, El 359
Best Things in Life Are Free, The 362

Bestia de Budapest, La 492
Beyond a Reasonable Doubt, 305
Bhowani Junction, 341
Big Combo, The 253
Big Country, The 547
Big Frame, The 18
Bigamist, The 186
Bigamo, El 186
Bijoutiers du clair de lune, Les 515
Bildnis einer Unbekannten, 298
Bis wir uns wiederseh'n, 366
Black Tuesday, 140
Blackboard Jungle, The 144
Blood Alley, 386
Body and Soul, 413
Bomba, 631
Borrasca en el puerto, 23
Brave One, The 800
Brigante di Tacca del Lupo, Il 117
Brindis de sangre, 387
Brindis para un espía, 748
Broken Arrow, 363
Bruges, 610
Brujas de Salem, Las 451
Brujas, 610
Brute Force, 374
Buenos mueren jóvenes, Los 150
Bufón del rey, El 224
Bundle of Joy, 475
Burglar, The 509
Burning Hills, The 488
Caballero del desierto, El 131
Caída de Berlín, La 29
Caída de un ídolo, La 287
Caine Mutiny, The 70, 688
Calumnia sangrienta, 361
Calle de la esperanza, La 255
Calle Mayor, 332
Callejón de los ángeles, El 66
Callejón sangriento, 386
Calles de Londres, 322
Canaris, 211
Canción inolvidable, 575
Candilejas, 323
Capitán de Kopenick, El 523
Cappotto, Il 163
Carmen de fuego, 116
Carmen Jones, 116
Carne y espíritu, 413
Carnet de baile, 193
Carolina, 610
Casa de té de la luna de agosto, La 308
Casa del sol naciente, La 151
Caso Maurizius, El 79, 657, 665
Casta de malditos, 357
Cebo humano, 259
Cenicienta en París, La 436
Cento anni d'amore, 27
Cerdeña, 403

Cesta duga godinu dana, 749
Cielo amarillo, 267
Cielo fue testigo, El 334
Cien años de amor, 27
Cinco tumbas, 327
Cisne, El 206
Ciudad desnuda, La 328
Ciudad en tinieblas, 279
Clamor de venganza, 491
Clandestinas, Las 201
Clandestines, Les 201
Cloak and Dagger, 262
Cobweb, The 213
Cockleshell Heroes, The 270
Colina 24 no contesta, La 155
Colinas de fuego, 488
Comezón del séptimo año, La 561
Comisario de quijada rota, El 522
Compositor Glinka, El 246
Compulsion, 553
Compulsión, 553
Condenado sin culpa, 54
Confesión de Ina Kahr, La 304, 687
Confesión muy secreta, 673
Conqueror, The 235
Conquistador de Mongolia, El 235
Consejo de Guerra, 278
Conspiración de silencio, 132
Conspiración siniestra, 58
Corazón de piedra, 367
Corazones sin destino, 550
Country Girl, The 106
Court Jester, The 224
Court-Martial of Billy Mitchell, The 278
Crèvecoeur, 138
Crime Wave, 279
Crimen camina por la noche, El 593
Criss Cross, 369
Crossfire, 172
Cry, the Beloved Country, 60
Cuadrilátero, El 264
Cuando huye el día, 752
Cuando la bestia ruga, 496
Cuando llama el deseo, 35
Cuarenta y cuatro, 633
Cuatro asesinos, 142
Cuatro pasos en las nubes, 84, 98
Cumbres borrascosas, 93
Chacrita de Dios, La 481
China Gate, 416
D.I., The 505
Danzig, corredor de sangre, 562
Das kalte Herz, 367
D-Day the Sixth of June, 315
De aquí a la eternidad, 596
De los Apeninos a los Andes, 705
De noche cuando vino el diablo, 540
Death in Small Doses, 590
Débiles y poderosos, 199

Decks Ran Red, The 559
Deep Blue Sea, The 232
Deep in My Heart, 96
Défroqué, Le 123, 655, 657, 671
Dents Longues, Les 65
Derrière la grande muraille, 609
Des Teufels General, 280
Desafío a la muerte, 460
Desafío al miedo, 527
Desafío, El 751
Descarada, La 306
Desconocido, El 19
Desconocidos de siempre, Los 541
Deseada, 115
Deseo me sedujo, El 518
Desheredados, Los 60
Deshojando la margarita, 345
Désordre et la nuit, Le 572
Después del silencio, 284
Destination Moon, 575
Destino de fuego, 385
Destino de sangre, 588
Destino la Luna, 575
Destinos cruzados, 341
Det stora äventyret, 121
Detrás de la gran muralla, 609
Detrás de los Andes, 626
Detrás del más allá, 79
Día D, El 315
Día de los inocentes, año 2000, 38
Diable au corps, Le 30
Diablo y la dama, El 30
Dial M for Murder, 219
Diario de un cura rural, El 124, 672
Días de amor, 102
Dicha de ser mujer, La 294
Dientes largos, Los 65
Diez mandamientos, Los 468
Difamación de un hombre, 348
Diligencia, La, 199
Dino, 593
Dios es mi juez, 353, 455
Dioses vencidos, Los 465
Disneyland, 403
Disneylandia, 403
Doce hombres en pugna, 394
Doctor at Large, 421
Doncella de oro, La 456
Donna più bella del mondo, La, 324
Dr. Cíclope, El 506
Dr. Cyclops, 506
Drama raro, 67
Drango, 417
Drifters, 616
Drôle de drame, 67
Drum Beat, 236
Du rififi chez les hommes, 192, 541
Dunkirk, 552
Dunquerque, 552

East of Eden, 249
Ella y yo, 60
Elle et moi, 60
Embajador del jazz, El 453
Emboscada en la noche, 432
En djungelsaga, 612
En effeuillant la marguerite, 345
En lektion i kärlek, 677
En manos del destino, 376
Encanto de vivir, El 362
Encrucijada de odios, 172
End of the Affair, The 160
Enemy Below, The 442
Enfants du paradis, Les 63
Engendro del mal, 360
Enigma del aire, El 446
Enséñame a querer, 477
Entre rejas, 374
Eran cinco hermanos, 482
Eroica, 128, 734, 745
Es geschah am 20. Juli, 408
Escala en Tokio, 425
Escalera de caracol, La 325
Escándalo del siglo, El 237
Escape from Fort Bravo, 46
Escape to Burma, 46
Escuela elemental, 170
Espada del capitán, La 34
Espía de dos cabezas, El 543
Espía de Tokio, El 355
Espías, Los 531
Espions, Les 531
Esta tierra nuestra, 640
Estafa en Montecarlo, 71
Estigma del arroyo, El 320
Estrella del Norte, La 577
Et Dieu... crée la femme, 480
Etrange Monsieur Steve, L' 558
Europa de noche, 569
Europa di notte, 569
Eva negra, 115
Eva Nera, 115
Évadés, Les 194
Evadidos, Los 194
Executive Suite, 35
Extraña obsesión, 381
Extraño Sr. Steve, El 558
Falda de hierro, 407
Fantoche, 401
Far Country, The 50
Far Horizons, The 222
Fastest Gun Alive, The 364
Female on the Beach, 342
Ferroviario, El 318
Ferroviera, Il 318
Feuerwerk, 51
Fiebre de sangre, 343
Fieras callejeras, 277
Fighting Sullivans, The 482

