

CALENDARIO DE CINE

DICKENS REDIMIDO

El cine inglés cumplió esmeradamente la difícil tarea de dar forma cinegráfica a la novela de Dickens *Great Expectations*; tan esmeradamente que llegó a aligerar todo cuanto pudo el pesado lastre que el original impone, sin traicionar en demasía su complicado *imbroglio* ni su romántica desmesura. De aquel esmero y aquella fiel aplicación al texto, dimanan también los males que un admirable lenguaje imaginífero no alcanza a reparar.

En todo cuanto pudiera llamarse prólogo y comienzo —la infancia de Pip y sus visitas a Satis House—, el acorde de forma y tema engendra un irreprochable resultado por cuanto ese tema posee la psicológica verdad, la humana vigencia y la auténtica poesía capaces de sostener un fértil contenido cinegráfico. La evocación que Dickens hace de la infancia, antes de precipitarse en el extenso pantano del folletín, es al tiempo exacta y conmovedora. Y por la media hora de emoción que ella procura puede darse cumplidamente lo restante de la película, aun aquello donde el cine ejercita su mejor habilidad en torno a inanes episodios, aun aquello donde esos episodios ofrecen al cine un más sólido asidero.

Toda la infancia de Pip está dividida en dos partes y absorbida por dos encuentros: el encuentro con el forzado en el cementerio y el encuentro con Estella en Satis House. Primero vemos al niño, con un ramo de flores en la mano, corriendo por un desolado paisaje gris, llevando las flores hasta la tumba de su madre, helándose de pavor ante la figura del hombre horrible y engrillado; de este encuentro siguen los episodios que ligan el niño al hombre y que rematan en la secuencia violenta y sombría de la captura. Luego le vemos entrar en la casa silenciosa, de ventanas clausuradas y largas escaleras y negros corredores, donde Miss Havisham, vestida con ajadas galas de novia, vive a la luz de las bujías, entre colgaduras polvorrientas y telarañas y podridos manjares de bodas; donde Estella va y viene, etérea casi, como una menuda hada, desdenosa, cruel, helada de ironía, secretamente tierna, dueña de una de las más deliciosas figuras de niña que hayamos visto en el cine.

Del primer encuentro provienen los infantiles terrores de Pip, las secretas relaciones con el presidiario y el áspero sabor de miedo y aventura que ellas tienen en la imaginación del niño; del segundo, el inesperado sortilegio del amor, aprendido entre un beso y una bofetada, con todas sus desazones y sus éxtasis y sus lágrimas escondidas. Esos dos encuentros, que en la novela y en la película determinan el futuro de Pip, forman aquel prólogo y comienzo que tienen una calidad, cinegráfica al par tan recia y fluida, tan exquisita y vigorosa. Lo mismo los anchos panoramas que los mohosos salones, lo mismo la estampa del niño —delicada y fresca, donosa y candorosa— que la de Miss Havisham, grotesca, y trágica, lo mismo ese mundo que esos hechos, que el lenguaje de imágenes en que todo se vierte, poseen una capacidad de adecuación, una sagacidad, una certitud expresiva admirables; poseen una verdad y una vigencia autónomas, distintas de las de la cotidiana vida regular, pero coherentes y perfectamente adictas al destino artístico que cumplen. Y es ésta la media hora de cine por la cual puede darse no sólo la que aquí resta, sino la totalidad de muchas otras películas.

Luego la historia se lanza a la trivialidad narrativa para contarnos la vida de Pip en el Londres de 1830 y sus "grandes ilusiones", que son las de convertirse en un *gentleman* y asistir a las tontas recepciones de Mayfair; o se lanza a la aventura rocambolesca del presidiario generoso que retorna para declamar solemnemente sus sentimientos paternalísticos con la mano puesta sobre el corazón. El tacto de David Lean y la circunspección de Ronald Neame liberaron de muchas cargas el farrago romántico de Dickens, cortaron los interminables discursos edificantes, escamotearon muchas lágrimas, dieron un nuevo ritmo a la premiosa lentitud del relato; no pudieron sin embargo eludir los males del libro que gravitan con una presencia inevitable. Y sólo por sus espléndidas condiciones visuales —redentora magia del cine— pervivirán en nuestra memoria los bellos cuadros que fraguó la cámara al margen de toda esa mala literatura: diligencias, campiñas, ganados, marinas que recuerdan a Turner, paisajes que recuerdan a Constable, tertulias que recuerdan a Hogarth.

Con el retorno de Pip a Satis House la obra adquiere de nuevo, en algunos instantes, el encanto perdido, y una fuerza inesperada y súbita: cuando la muerte de Miss Havisham entre el desbarate de la vajilla y los candelabros y los rotos manteles; cuando el brusco fin de la clausura y la entrada violenta del sol en aquel mundo de polvo y sombras y empañados espejos y tarcomidos cortinajes y muebles rosigados de polilla. Luego, con la fuga de Estella y Pip, la película nos conduce, por el refugio de una oportuna asociación, a aquel comienzo en que dos deliciosos niños se encontraban para jugar en un jardín abandonado.