Fin de la aventura, El 160
Fire Down Below, 414
Flame and the Flesh, 57
 Flecha rota, La 363
Floradas na Serra, 188
 Flores marchitas, 188
For Whom the Bell Tolls, 588
Foreign Intrigue, 273
Fortuna di essere donna, La 294
Fourteen Hours, 385
Freedom, 637
French Line, The 153
From Here to Eternity, 596
Fruits sauvages, Les 135
 Fruto de mis amores, 207
 Frutos salvajes, Los 135
 Fuego carnal, 590
 Fuego en sus labios, 414
 Fuegos artificiales, 51
 Fuente del deseo, La 25
 Fuga a Birmania, 46
Funny Face, 436
Für zwei Groschen Zärtlichkeit, 411
 Furia maldita, 489
 Furia, 243
Fury, 243
 Gangsters en fuga, 253
Garden of Eden, 688
Gázolás, 337
 General del diablo, El 280
 General improvisado, 523
 General, El 486
General, The 486
Genevieve, 59
Geständnis unter vier Augen, 673
Giant, 438
Gideon's Day, 517
 Gigante, 438
Giorni d'amore, 102
Girl in the Red Velvet Swing, The 237
Giv'a 24 Eina Ona, 155
Give Us This Day, 171
God's Little Acre, 481
 Godzilla, rey de los monstruos, 425
Gojira, 425
Good Die Young, The 150
 Gran aventura, La 121, 612
 Gran esperanza, La 85
 Gran pecador, El 392
Grande speranza, La 85
 Grandes maniobras, Las 195
Grandes Manoeuvres, Les 195
Great Man, The 429
Great Sinner, The 392
Green Scarf, The 158
 Grisbi, 53, 676
Guai ai vinti, 85
Gunfighter, The 343
 H-8..., 746
 Hambre de venganza, 180
Happy Road, The 418
Harder They Fall, The 287
Harlem Wednesday, 609
 Hasta que volvamos a vernos, 366
Hästhandlaren's flickor, 181
Hauptmann von Köpenick, Der 523
 Hazaña de Malta, La 20
 He muerto mil veces, 296
Heart of the Matter, The 136
Heaven Knows, Mr. Allison, 334
Hell Drivers, 527
Hell on Frisco Bay, 360
Hellgate, 54
 Herencia de muerte, 595
 Heroica jornada, 117
 Heroica, 128, 734, 745
Herrscher ohne Krone, 573
High and the Mighty, The 199
High Cost of Loving, The 545
High Noon, 352
High Sierra, 296
High Treason, 372
Highway, 641
 Historia de mi pasado, La 290
 Historia de un crimen, 490
 Historias de la radio, 175
Hobson's Choice, 90
 Hombre de las mil caras, El 484
 Hombre de palabra, 417
 Hombre del brazo de oro, El 312
 Hombre del Oeste, 529
 Hombre del traje gris, El 226
 Hombre en el espacio, El 403
 Hombre equivocado, El 450
 Hombre pacífico, El 258
 Hombre que nunca existió, El 260
 Hombre que sabía demasiado, El 376
 Hombre sin rumbo, 247
 Hombres de mar, 239
 Hombres o bestias, 46
 Honor de ladrón, 509
 Hora final, La 772
 Horas de espanto, 385
 Horizontes de grandeza, 547
 Horizontes de piedra, 157
 Horizontes desconocidos, 222
Horo-ki, 286
House of Bamboo, 151
House of Wax, 536
House: After Five Years of Living, 641
 Huerto de fresas silvestres, El 752
Hunters, The 510
I Accuse!, 512
I Am a Camera, 290
I Confess, 338
I Died a Thousand Times, 296
I Want to Live!, 534
I Was Monty's Double, 579
I'll Be Seeing You, 499
I'll Met by Moonlight, 432
Ice-Cold in Alex, 748
 Ídolo de fango, 429
 Imán, El 48
Imitation General, 523
Impasse des deux Anges, 66
 India, 584
Interrupted Journey, The 108
 Intocable, La 411
 Intriga extranjera, 273
Intruder, The 174
 Intruso, El 174
Iron Petticoat, The 407
J'avais sept filles, 207, 673
 Jardín del Edén, El 868
 Jardinero español, El 444
 Jazz Dance, 453
 Jefe, El 748
Jet Pilot, 462
 Jezabel, la tempestuosa, 299
Jezebel, 299
Johnny Concho, 393
Journal d'un curé de campagne, 124, 672
Journey, The 732
Jubal, 258
 Julieta, 83
Julietta, 83
Kalapalo, 685
Kami-Shibai, 685
Key, The 519
Killer's Kiss, 390
Killers, The 313
Killing, The 357
King and I, The 876
 King Kong, 426
Kings Go Forth, 483
Kiss of Death, 359
Kiss the Blood Off My Hands, 396
Knock on Wood, 225
Compositor Glinka, 246
Kronprinz Rudolfs letzte Liebe, 404
 La que no quería morir, 534
 La que volvió por su amor, 106
Lady Godiva of Coventry, 231
 Lady Godiva, la dama desnuda, 231
 Larga es la noche, 397, 494
 Largo camino de un año, El 749
 Largo viaje de regreso, El 239
Last Wagon, The 300
 Lástima que seas tan canalla, 88
Laughter in Paradise, 205
Law and Jake Wade, The 544
Le Blé en herbe, 30
 Lecho de hierba, 563
Letzte Akt, Der 215
Letzte Brücke, Die 203
 Leyenda de la selva
 o La flauta y la flecha, 612
Libertad, 637
Lieutenant Wore Skirts, The 241
Limelight, 323
 Línea francesa, 153
Little Fugitive, 581, 684
Living Desert, The 680
Lizzie, 381
 Lo que le pasó a Reynoso, 667
 Lobas, Las 463
Loi des rues, La 528
 Londres, hora cero, 45
Lonelyhearts, 550
Long Arm, The 282
Long Voyage Home, The 239
Long, Hot Summer, The 524
 Los que no fueron vencidos, 632
 Los que tuvieron coraje, 141, 668
Lost, 234
Louves, Les 463
Love in the Afternoon, 440
Lucrece Borgia, 75
 Lucrecia Borgia, 75
Lupa, La 186
 Llama y la carne, La 57
 Llamada fatal, La 219
 Llanura purpúrea, La 145
 Llave, La 519
 Llaves secretas, Las 282
M'sieur la Caille, 277
 Madame Du Barry, 126
Mädchen Rosemarie, Das 565, 750
Mädchenjahre einer Königin, 664
 Magia verde, 40
Magnet, The 48
Maigret tend un piège, 539
 Maldecida, La 186
 Malos, Los 134
Malta Story, 20
 Mamá soltera, 475
 Mambo, 133
Man Bait, 259
Man from Laramie, The 180
Man in Hiding, 41
Man in Space, 403
Man in the Gray Flannel Suit, The 226
Man of a Thousands Faces, 484
Man of the West, 529
Man Who Knew Too Much (1934), The 376
Man Who Knew Too Much, The 376
Man Who Loved Redheads, The 147
Man Who Never Was, The 260
Man with the Golden Arm, The 312
Man Without a Star, 247
 Maniobras de amor, 580
 Manon, 269
 Manos de oro, 557
 Mansión de las víboras, La 478
 Mar desnudo, El 220
 Mar profundo y azul, El 232

Marcado para morir, 390
Marcelino, pan y vino, 198
Margarita de la noche, 435
Marguerite de la nuit, 435
Marido de su mujer, El 415
Marie-Antoinette, reine de France, 383
Martes trágico, 140
Más allá de la duda, 305
Matrimonio, El 173
Matrimonio, II 173
Maze, The 28
Me and the Colonel, 746
Men in War, 387
Men, The 470
Mercado de abasto, 105, 674
Merry Andrew, 479
Mi secreto me condena, 338
Mi vida empieza en la Malasia, 248
Mientras duerme Nueva York, 271
Mientras estés a mi lado, 127
Mientras la ciudad duerme, 77, 167
Miércoles en Harlem, 609
Mille miglia, 182
Monde du silence, Le 347
Monkey on My Back, 496
Montaña, La 295
Mort en fraude, 464
Motín del Caine, El 70, 688
Mountain, The 295
Mr. Denning Drives North, 56
Mr. Potts Goes to Moscow, 164
Muerte a plazos, 590
Muerte de un ciclista, 166, 184
Muerte se repite, La 161
Muerte y fantasía, 152
Mujer de negro, La 586
Mujer del cuadro, La 56
Mujer más hermosa del mundo, La 324
Mujer y el mar, La 342
Mundo de la fantasía, El 91
Mundo de la mujer, El 52
Mundo silencioso, El 347
Murder Without Crime, 121
Murió hace quince años, 331
Museo de cera, 536
Música en el alma, 32
Nachts, wenn der Teufel kam, 540
Naked City, The 328
Naked Sea, The 220
Naked Spur, The 50
Naked Truth, The 571
Napoleon, 266, 741
Napoleón, 266, 741
Negociación, El 626
Neporazeni, 632
Never Wave at a WAC, 24
Ni tiempo para morir, 514
Nido de ratas, 689
Night My Number Came Up, The 291
Nilo en llamas, El 339