Los males que aquejan a *Grandes ilusiones* provienen íntegramente del original, al que libretista y director guardaron una fidelidad funesta. Y es fuerza decir que el cine alivia esos males, hasta hacernos casi olvidar, merced a la magia todopoderosa de sus imágenes. Tal como había hecho ya con los males sin cuento de *Oliver Twist* y *Little Dorrit* y *David Copperfield*, cuya lectura difícilmente soportaríamos hoy si reincidiésemos en la penosa tarea de emprenderla.

OTRA VERSIÓN DE "ANA KARENINA"

Es éste el quinto avatar cinematográfico de la famosa novela; el primero, francés, data de 1920, y el penúltimo, norteamericano, de 1936. No hay en él más sustancia y espíritu tolstoianos que los hubo en los otros, pero como quiera que la fidelidad traslaticia no es necesariamente virtud de una versión cinematográfica, de nada vale juzgar ninguna de las cinco películas tomando como término de comparación la maciza novela rusa. Al fin y a la postre, todas utilizaron el mismo parcial motivo narrativo: los amores secretos de Ana, su fuga del hogar, sus ulteriores decepción y suicidio.

De las cinco, es, ciertamente, ésta la más cuidadosa tanto del clima general cuanto del pormenor documental; la más atenta al sentido cinematográfico; la más rica, prolífica, en detalles y accesorios, no forzosamente ociosos sino funcionales siempre y afines a una atmósfera celosamente fraguada y vigilada. Es también la más suntuosa y la que posee, al par, un libreto más ceñido, aunque no siempre tan parco como fuera menester.

La dirección de Duvivier luce su mesurada destreza en innumerables ocasiones: cuando el encuentro de Ana y Vronsky, cuando la separación de Ana y Karénin, cuando las carreras de caballos, cuando la soledad de Ana en Italia, cuando el parto y la enfermedad y el delirio, cuando el suicidio en la estacioncilla nevada y solitaria. No es novedad esta des-

treza, que se ha manifestado en tantas formas y con tal capacidad inventiva. Por veces le basta el primer plano de un rostro, el cruce de unas miradas, el reflejo de una figura en una ventanilla, para informarnos cabalmente de un trance psicológico; por veces le basta la alusión más indirecta —una sombra que vela a un personaje, una multitud que corre ansiosa, un niño extraño que recuerda al hijo ausente— para comunicarnos con extrema delicadeza una emoción. Y en algunas escenas —tal la de la estación bajo la lluvia, tal la de la locomotora que avanza sobre el espectador puesto ya en la situación de la protagonista— la maestría de cámara y montaje es equiparable a la más cumplida maestría de que haya hecho gala el gran director.

Pero estos ápices no redimen la totalidad de la obra de sus males sustanciales: una corrección cinegráfica atildada y fría, un cuidado menudo e impersonal, una magnitud material y externa. En el cúmulo de pulidos detalles nuestra atención se solaza, pero también naufraga; en el esplendor de los salones y las escaleras y las vestiduras, la humana sustancia doliente o gozosa, de los personajes, se pierde como una brizna. Y más de una vez la pasión de Ana, los inquietudes morales de Karénin, el volitivo amor de Vronsky, nos parecen, meramente, tópicos literarios desajugados de todo viviente calor.

Ciertamente, el trío de actores que tuvo a su cargo los tres principales papeles, aparece muy desigual. Admirable, Ralph Richardson, con su fuerte máscara y su juego mímico al tiempo tan concentrado y expresivo; irregular Vivien Leigh, quien, si traduce felizmente la desorecupada desenvoltura y el alegre acombato arrebatado de su nuevo amor, apenas atina a comunicar el abandono y la desesperanza; insuficiente por completo Kieron Moore, cuyo Vronsky es el más decolorido que el cine nos haya dado a conocer a través de tantos actores diferentes.

Esta última transcripción cinegráfica de *Ana Karénina* no es —ni hay por qué exigirselo— más afín que lo fueron sus antecesoras a la densa materia social y moral de la novela. Es, sin duda, la más minuciosamente vertida y, acaso, la que pueda jactarse de algunos aciertos de dirección más brillantes. No es sin embargo, la más homogénea, ni la más conmovedora.

DRAMAS DE TRÁSGUERRA: "LA BÚSQUEDA"

Las vinculaciones entre esta obra y *La última chance*, de dichosa memoria, van más allá de las que puedan guardar entre sí las empresas productoras y los grupos de realizadores: abarcan temas similares y se amoran en un común espíritu de filantropía y de convivencia humana. Se muestran también cercanas en el tratamiento que imponen a sus temas: objetivo, riguroso, casi documental; tratamiento hostil a todo discurso, literario o propagandístico, y por eso mismo denodadamente convincente.