Niño y el toro, El 800
No escaparán, 37
No Escape, 37
No hay piedad para las mujeres, 101
No serás un extraño, 197
No Time to Die, 514
Noche larga y febril, 524
Noches blancas, Las 716
Noches de Cabiria, Las 708
Non c'è pace tra gli ulivi, 111
North Star, The 577
Not as a Stranger, 197
Notti bianche, Le 448, 716
Notti di Cabiria, Le 708
Nube de verano, 59
Oasis, 252
Obsesión pasional, 567
Ocaso sangriento, 408
Odd Man Out, 397, 494
Odio entre hermanos, 229
Ojo de la tempestad, El 335
Oklahoma, 533
Old Man and the Sea, The 556
Ómnibus perdido, El 405
On the Beach, 772
On the Loose, 303
On the Town, 230
On the Waterfront, 689
One Sunday Afternoon, 87
Operación Tirpitz, 223
Orden para matar, 754
Orders to Kill, 754
Orgueilleux, Les 16
Orgullo del pueblo, El 81
Orgullosos, Los 16
Orient Express, 660, 679
Pacto siniestro, 113
Padeniyе Berlina, 29
Padres delincuentes, 303
Pájaros salvajes, 460
Pane, amore e gelosia, 653, 665
Pañuelo verde, El 158
Papá, mamá, la mucama y yo, 211
Papa, maman, la bonne et moi..., 211
Paradine Case, The 262
París de mis amores, 346
París Palace Hotel, 326
Pas de pitié pour les femmes, 101
Pasaporte a Pimlico, 473
Pasaporte al infierno, 571
Pascua de sangre, 111
Pasiones sin freno, 213
Pasiones sin ley, 528
Passport to Pimlico, 473
Past, 26
Patrouille de choc, 514
Patrulla de choque, 514
Pecado de juventud, 592
Pecadoras sin culpa, 85
Pecados del pasado, 356

Peccato che sia una canaglia, 88
Péché de jeunesse, 592
Pensionnaire, La 163
Peñón de las lágrimas, El 138
Pequeño fugitivo, El 581, 684
Perseguido, 41
Pesadilla en el aire, 291
Pete Kelly's Blues, 265
Phffft!, 101
Picazón del séptimo año, La 241
Pistolero invencible, El 364
Playa, La 163
Por diez centavos un amor, 411
Por el amor de una reina, 573
Por quién doblan las campanas, 588
Porte des Lilas, 710
Portrait of Alison, 238
Powered Flight, The Story of the Century, 182
Precio de un hombre, El 50
Precio de una vida, El 171
Precio del engaño, El 304
Prima comunione, 500
Primera comunión, 500
Prince and the Showgirl, The 538
Príncipe gitano, El 669
Príncipe y la corista, El 538
Prisionero de la Bastilla, El 503
Proud Rebel, The 493
Pueblo embrujado, 546
Puente entre dos vidas, 448, 716
Puerta de Lilas, 710
Puertas rojas, Las 416
Purple Plain, The 145
Rack, The 353, 455
Ragazze di San Frediano, Le 431
Raíces, 184
Rapsodia negra, 521
Rapture, 170
Rashomon, 78, 490
Rebel Without a Cause, 316
Rebelde orgulloso, El 493
Rebelde sin causa, 316
Rebelión en el presidio, 112
Recuerdos de ayer, 87
Red Badge of Courage, The 208
Redada de espías, 18
Redención de un cobarde, 393
Reina africana, La, 335
Reina tirana, La 176
Relámpago en los ojos, El 419
Rembrandt, pintor del hombre, 609
Rembrandt, schilder van de mens, 609
Renor implacable, 483
Renegado, El 123
Retrato de una desconocida, 298
Revés de la trama, El 136
Revolt of Mamie Stover, The 306
Rey de los payasos, El 479
Rey y yo, El 876

Rififi, 192, 541
Rio 40 Graus, 610, 628
Río 40°, 610, 628
Río zona norte, 628
Riot on Cell Block 11, 112
Risa en el paraíso, 205
Rival World, The 620
Rivales del rayo, 462
Robbery Under Arms, 511
Robinson Crusoe, 670
Rojo atardecer, 732
Rojo y negro, 682, 690
Roma città aperta, 217
Roma ciudad abierta, 217, 284
Romana, La 69
Romeo and Juliet, 109
Romeo y Julieta, 109
Room for One More, 92
Rosa blanca, La 681
Rosemarie entre los hombres, 565, 750
Rouge et le noir, Le 682, 690
S.O.S. Scotland Yard, 234
Sabrina, 675
Saddle the Wind, 489
Safecracker, The 557
Saint Joan, 501
Saiton jamais..., 497, 706
Salka Valka, 659, 686
Salvaje, El 422
Sangre en las manos, 396
Sangre sobre la tierra, 397
Sangue sul sagrado, 170
Santa Juana, 501
Sarajevo, 292
Sardinia, 403
Satchmo the Great, 453
Satélite infernal, El 382
Satellite in the Sky, 382
Scampolo, 711
Scuola elementare, 170
Schmutziger Engel, 751
Sea Wife, 411
Secret People, The 58
Secretaria para todo, 568
Secreto de la sangre, El 307
Secreto de Sr. Potts, El 1648
Secreto del Sr. Denning, El 58
Secreto sellado, El 454
Segno di Venere, II 154
Sehnsucht hat mich geführt, 518
Selina, 202
Semilla de maldad, 144
Señorita... Por favor, 410
Séptimo velo, El 362
Sesto continente, 143
Seven Brides for Seven Brothers, 73
Seven Cities of Gold, 272
Seven Year Itch, The 241, 561
Seventh Veil, The 362
Sexto aniversario, 639