Del mismo modo que *La última chance*, esta película contempla la guerra desde la retaguardia civil, y escoge como personaje fundamental la multitud dramática de los desarraigados, de los refugiados, de los fugitivos, tanto más dramática ahora cuanto está formada por niños. Del mismo modo que en *María Luisa*, la atención del espectador es concentrada en la vida de un solo niño e irradiada luego sobre la de todos los niños abandonados que la guerra lanzó a la interminable aventura de las carreteras y de las ciudades en ruinas. Pero en *María Luisa* la visión era harto más estrecha, la vastedad angustiosa del drama colectivo harto menos sensible, y menos inflexible el rigor del lenguaje cinegrá-

fico. Aquí, por lo menos mientras priva aquel drama colectivo y sus desgarradores aspectos, la visión es ancha y multitudinaria, y la objetividad, insobornable.

Toda la historia no es más que la de una madre ebeca que busca a su hijo, superviviente del campo de concentración de Auschwitz. Al tiempo que nos hace seguir la peregrinación de la madre —ejemplarmente interpretada por Jarmila Novotna— a través de interminables oficinas, interrogatorios y decepciones, nos lleva también tras la peregrinación del niño, y con él, tras la de todos los niños europeos, sucios, famélicos, hurañados, convertidos a veces en animalitos medrosos que sólo atinan a huir de una muerte que sienten sin cesar vecina.

Esa historia es inobjetable mientras mantiene los términos generales. La predominancia del problema unánime y la tensión del drama del niño perdido. Pero el niño es recogido por un soldado norteamericano, y a éste han de plantearse otros problemas, morales y administrativos, cuya incidencia en la película es excesiva y por completo extraña a su verdadera naturaleza.

Y no es que el argumento derive jamás hacia el melodrama, ni el soldado o el niño adquieran una catadura novelesca: es que el tema mismo se despista y traiciona al entrar a considerar, con menudos y a veces fatigosos detalles, la amistad entre los personajes, a contar exhaustivamente su vida común, y en fin, a elaborar otro drama —diferente y menor— con el afecto del soldado y las dificultades que se le oponen para llevarse con él a su protegido.

Pero hasta este encuentro —y aún, muchas veces, después de él— todo lo que se refiere a los refugiados, a su vagabundaje por las ciudades demolidas, a sus vaivenes por las oficinas y campamentos de la *Untra*, goza de límbida calidad, imparcial y analítica, que en este caso es la expresión máxima de una tragedia que nos aprieta el corazón. Y todos los actores, así los profesionales como los pequeños y admirables extras, colaboran eficazmente en sostener ese aspecto documental, regidos por el equipo de realizadores que encabezó Fred Zinnemann. No sólo el pequeño Ivan Jandl sino todos los demás niños (¡qué dolorida, la máscara de la pálida rumana; qué desgarradora, la voz de la polaquita!) cumplen minuciosamente ese alto designio de impávida verdad que es el mejor valor de esta obra. Por eso es que pueden no parecer actores sino auténticos niños hambrientos, sucios, amedrentados, silenciosos.

El tratamiento cinográfico posee el estilo que más justamente convenia. El cine registra con aparente impersonalidad, y organiza con aparente facilidad, los grupos, las barracas, los trenes hacinados: utiliza como vasto escenario las ruinas interminables y nos comunica, como sin quererlo, el sentimiento opresivo del irreparable cataclismo. Usa, además, con hábil inteligencia del poliglótismo y obtiene de él —como obtenía *La última chance*— un inolvidable resultado: usa además, sutilmente, del silencio, aunque los conmovedores efectos de mudez y agobio consirue destruirlos una locutora que cuenta lo que vemos y se lamenta en una infra-literatura bochornosa.

Sin llegar a la unidad y el vigor totales de *La última chance*, este drama de trasguerra, drama de una generación entera aventada en agraz por entre las ruinas de Europa, supera a toda otra obra análoga que el cine nos haya hecho conocer.

UNA CABAL AFIRMACIÓN PLÁSTICA: "LA PERLA"

A partir de *María Candelaria* (1946), documento tardío pero categórico, hemos visto definirse en la cinegrafía mejicana una corriente de afirmación terruñera, reciamente vernácula, casi diría indigenista, y ajena por completo al fácil pintoresquismo teatral de los charros cantores. Este cine, de raíz honda y tenaz localismo, parco en palabras y hostil a la literatura, muestra, al tiempo, un inflexible rigor dramático —extremado a veces y sangriento— y una preocupación plástica digna de esa tradición que puede remontarse hasta los frescos milenarios de Teotihuacán.

Después de *María Candelaria* vimos *Flor Silvestre* y *Enamorada*; y nos enteramos, sin verla, de la alta calidad de *Río Escondido*. Con altibajos en sus argumentos, todas esas películas manifiestan una poderosa voluntad pictórica, una robusta suficiencia para expresar en espléndidas imágenes la realidad, antigua o moderna, del pueblo mejicano, un concepto eminentemente visual de la imagen, un instinto y una inteligencia a la vez primitivos y sabios. Todas ellas provienen, además, de la colaboración de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, director y fotógrafo que proporcionan al cine de hoy uno de los más reconfortantes ejemplos de personalidad y de apretado acuerdo. También proviene esta última, acaso la mejor, de la labor conjunta de esas dos señeras figuras.

La historia de *La perla* es, casi toda, la de una larga persecución acompañada de emboscadas y muertes; persecución implacable, sostenida por la más ávida rapacidad, tras de una extraordinaria perla y tras del indio pescador que quería, con ella, redimirse de su miseria. Con una deliberada lentitud y una tenacidad enconada la cámara sigue esa persecución por anchas sabanas, fragosas serranías, selvas y pantanos; marca su paso con una huella pertinaz de sangre; señala en su torno un mundo de soledad y de barbarie; y la remata mostrando el retorno del indio a su condición de pescador miserable.

Hay en todo eso un notorio simplismo, lo hay especialmente en cuanto atañe a los personajes, divididos esquemáticamente en explotados y explotadores, en perseguidores y perseguidos, en buenos y malos sin remedio, a veces tan cargados de tintas como el médico avaro; hay una insistencia en la desventura; hay una permanente saña en la violencia que jalona con seis asesinatos la huida del indio. Pero de esa violencia, que no retrocede ni ante la ferocidad, dimana ciertamente la cabal descripción de un medio salvaje y desamparado; ella contribuye a sostener el tono directo y rudo de la narración; y ella sabe a veces hallar formas harto elaboradas de manifestarse, entre crueles e irónicas, como los juguetes —el aborcadito y la calaverita— que se regalan al niño el día de la fiesta.

La belleza formal de *La perla* rebasa cumplidamente las lindes en que puedan acortarla cualesquiera reservas a su argumento, personajes o designios; y esta belleza no se resume en una espléndida calidad fotográfica sino se extiende a las funciones de esa fotografía, a su ritmo, organización y acuerdo expresivo. Desde el arranque nos sobrecoge la plasticidad profunda de las imágenes y la cadencia que las encadena en graves períodos. Dos figuras inmóviles y una ola gigante que avanza; tres figuras y otra ola; cuatro, seis, ocho figuras, llenan el cuadro en un *crescendo* armoniosamente estructurado sobre el ancho horizonte y el vasto latido del mar. En esa corta secuencia que tiene un austero valor musical de canto llano, la película nos enfrenta con el drama del pueblo de pescadores, inmóvil e inermé por largos días ante su mar inaccesible.

Sea bienvenido este cine que posee tal raigambre vernácula, tan inflexible sentido dramático, tan ancho aliento popular; que posee una calidad formal briosa y generosa; que sostiene la inmanencia visual de las imágenes y afirma que ellas no son convencionales signos que narran sino entidades sustantivas dueñas de una potente personalidad.

EL ESTILO DOCUMENTAL

Existe un modo de decir y expresar, en el cual el cine suele complacerse y merced al cual ha elaborado obras de un peculiar acento, por veces destrísimas; un modo objetivo, de apariencia impersonal y hasta impasible, de estricto rigor lógico y despojado procedimiento: un estilo, en suma, que por sus caracteres pudiera llamarse, mercedamente, documental. Sus antípodas históricos serían el expresionismo, para el cual la imagen no es más que el vehículo de una tensión patética, y la abstracción, para la cual esa imagen no es sino una entidad fílmica que sólo vale por sus insitas capacidades plástico-dinámicas; su afin sería la escuela rusa del *Cine-ojo*, cuya naturaleza y afanes fueron también lúcidamente documentales.

Este estilo aprovecha en todo cuanto puede los escenarios naturales, el diálogo conciso, los extras y las gentes del común; huve de la literatura y de la prédica directa, así como de las complacencias estéticas visuales: muestra sus hechos al espectador con la máxima desnudez naturalista y la máxima lucidez informativa. Y así logra, a veces, una incontestable eficacia suasoria; y así alcanza a una singular belleza que proviene de su límpida exactitud, de su orden inteligente, por su misma deliberada sencillez. Así también reclama, ineludiblemente, un tema capaz de soportar la escueta parquedad del documento y un mensaje que sea por sí mismo convincente o conmovedor.

Los ejemplos cercanos, cabales o no, de tal estilo fueron: *Montecasino*, *También somos seres humanos*, *Tiempo en el sol* y *Crimen sin castigo*, el más ilustre. Los ejemplos inmediatos fueron:

La ciudad desnuda

A tal punto se proponía esta obra ser fiel a las reglas, que se anunciaba a sí misma como "crónica de una ciudad viva". Lo era sólo parcialmente, pues antes que de la ciudad, era crónica de un suceso policíaco.