Sexto continente, 143
 Sexto hombre, El 585
Sfida, La 751
Shane, 19
Shepherd of the Hills, The 588
Sheriff of Fractured Jaw, The 522
Shoot First, 18
 Si las mujeres mandasen, 24
 Siete ciudades de oro, 272
 Siete novias para siete hermanos, 73
 Signo de Venus, El 154
Signorine dello 04, Le 410
Silent Dust, 161
Silken Affair, The 430
Simon and Laura, 428
 Simón y Laura, 428
 Sin barreras en el cielo, 42
 Sin cadenas, 399
 Sin ley y sin alma, 369
 Sin miedo y sin tacha, 50
 Sinfonía del corazón, 96
Sinhá Moça, 669
Sista paret ut, 419
Sitting Bull, 169
 Sitting Bull, el indio heroico, 169
Slander, 361
Smultronstället, 752
So Big, 202
So This Is Paris, 230
 Sobra un marido, 162
 Sobretudo, El 163
 Sobrevivientes, Los 270
Solange Du da bist, 127
Soldier of Fortune, 139
Soliti ignoti, I 541
 Sólo vivimos una vez, 242
 Sombra verde, 114, 387
 Sombras del paraíso, 63
Somebody Up There Likes Me, 320
Something of Value, 397
 Sonido y la furia, El 524
Sorcières de Salem, Les 451
Sorok preví, 367
Sound and the Fury, The 524
Sound Barrier, The 42
South Pacific, 769
Spanish Gardener, The 444
Spiaggia, La, 163
Spiral Staircase, The 325
Square Ring, The 264
St. Louis Blues, 521
St. Martin's Lane, 322
Stagecoach, 199
Stopover Tokio, 425
Stora äventyret, Det 612
Storm Center, 335
Storm Fear, 229
Storm Over the Nile, 339
Storm Warning, 99
Story of Esther Costello, The 456
Story of G.I. Joe, The 458
Strangers on a Train, 113
Strawberry Blonde, 87
Strijd zonder einde, 620
Styridsatstyri, 633
 Suave como la seda, 430
 Sucedió en Venecia, 497
Suddenly, 55
Sullivans, The 482
Sun Also Rises, The 427
Swan, The 206
Sword and the Rose, The 34
 Taberna del mal, La 265
Tajemství krve, 307
Talk of the Town, The 424
 Tallos amargos, Los 310
 También somos seres humanos, 458
 Te volveré a ver, 499
 Té y simpatía, 371
Tea and Sympathy, 371
Teacher's Pet, 477
Teahouse of the August Moon, The 308
 Tema para un sueño, 147
Tempi nostri, 97
Ten Commandments, The 468
Ten North Frederick, 478
 Teniente era ella, El 241
 Tercer sexo, El 389
 Tercer tiro, El 256
 Terror de la torre, El 28
 Terror en alta mar, 559
 Tesoro de la Sierra Madre, El 76
 Tesoro del ahorcado, El 544
That Certain Feeling, 415
There's No Business Like Show Business, 91
These Thousand Hills, 560
These Wilder Years, 356
They Who Dare, 141, 668
This Woman is Dangerous, 142
Three Brave Men, 348
Three Cases of Murder, 152
Three Coins in the Fountain, 25
Three Faces of Eve, The 443
Three for the Show, 162
Three Men in a Boat, 466
Thunder Bay, 23
 Tiempo de los asesinos, El 350, 879
 Tiempo sin piedad, 525
 Tiempos nuestros, 97
 Tierra del Fuego se apaga, La 129
 Tierras bravas, 511
Time Limit, 454
Time Without Pity, 525
Tin Star, The 474
Tip on a Dead Jockey, 460
 Tirano de Toledo, El 125
 Tire-dié, 629
Titfield Thunderbolt, The 81
To koritsi me ta mavra, 586
To Paris with Love, 346
 Todos a París, 418
Top Secret Affair, 580
 Toque de tambor, 236
 Torrero, 611
 Torre de Nesle, La 104
Touchez pas au grisbi, 53, 676
Tour de Nesle, La 104
Tous peuvent me tuer, 585
 Tráfico de mujeres, 257
 Tragedia de una mentira, La 228
Trail of the Lonesome Pine, The 595
 Trampa siniestra, 18
 Trampa, La 26
Trap, The 571
 Trapecio, 330
Trapeze, 330
Treasure of the Sierra Madre, The 76
 Tren de las 3.10 a Yuma, El 457
 Tres amores en París, 230
 Tres caras tiene Eva, 443
 Tres contra todos, 424
 Tres fugitivos, 36
 Tres hombres en un bote, 466
 Trigo joven, El 30
Trouble in the Glen, 275
Trouble With Harry, The 256
 Truhán, El 37
Turn the Key Softly, 45
Två kvinnor, 257
Twist of Fate, 89
Two-Headed Spy, The 543
 Ulises, 679
 Ulisse, 679
 Última carreta, La 300
 Última noche del Titanic, La 537
 Últimátum, 372
 Último acto, El 215
Ultimo paradiso, L' 705, 712
 Último paraíso, El 705, 712
 Último puente, El 203
Um Thron und Liebe, 292
 Un beso al morir, 302
 Un caballero andaluz, 155
Un carnet de bal, 193
Un condamné à mort s'est échappé, 707
 Un condenado a muerte se escapa, 707
 Un crimen por hora, 517
 Un día en Nueva York, 230
 Un giro de la suerte, 89
 Una cualquiera, 190
Una di quelle, 190
 Una lección de amor, 677
 Una lección de la vida, 402
 Una mujer en la niebla, 238
 Una parisién, 713
 Una partida y el desquite, 434
 Una ventana sobre el camino, 275
Unchained, 399
Undercover Man, The 385
Une manche et la belle, 434
Une parisienne, 713
Unidentified Flying Objects: The True Story of Flying Saucers, 446
 Uno más no importa, 92
Urok zhizni, 402
Valerie, 490
 Venganza mortal, 474
 Venus del lago, La 170
 Verdad desnudísima, La 571
 Verdad siempre duele, La 526
Verrat an Deutschland, 355
 Vertiente, La 610, 625
 Viaje interrumpido, 108
 Vicio maldito, 572
 Viejo y el mar, El 556
View from Pompey's Head, The 228
Vildfåglar, 460
Violent Men, The 134
Virgin Queen, The 176
 Vivienda, La 639
 Vivir es luchar, 286
 Vivirás tu vida, 470
 Voces de la tierra, 625
Voici le temps des assassins..., 350
 Vuelo a motor, 182
 Vuelta al mundo en ochenta días, La 471
 Vuelve Sebastiana, 625
Warlock, 546
Wayward Bus, The 405
West of Zanzibar, 185
Westerner, The 131
While the City Sleeps, 271
Whistle Stop, 37
Whole Truth, The 526
Wild One, The 422
Windjammer, 764
Windom's Way, 491
Wings of Eagles, The 377
Wolne miasto, 562
Woman in the Window, 56
Woman Obsessed, 567
Woman's World, 52
Wooden Horse, The 36
Wrong Man, The 450
Wuthering Heights, 93
 Y ahora brilla el sol, 427
 Y Dios creó la mujer, 480
Yellow Sky, 267
 Yo acuso, 512
 Yo aprendí a matar, 55
 Yo fui el doble de Montgomery, 579
 Yo y el coronel, 746
You Only Live Once, 242
Young Lions, The 465
Young Lovers, The 148
Young Man with a Horn, 32
Zamach, 747
Zigeunerbaron, Der 669
 Zorro del mar, El 442
 Zorros del espacio, 510

Índice onomástico

- Acevedo Solano, Emilio 815
Alazraki, Benito 184
Aldrich, Robert 72
Aleksandrov, Grigori 246
Alessandrini, Goffredo 170
Algar, James 680
Allégret, Marc 83, 345
Allégret, Yves 16, 252
Allen, Lewis 55
Amidei, Sergio 410
Anderson, Lindsay 58
Anderson, Michael 471
Anderson, Robert 371
Andersson, Harriet 730, 734
André, Raoul 201
Andrews, Dana 305
Annakin, Ken 34, 466
Armstrong, Louis 453
Arroyo, Albérico 869
Ashley, Ray 581, 684
Asquith, Anthony 148, 754
Astaire, Fred, 436
Auclair, Michel 101
Autant-Lara, Claude 30, 435, 682, 690
Ayala, Fernando 209, 310, 738, 748
Bacall, Lauren 386
Bacon, Lloyd 153, 482
Bailly, Raymond 558
Baker, Dorothy 32
Baker, Roy 537
Balík, Jaroslav 631
Balsler, Ewald 129
Bardem, Juan Antonio 166, 184, 332
Bardot, Brigitte 345, 480, 515, 713
Bartlett, Hall 399, 417
Baxter, Anne 469
Becker, Jacques 53, 177, 567, 674, 676
Beethoven, Ludwig van 128
Beiderbecke, Bix 32, 811
Benedek, Laslo 422, 590
Bennett, Charles 37
Bennett, Compton 362
Bergerac, Jacques 89
Bergman, Ingmar 419, 677, 751, 798
Bergman, Ingrid 790
Bernard-Aubert, Claude 514
Bernhardt, Curtis 125
Bielik, Palo 633
Birri, Fernando 628
Birt, Daniel 108
Bizet, Georges 116
Blasetti, Alessandro 84, 88, 97, 294, 500, 569
Bó, Armando 584, 737
Boehm, Sydney 567
Bogart, Humphrey 76, 288
Boisrobert, Gilles 685
Boisrond, Michel 713
Borgnine, Ernest 348
Boulting, John 372
Boulting, Roy 372
Bouzová, Irena 634
Box, Muriel 428
Boyer, Jean 207, 673
Bozzini, Lidio, 702
Bragaglia, Carlo Ludovico 660, 679
Brando, Marlon 423, 465, 470
Braun, Harald 127, 573
Breen, Richard L. 425
Bresson, Robert 672, 707, 714
Bricken, Jules 417
Bromberger, Hervé 135
Brontè, Emily 93
Brooks, Richard 57, 144, 397
Broughton, James 627
Bruckman, Clyde 486
Buñuel, Luis 670
Burks, Robert 338
Cacoyannis, Michael 586
Cagney, James 356
Caldwell, Erskine 481
Camerini, Mario 679
Camus, Marcel 464
Cáp, Frantisek 140
Carné, Marcel 63, 67
Carol, Martine 126
Carr, Thomas 593
Castellani, Renato 109
Cavalcanti, Alberto, 662
Cavaliere, Lina 324
Cayatte, André 21
Chaney, Lon 484
Chaplin, Charles, 486
Chase, James Hadley 434
Chejov, Anton 173, 824
Chopin, Frédéric 575
Christian-Jaque, 75, 126
Chukhrai, Grigori 367
Churchill, Winston, 552
Clair, René 67, 195, 710
Clarke, Thomas Ernest Bennett 48
Cliff, Montgomery 465
Clouzot, Henri-Georges 16, 269, 531
Coletti, Duilio 85
Comencini, Luigi 652, 665
Comfort, Lance 161
Conte, Richard 254
Cooper, Gary 131, 262, 440
Cornelius, Henry 59, 290, 473
Cousteau, Jacques-Yves 347
Coward, Noël 814
Cozarinsky, Edgardo 799
Crane, Stephen 208
Crawford, Joan 142, 342, 456
Crichton, Charles 81