Aunque tal ocurriese y la ciudad —Nueva York— no fuese tema sino fondo, el procedimiento documental se cumplía estimablemente. El cine mostraba cada una de las pistas de un crimen, las seguía por calles y barrios auténticos, mostrando la escasa o nula sustancia utilizable de cada una. Y llegaba, tras una laboriosa y minuciosa paciencia connotativa a apersar al delincuente, en un final de rauda pujanza cinegráfica pero de mediocre eficacia de convicción.

Creo en ti

Análogo a *Crimen sin castigo*, es ésta otra "historia verídica", crónica ella también, de un error judicial y de su reparación. Aquí es un reportero quien emprende la tarea de reinvidicar a un presidiario, primero por la sola eficacia periodística del asunto, luego por la seguridad de que el presidiario es inocente. Chicago proporciona ahora la "ciudad viva".

y ella sirve de fondo a las andanzas del reportero, y ese fondo determina un permanente escenario de avenidas y rascacielos y multitudes y ruidos: todo eso tiene una vivez, por momentos palpitante, que refirma poderosamente el carácter verista del relato.

Un hecho sorprendente, dadas las limitaciones a que Hollywood está sometido, es que en esta historia el aparato de la justicia aparezca falible; la policía, reticente y vengativa; la ley, hostil al descubrimiento de la verdad. Todo está, ciertamente, muy suavizado y, al fin, desinfectado de cualquier sospecha subversiva merced a algunos oportunos discursos. Pero ya es mucho que un propósito de fría imparcialidad logre prevalecer a tal punto, pese a esas concesiones hechas a la censura, y a otras tantas hechas a los gustos del público.

En algunas otras películas, tales como *El expreso de Berlín*, se perciben huellas del estilo documental, generalmente en los arcaques y las primeras partes, cuando el argumento expone sus hechos, lógicamente captados y anotados, y antes de enajenar toda su lógica y toda su impavidez bajo la presión del interés, de la propaganda, del mal gusto, de la mera rutina. Con esos ejemplos se topa a diario y su minoridad no les da cabida en este *Calendario*.

Este estilo está ya consolidado y ha sido capaz de formular algunos especímenes cinematográficos indiscutibles: conviene adecuadamente a ciertos temas, y de las excelencias a que puede alcanzar dan acabada cuenta los mejores momentos de *Crimen sin castigo* y de *La búsqueda*. Mas es menester aceptarle con cuidadas reservas, pues que, de persistir y sistematizarse, amenaza al cine con la frigidéz y la aridez: y, lo que es más grave le amenaza con una sumisión tal al argumento que subvertirá su naturaleza de arte visual suodiéndolo a una función exclusivamente narrativa, especie de lectura para los que no quieren leer.

CINE ITALIANO

La dichosa sorpresa que causaron las primeras películas del "renacimiento" que aquí arribaron —*Roma ciudad abierta*, *Vivir en paz*, *Cuatro pesos en las nubes*— crearon entre los espectadores avisados una ambiciosa y confiada expectativa que la realidad comercial se encargó luego de desbaratar. Y es que las películas que llegaron tras el éxito de taquilla de las primeras, no llegaron por cierto merced a una selección desinteresada. Las comedias y los dramas subsiguientes se mostraron así bastante deslucidos, y revueltos en esa abundosa mezcolanza que es toda producción industrial, aunque a veces fuera posible hacer entre los mejores, hallazgos perfectamente plausibles.

La influencia naturalista, de tan opimos resultados, permitió a algunas de estas películas menores —a veces muy menores— alcanzar por momento un nivel más empinado, que no llegó sin embargo a redimir las de su general trivialidad. Y aunque una mirada adiestrada pudo deleitarse ante ciertas bellezas formales, y una sensibilidad alerta pudo descubrir ciertas punterías expresivas, nada de eso alcanzó a justificar el conjunto de películas exhibidas después de aquéllas, primeras e importantes.

Varias rozaron temas cargados de posibilidades, y hasta dieron en distintos y fértiles territorios algunos pasos tímidos: sean ejemplo de esto, el orfanato de *Teresa Venerdì*, el pupillage de *A las 9 clamó de química*, y, en ambas, el drama secreto del amor naciente y ado-

lescente. Varias naufragaron en la historieta inane o en la comedia musical: tales *Sublime recuerdo* y *La gran aurora*. Varias otras ensayaron la vena satírica y la burla mordicante, para traicionarse en seguida: tal. 10.000 dólares. Y otras, en fin, enfrentaron el trajinado drama histórico, sin vigor alguno, como *El caballero negro*, o el folletín aparatoso, como *La corona de hierro*, sin capacidad para enlazar con la vieja tradición italiana y acudiendo constantemente a un retetario norteamericano desdeñable.

Sólo unas pocas películas levantan cierta coherente y estimable calidad por cima de ese bajo rasero:

El noveno no desear

El tema, bien propicio a ese cine duro a que otras veces apuntó tan certeramente Rossellini, se ve falto del tratamiento riguroso que su dureza merecía. Es verdad que la película muestra evidentes huellas de tijeras y esta evidencia la descarga de algunas culpas. Pero, de toda suerte, la amarga historia de la prostituta a la que un medio hostil cerca y acosa, impidiéndole andar otro camino, se narra con energía vacilante y frecuentemente se apoya en el fácil lugar común. Se narra, además, en un lenguaje que al comenzar de la obra es por demás precario, y sólo en contados momentos alcanza la vigorosa naturalidad, simple e incisiva, que fuera menester. Pese a todo, priva en ella un designio verista y dramático que no es frecuente en el cine, siempre esterilizado por las censuras.

Mi hijo el profesor

La vida en un liceo y los desvelos de un modesto bedel para hacer profesor a su hijo huérfano, da, en manos de Carlo Ponti, una comedia en la que caben, al par, la contenida burla y el recatado dolor, mas en la que uno y otro llegan a poco más que insinuar-se, mostrando solamente los caminos abiertos a la sátira picante y al drama silencioso y humilde. En algunos instantes de este frustrado *grotesco*, se perciben rasgos de seguro tino, escenas de justa observación, sentido humorista de la vida, capaz de amalgamar risa y pena: así en las pinturas del gárrulo bedel y del ministro tarambana; así en las alusiones al cambio de régimen político, sobre las que una excesiva cautelosa pasa como sobre ascuas. En cuanto al cine, no pretende sino narrar objetiva y discretamente este argumento, donde se otorga al *capocomico* Fabrizi —siempre excelente— una constante prevalencia.

La última carrozzella

Deliberadamente ligero y juguetón, este sainete típicamente italiano no intenta ir más allá de la risa al contar las malandanzas de un cochero de punto, acusado inocente del robo de un brillante que luego resulta falso. Jugoso y pleno de vivacidad en todo cuanto atañe al pintoresco *veturino* —nuevamente Aldo Fabrizi— y a la presumida cantante barata —Ana Magnani— el sainete se hace convencional y acuso cuando trata lo que se mueve en torno de estos dos personajes, especialmente la anécdota sentimental. Sin embargo, algunas escenas son merecedoras de buen recuerdo, en especial la caricatura del juicio, ejemplo de pura cepa itálica como atelana de ingenio popular.

No en vano la crítica europea, aun la más exigente, señaló la pujante vitalidad del nuevo cine italiano, su osada valentía, su sana simplicidad, su destreza para moverse en medio de una gran precariedad de medios. Y no en vano proclamó la importancia *añera*

de una cantidad de películas que no son, ciertamente, éstas que vimos recientemente. Es que existe una producción, notoria si no copiosa, aunque para nosotros desconocida, que corresponde a lo mejor del *renacimiento* y conquistó bravamente la adhesión, entusiasta a veces, de aquella crítica. Existen *Fari nella nebbia* (Francolini, 1942), *Obsessione* (Visconti, 1943), *Senza Pietà* (Lattuada, 1944), *Sciucchià* (de Sica, 1945), *Un giorno nella vita* (Rossellini, 1946), *Caccia tragica* (de Santis, 1947), *La terra trema* (Visconti, 1948).

Esperemos del cine italiano estas películas, como esperamos del cine inglés *Enrique V* y *Hamlet*; como del francés *Le diable au corps* y *Le silence est d'or* y *Farebique*. Ojalá las combinaciones comerciales de la exhibición no las olviden como olvidaron tantas otras cuya enumeración sería tan larga como inútil el lamento por su falta.

CINE FRANCÉS

En ausencia de algunas películas eminentes que la crítica extranjera ya analizó y aplaudió pero que aquí no conocemos, hemos de satisfacernos, por lo que a la cinegrafía francesa atañe, con valores medianos, frecuentemente mediocres, en rara ocasión, cabalmente elogiados.

Magia negra

Del director Cristián Jacque perdurarán por lo menos dos cumplidas películas: *Los desprecios de Saint-Agil* y *En una noche de Navidad*, la primera exhumada recientemente por *Cine-Arte* y ambas merecedoras de grata recordación. En ellas prevalece un certero sentido del misterio, a la vez serio y burlesco, una poesía irónica capaz de evocar delicadamente el mundo de las imaginaciones infantiles, una mañosa habilidad para el enredo.

En *Magia negra* Cristián Jacque retorna al misterio, mas no teñido ahora de velada broma sino impregnado de zozobra y de angustia medrosa. El resultado es irreverente: Mientras no hace más que plantear el tema, describir el lugar, definir los personajes y fraguar el clima, su película es impenetrable: desfallece cuando ella se adentra en el drama de amores y de celos que la informa; parece cuando intenta resolver ese drama y culminar su clímax en un paroxismo impetuoso, merced a una repetición de fórmulas bastas y trajinadas.