Cronin, Archibald Joseph 444
 Crosby, Bing 106
 Cukor, George 341
 Cuore, Héctor 842
 Curtiz, Michael 32, 362, 493
 Dandridge, Dorothy 117
 Dassin, Jules 192, 328, 374
 Daves, Delmer 236, 258, 300, 363, 457, 483
 Davis, Bette 176, 299
 De Banzie, Brenda 90
 De Boe, Gerard 610
 De Felice, Lionello 27
 De Santis, Giuseppe 102, 111, 749
 De Sica, Vittorio 88, 98, 665
 De Toth, André 279, 496, 536, 543
 Dean, James 250, 316, 440
 Dearden, Basil 264
 Decoin, Henri 125, 585
 Degelin, Emile 610
 Delannoy, Jean 383, 539
 Delorme, Danièle 350
 Demare, Lucas 105, 284, 674
 DeMille, Cecil B. 468
 Denis Molina, Carlos 847
 Despouey, Arturo 93
 Dickens, Charles, 504
 Dickinson, Thorold 58, 155
 Dickson, Paul 382
 Dieterle, William 499
 Disney, Walt 34, 403
 Dmytryk, Edward 70, 139, 160, 171, 295, 465, 546, 688
 Donati de Alberzoni, Paulette 852
 Donehue, Vincent J. 550
 Donen, Stanley 73, 96, 436
 Dostoyevsky, Fiodor 392, 449, 716, 833
 Douglas, Kirk 247
 Duchesne, Louis 592
 Dunne, Philip 228, 348, 478
 Dupont, Jacques 138
 Duryea, Dan 509
 Duvivier, Julien 79, 193, 350, 657, 665, 879
 Dwan, Allan 46
 Eames, Charles 641
 Eames, Ray 641
 Eddy, Nelson 74
 Egan, Richard 228
 Elliott, Faith 609
 Endfield, Cy 527
 Engel, Morris 581, 684
 Ewell, Tom 241
 Fabrizi, Aldo 190, 217
 Faulkner, William 524
 Feist, Felix 142
 Feldman, Simón 610, 626
 Félix, María 183
 Fellini, Federico 119, 708
 Ferber, Edna 202
 Fernández, Emilio 129, 681
 Fernández, Gualberto 695
 Ferrer, José 96, 270, 429, 512, 545
 Feyder, Jacques 67
 Fischer, O.W. 127, 298, 366
 Fisher, Terence 41, 259
 Fleischer, Richard 179, 237, 553, 560
 Fonda, Henry 242, 394, 450
 Ford, Glenn 258, 364, 457
 Ford, John 239, 377, 517
 Foreman, Carl 520
 Foster, Norman 396
 Franciolini, Gianni 410
 Frank, Melvin 224, 415
 Fregonese, Hugo 140
 French, Harold 147
 Friend, Charles 48, 282
 Fric, Martin 26, 307
 Fuller, Samuel 151, 416
 Gabin, Jean 53, 350
 Gable, Clark 139, 477
 Gance, Abel 104, 741, 742
 García Espinosa, Julio 639
 Gardel, Carlos, 854, 859, 861
 Gavaldón, Roberto 114, 687
 Gélin, Daniel 65
 Gengis Khan, 235
 Gericke, William 685
 Germi, Pietro 117, 318
 Gertler, Viktor 337
 Gil, Rafael 331
 Gilbert, Lewis 150
 Glenville, Peter 747
 Glinka, Mijaíl Ivánovich 246
 Goldwyn, Samuel 93
 Gómez Bas, Joaquín 63
 Graham, Barbara 534
 Granger, Farley 113
 Grangier, Gilles 572
 Grant, Cary 92
 Graziano, Rocky 320
 Green, Guy 234, 238
 Greene, Graham 137, 160, 501
 Grierson, John 616
 Guillermin, John 526, 579
 Guinness, Alec 346
 Guitry, Sacha 266
 Guthrie, Alfred Bertram 560
 Gutiérrez Alea, Tomás 640
 Gutiérrez, Carlos María 802
 Haaf, Wilm ten 518
 Haanstra, Bert 609, 620
 Haas, Hugo 381
 Habib, Ralph 528
 Hamer, Robert 346
 Hamilton, Guy 174
 Hammerstein, Oscar, 533
 Handy, William Christopher 521
 Hardy, Forsyth 620
 Harlan, Veit 355, 389
 Harnack, Falk 189
 Harris, Hilary 641
 Harris, Julie 291
 Hathaway, Henry 359, 385, 567, 588, 595
 Hayden, Sterling 202
 Hayward, Susan 139, 235, 567
 Hayworth, Rita 414
 Heflin, Van 457
 Heisler, Stuart 99, 296, 488
 Hemingway, Ernest 313, 427, 447, 556
 Hepburn, Audrey 436, 440
 Hepburn, Katharine 407
 Heyer, John 79
 Hisamatsu, Seiji 286
 Hitchcock, Alfred 113, 219, 256, 262, 338, 376, 450
 Hitler, Adolf 189, 211, 215, 408
 Hoffmann, Kurt 51
 Holden, William 107
 Holmsen, Egil 181
 Honda, Ishirô 425
 Hope, Bob 407, 415, 594
 Houseman, John 35
 Howard, Trevor 138
 Hubley, John 609
 Hughes, Howard 462
 Hughes, Robert 804
 Hurst, Brian Desmond 20
 Huston, John 76, 167, 208, 334
 Iquino, Ignacio F. 568
 Jerome, Jerome K., 466
 Joannon, Léo 123, 655, 671
 Johnson, Nunnally 226, 443
 Jones, Harmon 492
 Jones, Winston 446
 Jugert, Rudolf 404
 Kachtik, Ladislav 634
 Kafka, Franz, 450
 Karlson, Phil 15
 Käutner, Helmut 203, 280, 298
 Kaye, Danny 224, 479
 Kazan, Elia 249, 379, 689
 Keaton, Buster 486
 Kellino, Roy 430
 Kelly, Gene 73, 230, 418
 Kelly, Grace 106, 206, 219
 Kidd, Michael 479
 Kimball, Ward 403
 Kimmins, Anthony 56
 King, Henry 343, 427
 Kingsley, Sidney 812
 Knott, Frederick 219, 260
 Kolm-Veltée, Walter 128
 Korda, Zoltan 60, 339
 Kortner, Fritz 292
 Koster, Henry 176, 315
 Kramer, Stanley 197, 352, 772
 Kubrick, Stanley 357, 390
 Kurosawa, Akira 78
 Lady, David 152
 Lancaster, Burt 72
 Lang, Fritz 242, 262, 271, 305
 Lang, Walter 91, 876
 Langsner, Jacobo 818
 Larreta, Antonio 815, 835, 844
 Lattuada, Alberto 119, 163, 170, 186
 Laughton, Charles 90
 Laven, Arnold 353, 574
 Le Breton, Auguste 528
 Le Chanois, Jean-Paul 194, 211
 Leacock, Philip 444
 Lean, David 42, 90
 Lederer, Charles 303
 Lee, Canada 61
 Lee, Jack 36, 45, 248, 511
 Lefranc, Guy 60
 Legg, Stuart 182
 Leigh, Vivien 233, 322
 Lemmon, Jack 414
 Leonard, Robert Z. 324
 Lewis, Joseph H. 253, 385
 Liebeneiner, Wolfgang 38
 Litvak, Anatole 232, 729
 Logan, Joshua 769
 Lollobrigida, Gina 324, 330, 665
 Lom, Herbert 89
 Loren, Sophia 294
 Losey, Joseph 525
 Lubin, Arthur 231
 Lubitsch, Ernest, 440
 Lucia, Luis 155
 Luedke, Bruno 540
 Lumet, Sidney 394
 Lupino, Ida 186
 Luske, Hamilton S. 403
 Lynch, Ana María 129
 MacDonald, David 18
 MacLaine, Shirley 256
 Maggi, Carlos 844, 845
 Magnani, Anna 217
 Malden, Karl 454
 Malle, Louis 347, 714
 Mangano, Silvana 133
 Mankowitz, Wolf 255
 Mann, Anthony 23, 50, 180, 387, 474, 481, 529
 Mann, Daniel 308
 Mansfield, Jayne 509
 Marais, Jean 83
 March, Fredric 226
 María Antonieta, 383
 Marischka, Ernst 664
 Marshall, George 523
 Martí, José 681
 Maselli, Francesco 119
 Mason, A.E.W. 339
 Mason, Bill 182
 Mastroianni, Marcello 716
 Matarazzo, Raffaello 85
 Maté, Rudolph 134, 222
 Matras, Christian 127

Mattsson, Arne 659, 686
 May, Paul 221
 McGuire, Don 393
 McLeod, Norman Z. 24, 594
 McNaught, Bob 411
 Ménégos, Robert 609
 Menzies, William Cameron 28
 Merman, Ethel 91
 Michel, André 673
 Milestone, Lewis 141, 577, 668
 Milland, Ray 219, 557
 Miller, Arthur 451
 Miller, David 89, 456
 Mills, John 56, 733
 Milton, Roger 453
 Miner, Allen H. 220
 Minnelli, Vincente 213, 371
 Mitchell, Billy 278
 Mitchum, Robert 197, 273
 Moffa, Paolo 165
 Moguy, Léonide 37
 Monicelli, Mario 541
 Monroe, Marilyn 91, 167, 241, 538, 561
 Montalbán, Ricardo 114
 More, Kenneth 233, 522
 More O'Ferrall, George 136, 152, 158
 Morelli, Juan B. 881
 Moreno, Rita 241
 Morgan, Michèle 16
 Morse, Terry 426
 Munk, Andrzej 734
 Muñoz, Carlos 813, 845
 Murphy, Turk 772
 Murrow, Edward R. 453
 Napolitano, Gian Gaspare 40
 Nazzari, Amedeo 117
 Neame, Ronald 260, 491
 Negulesco, Jean 25, 52
 Newman, Joseph 590
 Norman, Leslie 291, 552
 Nosseck, Max 868
 O'Hara, John 478
 O'Hara, Maureen 231
 Odets, Clifford 106, 847
 Olivera, Héctor 749
 Olivier, Laurence 538
 Orkin, Ruth 581, 684
 Oswald, Gerd 302, 490
 Otero, Carolina 183
 Pabst, G.W. 215, 304, 408, 687
 Pal, George 576
 Palmer, Lilli 790
 Panama, Norman 224, 415, 571
 Parker, Eleanor 381
 Parrish, Robert 18, 145, 414, 489
 Passendorfer, Jerzy 747
 Paton, Alan 60
 Paxton, John 214
 Payne, Tom 669
 Peck, Gregory 146, 226, 262, 392
 Pereira dos Santos, Nelson 610, 628
 Pergament, André 277
 Perón, Juan Domingo 284
 Petrucci, Antonio 173
 Pevney, Joseph 342, 484
 Philippe, Gérard 16, 195
 Phillips, Alex 115
 Pichel, Irving 575
 Pirandello, Luigi 815
 Plaza Noblía, Héctor 840
 Pondal Ríos, Sixto 284
 Potter, Henry Codman 162, 580
 Pottier, Richard 1837
 Powell, Dick 235, 442, 510
 Powell, Michael 296, 432
 Preminger, Otto 116, 278, 312, 501
 Pressburger, Emeric 296, 432
 Prévert, Jacques 64, 67
 Pyle, Ernie 459
 Quilici, Folco 143, 704, 712
 Quine, Richard 230
 Rabenalt, Arthur Maria 411, 493, 669
 Raizman, Yuli 402
 Raleigh, Walter 176
 Rapallo Ronco, Manuel 851, 858, 861
 Rattigan, Terence 147, 232, 538
 Ray, Nicholas 316
 Reed, Carol 255, 330, 397, 494, 519
 Reisner, Allen 521
 Relph, Michael 264
 Reynolds, Sheldon 273
 Rich, Robert 800
 Risi, Dino 119, 154
 Ritt, Martin 524
 Robinson, Edward G. 140
 Robson, Mark 101, 287
 Rodgers, Richard, 533
 Rogers, Ginger 89
 Romberg, Sigmund 96
 Romm, Mikhail 29
 Rose, Reginald 394, 593
 Rosi, Francesco 750
 Ross, Barney 496
 Rossellini, Roberto 217, 412
 Rossen, Robert 133, 244, 413
 Rouleau, Raymond 451
 Rouse, Russell 364
 Roussin, André 831
 Rowland, Roy 356, 361
 Rózewicz, Stanislaw 562
 Ruegger, Gustavo Adolfo 818
 Ruiz, Jorge 610, 625
 Russell, Jane 153, 306
 Russell, Rosalind 24
 Saderman, Alejandro 610
 Sáenz de Heredia, José Luis 175
 Salce, Luciano 188
 Salkow, Sidney 169
 Sandrini, Luis 401
 Sarli, Isabel 584, 737
 Saslavsky, Luis 463
 Schary, Dore 551
 Schell, Maria 127, 138, 203, 366, 716
 Schnitzler, Arthur 844
 Schoedsack, Ernest B. 506
 Schulberg, Budd 287
 Seaton, George 106, 477
 Selznick, David O. 263, 447, 499
 Sequens, Jiri 632
 Serling, Rod 354
 Serrano, Enrique 831
 Sevilla, Carmen 568
 Shakespeare, William 109
 Sharpsteen, Ben 403
 Shaw, George Bernard, 501
 Shesrager, Moira 147
 Siegel, Don 112
 Silva Valdés, Fernán 842
 Sinatra, Frank 55, 312, 393
 Siodmak, Robert 313, 325, 369, 392, 540
 Sjöberg, Alf 419, 460
 Sjöstrand, Arnold 257
 Skoda, Albin 216
 Smart, Ralph 71
 Soffici, Mario 62
 Sorel, Julien 683
 Stengel, Christian 101
 Steno, 200
 Stevens, George 19, 424, 438
 Stewart, James 180
 Stone, Andrew L. 559
 Stone, Virginia 559
 Sturges, John 46, 132, 327, 544, 556
 Sucksdorff, Arne 121, 611
 Tabbia, Alberto 799
 Tallas, Gregg G. 563
 Tanhofer, Nikola 746
 Taradash, Daniel 335
 Tashlin, Frank 241
 Taurog, Norman 92, 475
 Taylor, Robert 315
 Thiele, Rolf 565, 750
 Thomas, Ralph 223, 407, 421, 503
 Thompson, J. Lee 121, 748
 Thompson, Kay 436
 Thorpe, Richard 460
 Tiller, Nadja 572
 Tinayre, Daniel 736
 Tomei, Giuliano 115
 Torres Ríos, Leopoldo 667
 Tourneur, Maurice 66
 Toye, Wendy 152
 Tracy, Spencer 132, 295
 Trumbo, Dalton 801
 Turner, Lana 57
 Tuttle, Frank 360
 Ucicky, Gustav 366
 Ugalde Portela, Alberto 693
 Vadim, Roger 480, 497, 515, 706
 Vajda, Ladislao 198
 Valeri, Franca 154
 Velo, Carlos 611
 Verhoeven, Paul 367
 Verneuil, Henri 49, 326, 434
 Versini, André 585
 Vicas, Victor 405
 Vidor, Charles 206, 447, 575
 Vidor, King 247
 Vigil, Ismael 861
 Viñoly Barreto, Román 157, 401
 Visconti, Luchino 448, 716
 Vlady, Marina 103
 Von Sternberg, Josef 462
 Wagner, Robert 295, 511
 Wald, Jerry 524
 Walker, Robert 113
 Walsh, Raoul 87, 306, 522
 Wanger, Walter 112, 534
 Warren, Charles Marquis 54
 Watt, Harry 185
 Wayne, John 199, 235, 386
 Wead, Frank 377
 Webb, Clifton 260
 Webb, Jack 265, 505
 Webb, Robert D. 272
 Weidenmann, Alfred 211, 711
 Weissel, Nelly 819
 Welles, Orson 275
 Wellman, William A. 199, 267, 386, 458
 Wendkos, Paul 509
 West, Nathanael 551
 Whelan, Tim 322
 Widmark, Richard 300, 571
 Wilcox, Herbert 275
 Wilde, Cornel 229, 254
 Wilder, Billy 241, 440, 561, 675
 Williams, Emlyn 233
 Williams, Tennessee 379
 Wise, Robert 35, 202, 320, 534
 Wolff, Federico 840
 Wood, Sam 588
 Woodward, Joanne 444
 Wouk, Herman 70, 688
 Wright, Basil 619
 Wyler, William 93, 131, 299, 547, 813
 Wyman, Jane 202
 Yordan, Philip 575
 Young, Terence 339, 514
 Zampa, Luigi 69
 Zampi, Mario 164, 205, 571
 Zanuck, Darryl F. 227
 Zavattini, Cesare 84, 88, 119, 629
 Zinnemann, Fred 352, 470, 533, 596
 Zuckmayer, Carl 280
 Zurlini, Valerio 431