De tanto estrago se libera, además del comienzo una parte del desarrollo ulterior de la obra; justamente aquélla en que el cine puede manumitirse de las exigencias inmediatas de la narración. La aldea perdida, la soledad del páramo nevado, los rudos y sombríos personajes cargados de recelos, de sordida avaricia, de supersticiones toscas y sangrientas, están determinados con trazo seguro y proceso cinegráfico elíptico y exacto. Con oído de agudo cinegrafista también, que sabe cargar con fineza un acento o expresar rotundamente una situación; que sabe infundir una brumosa poesía a una canción y una pàvida inquietud a unas huellas en la nieve; que sabe trasmutar un potrero negro en un ser fantomático, de bello candente y crines erizadas, que relincha a la muerte.

Pero al precipitarse la acción hacia su desenlace, previamente optimista, se precipita la película toda en el áspero barranco de la truculencia; y en los veinte finales minutos el acumulo de luchas, persecuciones, incendio y muerte, no hace sino agravar truculencia sin agregar la mínima emoción dramática valedera.

Secretos

Esta novela de tres hombres enamorados, con diverso amor, de una misma mujer, esconde una sustancia psicológica merecedora de cala más profunda que la que hizo en ella Pierre Blanchar, así como de tratamiento menos ligero. Pero lo que pudo llegar a ser una obra de ricos matices, acaso también de estremecido y escondido calor humano, se resuelve en la corriente comedia sentimental, si no siempre culpable de las piores trivialidades, si por completo ausente de aquella penetración a que el tema invitaba.

Siempre valdrá recordar, sin embargo, la pesadilla de la esposa; en ella, a pesar del desigual nivel, un espíritu al tiempo alucinado y burlesco así como algunas imágenes de poderosa tensión evocativa, libran de la vulgaridad y del olvido este breve capítulo.

Traje de novia

Más coherente y regular es el desarrollo de esta comedia, en que un hombre frívolo enamora, jugueteando, a una mujer, pero se desespera y se mata, al tener la tardía revelación de su amor, cuando ella lo abandona. Como en la anterior, la sustancia se muestra más generosa en promesas que en realidades y, a la postre, viene a encender una película insuficiente ante el propio tema, pese a las destrezas de la dirección pese al final trágico — poco verosímil y mal justificado— al cual el actor Raymond Rouleau se aplica honradamente.

Tanto *Secretos* como *Traje de Novia* pueden servir como perfectos ejemplos de un cine que, aunque luzca formas generales correctas y circunspetas, aunque posea aciertos parciales de cualquier magnitud, carece de impulso, o de profundidad, o de osadía realista, o de vuelo poético, o de personal elocuencia. Un cine que ama discurrir por los arduos caminos de la psicología, que está por lo general bien narrado, a veces muy bien. Pero que es, con relación a esos caminos, lo que son en la literatura las novelas de Henri Bordeaux.

El demonio del juego

Este denso folletín, con traficantes de armas, rebeldes chinos y tahures de alto vuelo, no tendríais por qué ser siquiera mencionado si no fuese porque nos restituye la figura de Sessue Hayakawa, perdido casi por completo para el moderno cine.

El actor japonés, célebre en los días de *La marca de fuego* (Cecil de Mille, 1915), recibió los más decididos elogios de una crítica que no los prodigo-ha irresponsablemente (Canudo, Deluc, Levinson, Moussinac). Y los recibió también, menos decididos cuando *La batalla* (E. Violet, 1923). Hoy, sorprendentemente joven todavía, nos parece ajeno a la concentrada potencia expresiva que se le atribuyó, y le atribuimos, y poseedor de un estilo de restricta concisión. Es uno en la mímica, cargada de residuos teatrales, de aquella lejana época del cine. La inmovilidad el ademán mínimo, la inmovilidad, hasta, complacían a quienes extrañaba el inusado extremoso de los actores corrientes. Hoy — en el cine todo enviene con pavorosa celeridad— no parece que a Sessue Hayakawa le cuadren otros personajes que estos convencionales e impasibles japoneses.

CINE URUGUAYO

La historia del "cine nacional", puestos aparte los corrientes noticieros comerciales y algunas documentales de modesta condición, luce ya una casi decena de películas de at-

gumento, perpetradas a lo largo de algo más de treinta años. Cada una de ellas intentó su justificación previa, invocando la parvedad de los medios técnicos, acudiendo a la socorrida teoría optimista del esfuerzo, y, hasta, reclamando de los presuntos espectadores una adhesión fundada en razones patrióticas.

Todo eso es bien deleznable argumentación pues que nadie tiene que hacer lo que no sabe, ni la audacia es remedio eficaz de la ignorancia, ni el patriotismo ha de aconsejar que se exhiba en público lo que apenas puede valer como entretenimiento cinematográfico casero. Y es injusta comodidad echar la culpa sobre los técnicos porque son ellos, precisamente, quienes han salido siempre mejor librados.