Sumario

Introducción	7		
Cronología básica	11		
Películas	13		
1954	15		
Asesinato en el muelle	15	El motín del Caine	70
Los orgullosos	16	Estafa en Montecarlo	71
Redada de espías	18	Apache	72
Trampa siniestra	18	Siete novias para siete hermanos	73
El desconocido	19	Lucrecia Borgia	75
La hazaña de Malta	20	El tesoro de la Sierra Madre	76
Antes del diluvio	21	Funciones muy especiales	78
Borrasca en el puerto	23	El caso Maurizius	79
Si las mujeres mandasen	24	El orgullo del pueblo	81
La fuente del deseo	25	Julieta	83
La trampa	26	Cuatro pasos en las nubes	84
Cien años de amor	27	La gran esperanza	85
El terror de la torre	28	Pecadoras sin culpa	85
El almirante Ushakov	29	Recuerdos de ayer	87
El trigo joven	30	Lástima que seas tan canalla	88
Música en el alma	32	Un giro de la suerte	89
La espada del capitán	34	¿Es papá el amo?	90
Cuando llama el deseo	35	El mundo de la fantasía	91
Tres fugitivos	36	Uno más no importa	92
El truhán	37	Cumbres borrascosas	93
No escaparán	37	Sinfonía del corazón	96
Día de los inocentes, año 2000	38	Tiempos nuestros	97
Magia verde	40	¿Acusaría usted?	99
Perseguido	41	No hay piedad para las mujeres	101
Sin barreras en el cielo	42	Phffft!	101
1955	45	Días de amor	102
Londres, hora cero	45	La torre de Nesle	104
Fuga a Birmania	46	Mercado de abasto	105
Hombres o bestias	46	La que volvió por su amor	106
El imán	48	Viaje interrumpido	108
Los amantes del Tajo	49	Romeo y Julieta	109
Sin miedo y sin tacha	50	Pascua de sangre	111
Fuegos artificiales	51	Rebelión en el presidio	112
El mundo de la mujer	52	Pacto siniestro	113
Grisbi	53	Sombra verde	114
Condenado sin culpa	54	Eva negra	115
Yo aprendí a matar	55	Carmen de fuego	116
El secreto del Sr. Denning	56	Heroica jornada	117
La llama y la carne	57	Amor en la ciudad	119
Conspiración siniestra	58	Asesinato sin crimen	121
Nube de verano	59	La gran aventura	121
Ella y yo	60	El renegado	123
Los desheredados	60	Beau Brummell	125
Barrio gris	62	El tirano de Toledo	125
Sombras del paraíso	63	Madame Du Barry	126
Los dientes largos	65	Mientras estés a mi lado	127
El callejón de los ángeles	66	Heroica	128
Drama raro	67	La Tierra del Fuego se apaga	129
La romana	69	El caballero del desierto	131
		Conspiración de silencio	132
		Mambo	133
		Los malos	134
		Los frutos salvajes	135

El revés de la trama	136	Las aventuras de Casanova	200	1957	277	El beso de la muerte	359
El peñón de las lágrimas	138	Las clandestinas	201	Fieras callejeras	277	Engendro del mal	360
El aventurero de Hong Kong	139	Selina	202	Consejo de Guerra	278	Calumnia sangrienta	361
Al principio era pecado	140	El último puente	203	Ciudad en tinieblas	279	El séptimo velo	362
Martes trágico	140	Risa en el paraíso	205	El general del diablo	280	El encanto de vivir	362
Los que tuvieron coraje	141	El cisne	206	Las llaves secretas	282	La flecha rota	363
Cuatro asesinos	142	Fruto de mis amores	207	Después del silencio	284	El pistolero invencible	364
Sexto continente	143	<i>Del mejor John Huston</i>	208	Vivir es luchar	286	Hasta que volvamos a vernos	366
Semilla de maldad	144	Ayer fue primavera	209	La caída de un ídolo	287	Corazón de piedra	367
La llanura purpúrea	145	Papá, mamá, la mucama y yo	211	La historia de mi pasado	290	El 41	367
Tema para un sueño	147	Canaris	211	Pesadilla en el aire	291	Sin ley y sin alma	369
Amantes secretos	148	Pasiones sin freno	213	Sarajevo	292	Té y simpatía	371
Los buenos mueren jóvenes	150	El último acto	215	La dicha de ser mujer	294	Alta traición	372
La casa del sol naciente	151	Roma ciudad abierta	217	La montaña	295	Entre rejas	374
Muerte y fantasía	152	La llamada fatal	219	He muerto mil veces	296	En manos del destino	376
Línea francesa	153	El mar desnudo	220	La batalla del Río de la Plata	296	Alas de águila	377
El signo de Venus	154	08/15	221	Retrato de una desconocida	298	Baby Doll	379
Un caballero andaluz	155	Horizontes desconocidos	222	Jezebel, la tempestuosa	299	Extraña obsesión	381
La colina 24 no contesta	155	Operación Tirpitz	223	La última carreta	300	El satélite infernal	382
Horizontes de piedra	157	El bufón del rey	224	Un beso al morir	302	A la sombra de la guillotina	383
El pañuelo verde	158	El hombre del traje gris	226	Padres delincuentes	303	Destino de fuego	385
El fin de la aventura	160	La tragedia de una mentira	228	El precio del engaño	304	Horas de espanto	385
La muerte se repite	161	Odio entre hermanos	229	Más allá de la duda	305	Callejón sangriento	386
Sobra un marido	162	Tres amores en París	230	La descarada	306	Brindis de sangre	387
La playa	163	Lady Godiva, la dama desnuda	231	El secreto de la sangre	307	El tercer sexo	389
El secreto de Sr. Potts	164	El mar profundo y azul	232	La casa de té de la luna de agosto	308	Marcado para morir	390
El alegre escuadrón	165	S.O.S. Scotland Yard	234	Los tallos amargos	310	El gran pecador	392
Muerte de un ciclista	166	El conquistador de Mongolia	235	El hombre del brazo de oro	312	Redención de un cobarde	393
Mientras la ciudad duerme	167	Toque de tambor	236	Los asesinos	313	Doce hombres en pugna	394
Sitting Bull, el indio heroico	169	El escándalo del siglo	237	El día D	315	Sangre en las manos	396
La Venus del lago	170	Una mujer en la niebla	238	Rebelde sin causa	316	Sangre sobre la tierra	397
Escuela elemental	170	Hombres de mar		El ferroviario	318	Sin cadenas	399
El precio de una vida	171	o El largo viaje de regreso	239	El estigma del arroyo	320	Fantoche	401
El matrimonio	173	El teniente era ella	241	Calles de Londres	322	Una lección de la vida	402
El intruso	174	Sólo vivimos una vez	242	La mujer más hermosa del mundo	324	El hombre en el espacio	403
Historias de la radio	175	Alejandro el Magno	244	La escalera de caracol	325	Disneylandia	403
La reina tirana	176	El compositor Glinka	246	París Palace Hotel	326	Cerdeña	403
Alí Babá y los cuarenta ladrones	177	Hombre sin rumbo	247	Cinco tumbas	327	Los amantes de Mayerling	404
1956	179	Mi vida empieza en la Malasia	248	La ciudad desnuda	328	El ómnibus perdido	405
20.000 leguas de viaje submarino	179	Al Este del Paraíso	249	Trapecio	330	Falda de hierro	407
Hambre de venganza	180	Oasis	252	Murió hace quince años	331	Ocaso sangriento	408
Amor prohibido	181	Gangsters en fuga	253	Calle Mayor	332	Señorita... Por favor	410
Mille miglia	182	La calle de la esperanza	255	El cielo fue testigo	334		
Vuelo a motor	182	El tercer tiro	256	El ojo de la tempestad	335	1958	411
La bella Otero	183	Tráfico de mujeres	257	Accidente	337	Por diez centavos un amor	411
Raíces	184	El hombre pacífico	258	Mi secreto me condena	338	La intocable	411
Al Oeste de Zanzíbar	185	Cebo humano	259	El Nilo en llamas	339	Carne y espíritu	413
El bígamo	186	El hombre que nunca existió	260	Destinos cruzados	341	Fuego en sus labios	414
La maldecida	186	A capa y espada	262	La mujer y el mar	342	El marido de su mujer	415
Flores marchitas	188	Agonía de amor	262	Fiebre de sangre	343	Las puertas rojas	416
El 20 de julio	189	El cuadrilátero	264	Deshojando la margarita	345	Hombre de palabra	417
Una cualquiera	190	La taberna del mal	265	París de mis amores	346	Todos a París	418
Rififi	192	Napoleón	266	El mundo silencioso	347	El relámpago en los ojos	419
Carnet de baile	193	Cielo amarillo	267	Difamación de un hombre	348	Ánimo, doctor	421
Los evadidos	194	Manon	269	El tiempo de los asesinos	350	El salvaje	422
Las grandes maniobras	195	Los sobrevivientes	270	A la hora señalada	352	Tres contra todos	424
No será un extraño	197	Mientras duerme Nueva York	271	Dios es mi juez	353	Escala en Tokio	425
Marcelino, pan y vino	198	Siete ciudades de oro	272	El espía de Tokio	354	Godzilla, rey de los monstruos	425
Débiles y poderosos	199	Intriga extranjera	273	Pecados del pasado	356	Y ahora brilla el sol	427
		Una ventana sobre el camino	275	Casta de malditos	357	Simón y Laura	428

Ídolo de fango	429	1959	509
Suave como la seda	430	Honor de ladrón	509
Amoríos en Florencia	431	Zorros del espacio	510
Emboscada en la noche	432	Tierras bravas	511
Una partida y el desquite	434	Yo acuso	512
Margarita de la noche	435	Ni tiempo para morir	514
La cenicienta en París	436	Patrulla de choque	514
Gigante	438	Armas de mujer	515
Amor en la tarde	440	Un crimen por hora	517
El zorro del mar	442	El deseo me sedujo	518
Tres caras tiene Eva	443	La llave	519
El jardinero español	444	Rapsodia negra	521
El enigma del aire	446	El comisario de quijada rota	522
Adiós a las armas	447	General improvisado	523
Puente entre dos vidas	448	El sonido y la furia	524
El hombre equivocado	450	Tiempo sin piedad	525
Las brujas de Salem	451	La verdad siempre duele	526
El embajador del jazz	453	Desafío al miedo	527
Jazz Dance	453	Pasiones sin ley	528
El secreto sellado	454	Hombre del Oeste	529
La doncella de oro	456	Los espías	531
El tren de las 3.10 a Yuma	457	Oklahoma	533
También somos seres humanos	458	La que no quería morir	534
Desafío a la muerte	460	Museo de cera	536
Pájaros salvajes	460	La última noche del Titanic	537
Rivales del rayo	462	El príncipe y la corista	538
Las lobas	463	Asesino de mujeres	539
Arroz sangriento	464	De noche cuando vino el diablo	540
Los dioses vencidos	465	Los desconocidos de siempre	541
Tres hombres en un bote	466	El espía de dos cabezas	543
Los diez mandamientos	468	El tesoro del ahorcado	544
Vivirás tu vida	470	El alto costo del amor	545
La vuelta al mundo en ochenta días	471	Pueblo embrujado	546
Pasaporte a Pimlico	473	Horizontes de grandeza	547
Venganza mortal	474	Corazones sin destino	550
Mamá soltera	475	Dunquerque	552
Enséñame a querer	477	Compulsión	553
La mansión de las víboras	478	El viejo y el mar	556
El rey de los payasos	479	Manos de oro	557
Y Dios creó la mujer	480	El extraño Sr. Steve	558
La chacrita de Dios	481	Terror en alta mar	559
Eran cinco hermanos	482	Asesinato entre lobos	560
Rencor implacable	483	La comezón del séptimo año	561
El hombre de las mil caras	484	Danzig, corredor de sangre	562
El General	486	Lecho de hierba	563
Colinas de fuego	488	Rosemarie entre los hombres	565
Furia maldita	489	Obsesión pasional	567
Historia de un crimen	490	Las aventuras de Arsenio Lupin	567
Clamor de venganza	491	Secretaria para todo	568
La bestia de Budapest	492	Europa de noche	569
El rebelde orgulloso	493	Pasaporte al infierno	571
Larga es la noche	494	La verdad desnudísima	571
Cuando la bestia ruge	496	Vicio maldito	572
Sucedió en Venecia	497	El amante de la reina	
Te volveré a ver	499	o Por el amor de una reina	573
Primera comunión	500	Ana Lucasta	574
Santa Juana	501	Canción inolvidable	575
El prisionero de la Bastilla	503	Destino la Luna	575
Alma de roca	505	Ataque blindado	577
El Dr. Cíclope	506	Yo fui el doble de Montgomery	579

Maniobras de amor	580
El pequeño fugitivo	581
India	584
El sexto hombre	585
La mujer de negro	586
Destino de sangre	588
Por quién doblan las campanas	588
Fuego carnal	590
Muerte a plazos	590
Pecado de juventud	592
El crimen camina por la noche	593
Alias Jesse James	594
Herencia de muerte	595
De aquí a la eternidad	596

Exhibiciones especiales

<i>Festival para aprender</i>	599
<i>10 años de Cine Club del Uruguay</i>	603
<i>Festival hasta ahora</i>	604
<i>Arne Sucksdorff</i>	609
<i>John Grierson</i>	611
<i>Artista boliviano</i>	616
<i>Nuevos directores en el festival</i>	625
<i>Novedades checas</i>	626
<i>Aprendiendo de cine</i>	631
<i>Libertad</i>	636
<i>Cine de Cuba nueva</i>	637
<i>Cortometraje americano</i>	639
	640

Festivales

<i>Tercer Festival de Punta del Este</i>	643
<i>Resumen previo del Tercer Festival</i>	647
<i>Cartas de Punta del Este</i>	647
<i>Estrenos del III Festival</i>	651
<i>Rebotes del festival</i>	664
	689

<i>Festival del Cine Europeo</i>	693
<i>Festival pendiente</i>	693
<i>Festival: lo que se sabe</i>	694
<i>Cartas de Punta del Este</i>	696
<i>Films del festival</i>	707
<i>Un festival bien organizado</i>	717

<i>Festivales Internacionales de Mar del Plata</i>	723
<i>Acontecimiento cinematográfico</i>	725
<i>Diario del Festival</i>	727
<i>Algunos estrenos del festival</i>	745
<i>Un resumen y otros cuentos</i>	754

Diarios de viaje

<i>Estados Unidos, 1958</i>	759
<i>Perú, 1959</i>	763
	772

Hechos

<i>Revistas cinematográficas</i>	775
<i>Estrenos atrasados</i>	779
<i>Crisis en el cine</i>	781
<i>El famoso 55</i>	783
<i>El acontecimiento: TV</i>	786
<i>Anastasia o los enigmas de una princesa rusa</i>	788
<i>Reposiciones útiles</i>	790
<i>En lucha incierta</i>	793
<i>Libro importante</i>	795
<i>El caso del libretista perdido</i>	798
<i>La versión de Gutiérrez</i>	800
<i>Algo para recomendar</i>	802
	803

Apéndices

Otros intereses	807
<i>Homenaje a Bix</i>	809
<i>Dinamismo de dirección</i>	811
<i>El estreno de anoche</i>	812
<i>Teatro al desnudo</i>	814
<i>Más ideas que resultados</i>	815
<i>Resumen de una mesa redonda</i>	818
<i>Reposición de anoche</i>	820
<i>Los principios de un problema</i>	824
<i>Consagración del adulterio</i>	824
<i>Quién mató a Fedor Pavlovich</i>	831
<i>Antonio Larreta</i>	832
<i>Abajo la prensa grande</i>	835
<i>Con lubolos puede ser</i>	840
<i>Primera impresión de anoche (Amorío)</i>	842
<i>de anoche (La trastienda)</i>	844
<i>Nacional pero talentoso</i>	847
<i>Odets por Teatro Universitario</i>	845

Los expedientes X de H.A.T.

<i>El caso Rapallo Ronco</i>	851
<i>De la desconfianza al asombro</i>	851
<i>Más sobre Rapallo Ronco</i>	853
<i>Un ruido y pocas nueces</i>	859
	863

H.A.T contra todos

<i>Los errores del municipio</i>	867
<i>Apóstoles recientes</i>	868
<i>Fiesta del Cine Americano</i>	870
<i>Hasta el otro festival</i>	870
<i>Festival con aspirinas</i>	874
<i>Más tendencioso será Ud.</i>	876
<i>División sobre Duvivier,</i>	879
<i>Los niños que vos cuidáis</i>	881

Bibliografía de H.A.T.

Agradecimientos y fuentes consultadas

883

887