Dos nuevas películas han de agregarse, ahora, a aquella lista que raya en la decena: *Esta tierra es mía* y *Uruguayos campeones*. A la sola circunstancia de ser uruguayas deben ambas el que este *Calendario* las considere, pues, como decíamos en el número 3 de ES-CRITURA "es menester atender a todo aquello que aparezca como germen de una cinegrafía nacional, aunque aparezca inseguro y balbuciente todavía."

Esta tierra es mía

Tan sólo como una irresponsable aventura comercial ha de juzgarse esto que adolece de los más graves defectos que pueden aquejar a una película de argumento: ausencia de criterio cinegráfico, incapacidad de organización, fundamental ineptia narrativa. Tan negativas condiciones no pueden ser suplidas y superadas por la improvisación y la ligereza, aunque de ellas dé copiosas muestras *Esta tierra es mía*; tampoco puede serlo por pueriles alarros, tan innecesarios como inexpertos, ni siquiera por unas cuantas excelentes fotografías de campos y cielos.

A *Esta tierra es mía* le falta totalmente lo único que puede hacer, con cualesquiera medios técnicos, aún con los más humildes, una película estimable: fraguación organizada de un argumento, capacidad para encuadrarlo, eficacia para dirigirlo; al fin y a la postre, sentido de cine. Toda la labor técnica que se quiera, aun la mejor, de nada puede servir, cuando falta una conciencia y una competencia rectoras, sino de cascajo para llenar huecos irreparables.

En cuanto a la labor de los actores, aficionados casi todos, de nada vale juzgarla si ella fué cumplida en tal situación de desamparo.

Uruguayos campeones

La confesada ausencia de ambiciones mitiga la responsabilidad que por esta película recae sobre sus realizadores. El interés documentario y deportivo radica casi enteramente en los antiguos noticieros que narran —con un estilo ciertamente monótono aunque discretamente ilustrativo— las gestas futbolísticas de Coombes, Amsterdam y Montevideo. Del contenido mismo de estos viejos noticieros se desprende toda la real emoción que la película pueda tener para futbolistas y para aficionados. Nada era menester agregarle, pues que aquellas antiguas imágenes proporcionaban la mejor y más verídica sustancia, pero se creyó necesario aderezarla, remozarla quizá, dándole una pretendida organización y secuencia. Para esto se utilizó un banquete, un locutor que declama tiradas patriótico-deportivas, una pareja que comete —sin mayor culpa— una pequeña escena de radioteatro, con arrabal y tango; todo lo cual carece, no ya de función satisfactoria, sino hasta de la misma cohesión y secuencia.

Uruguayos campeones pudo ser un buen documento de aquellas pretéritas jornadas olímpicas del fútbol, si mediano como cine, excelente como información y como recuerdo. Para eso bastaba con no querer mejorarlo ni complicarlo con literatura de tango, no intentar hacer cine a sus expensas, y no pretender, sobre todo, explicar lo que se explica por sí mismo.

"CINE-ARTE"

Cine-arte cumplió en el Sodre su serie regular de espectáculos, entre los que predominaron las revisiones, casi todas de excelente valía; entre ellas merecen señalarse *El hombre de Arán*, *El acorazado Potemkin*, *El vampiro negro*, *María Chapdelaine*, inaccesibles ya para los aficionados en cualquier programa comercial. Pero debe señalarse especialmente la presentación de *Lluvia*, que fué exhibida también por *Arte y Cultura* en la Universidad.

Esta película corta de Jorris Yvens (1928), es una menuda obra maestra del cine mudo, a un tiempo límpido documento y delicada sinfonía visual de cine puro. En ella la cámara fué a sorprender los mil juegos caprichosos del agua que cae sobre los techos o sobre las calles, que golpea en los cristales y en las paredes y en las pequeñas cúpulas charoladas de los paraguas: que picotea con puntas crepitantes, que rueda y salta por regatos inesperados. Y obtuvo imágenes de una inédita calidad pictural con un rayo de luz que se quiebra en un charco, con un chorro que cae de un cangilón, con una gota que se escurre por una gárgola. *Lluvia* es una breve joya de gracia, de humor, de recitada poesía. Es también una breve joya de forma cinematográfica que sabe guardar siempre un discretísimo tono menor de casi jugueteo.

"CINE-CLUB DEL URUGUAY"

El *Cine-club* proaiguó sus tareas de análisis y divulgación merced a sus funciones, públicas y privadas, a su revista y a sus boletines. Para esta labor contó con la colaboración de las cinetecas del Sr. Fernando Pereda y del club *Gente de cine*, de Buenos Aires. Entre las películas que mostró deben destacarse, en primer término, el *Fausto*, de Murnau, tan generosa e inagotable en riquezas de imagen, de estructura, de movimiento; luego, *La Madre*, *El estudiante de Praga*, *María Candelaria* y películas cortas de diversas épocas.

Actualmente el *Cine-club* prepara un concurso para aficionados en el que podrán presentarse películas de tamaño extracomercial.

J. M. P.