

Variaciones Sobre la Escuela Semidocumental

I

De los últimos films ingleses que he visto, dos se destacan nitidamente. **Kind Hearts and Coronets** es, quizá, la mejor sátira de una Inglaterra ya nebulosa: el mundo victoriano de la aristocracia. Su ingeniosa fábula (escrita y dirigida por Robert Hamer) presenta a un joven descendiente de una riquísima familia que decide abreviar su distancia al título provocando, directa o indirectamente, la muerte de ocho herederos. La truculenta e inverosímil historia está contada con tal agilidad cinematográfica y tal brío que cada intento —frustrado o exitoso— de eliminar un obstáculo se resuelve en una legítima carcajada. Esta condición satírica aparece enfatizada por la delicadeza con que se sustituye la ejecución del crimen por alguna imagen alusiva e inesperada; por la dulzura y encanto que emana del asesino (Dennis Price); y, sobre todo, por el notable trabajo interpretativo de Alec Guinness que, en una prueba de virtuosismo histriónico, interpreta con imaginación a las ocho víctimas (incluso una delirante sufragista). Todo el film revela esa inventiva que no reside sólo en el libreto, sino que es, principalmente, de imagen. De su equívoco tema se desprende una perfecta autorricatura de algunos rasgos del carácter inglés. Ya Hitchcock había sabido patentar, con **El hombre que sabía demasiado**, 39 escalones o **La dama desaparece**, una mezcla

sospecha de su huésped y lo espía, con imprevistas consecuencias; una mujer alegre, de edad madura, que alberga al sabio; la evacuación, matizada de incidentes, de todo el centro de Londres. También se han utilizado generosamente los escenarios naturales de la densa y caótica ciudad y la colaboración de sus autoridades y habitantes. Todo esto da al film la apariencia de una historia auténtica, en el estilo documental, puesto al día por la escuela de Luis de Rochemont y también por el neorealismo europeo. Si el film, pese a su interés, no supera la categoría de diestro reportaje, si no alcanza la hondura y altura del problema, es porque se concentra, con alegría, en los aspectos más superficiales de la narración. El grave mensaje implícito, el mensaje que Nigel Balchin discute en **A Sort of Traitors**, y que la actitud de rechazo del sabio implica — **No trabajar para la destrucción del hombre**—, aparece diluido a tal punto que la figura protagónica sólo parece, al fin y al cabo, otro lunático y no un lúcido, un desesperado, como debió haber sido. Un tratamiento narrativo diferente, como el de **Odd Man Out** (Larga es la noche), hubiera ayudado a recrear en su angustia, en su impotencia y soledad, a ese testigo de nuestros días. Pero es indudable que los hermanos Boulting no pretendieron competir con el novelista F. L. Green ni con el director Carol Reed.

tocar sólo a las figuras más conocidas. Si toda la aventura corre el riesgo de parecer al espectador superficial sólo un thriller, quizá sea lícito insistir en que un mensaje se desprende de su historia; mensaje que expresa con violencia Widmark en el único discurso del film: no se puede combatir la peste local pensando con mentalidad de campanario; la peste puede contaminar al mundo. Y aunque Elia Kazan no acentuó jamás la nota, y se conforma con emular a **La ciudad desnuda**, es imposible no recordar que el tema de la peste (dentro y fuera de la literatura) tiene otras resonancias que las de salud pública.

El mismo Darryl F. Zanuck (que ocupa ahora una posición semejante a la de Goldwyn en los años de preguerra) ha producido **No Way Out**, sobre el problema negro. Para soslayar esta vez el tono de alegato (en que no dejó de incurrir aquel precursor **La luz es para todos**) y con la colaboración eficaz de Joseph L. Mankiewicz (libretista y director) se ha inventado ahora una situación plausible de suspenso. Dos hermanos son heridos superficialmente al intentar un asalto. Uno de ellos muere en el hospital, mientras es atendido por un médico negro. El otro acusa al médico de asesinato. La cuestión racial complica y ensucia un problema que no es demasiado infrecuente. El odio patológico del gangster (Richard Widmark en su salsa) se convierte rápidamente en símbolo de la

The Asphalt Jungle (Mientras la ciudad duerme) se propone en cambio contar una de pistolereros. Pero el ángulo, elegido por el director y libretista John Huston es poco convencional. Se trata, ante todo, de mostrar que los pistoleros son seres humanos (o como dijo Yime: los pistoleros tienen madres también) y de mostrarlos en su miseria presente, planeando el asalto a la joyería y su vida futura. La narración tiene esa cualidad nítida e intensa de sus mejores films (**El halcón maltés**, **El tesoro de Sierra Madre**). Cada elemento del vasto plan —que se ramifica barroicamente y asciende del hampa a esferas más altas, rozando incluso la corrupción de la policía— está matemáticamente calculado y su ejecución provoca una escena de legítimo suspenso.

Pero como en todas las películas de Huston (y quizá en la misma realidad) el hombre propone y el azar dispone. No menos intensa y dramática que la ejecución del asalto es la lucha final, con el fracaso como única recompensa. El film se abre con la gris y desesperada luz del amanecer en la gran ciudad (la selva de asfalto), mientras Sterling Hayden se esconde de la policía, y se cierra con la dorada luz de los campos de la infancia, donde yace su cadáver custodiado por dos hermosos caballos. Un obvio simbolismo recorre todo el film, de una a otra imagen. La virtud de John Huston consiste en no permitir que ese simbolismo

ahora como los de **La caída de la casa Usher**, en que el tiempo resulta al fin y al cabo el verdadero protagonista, haya sido excavada en medio de una ciudad que sólo se atreve a vivir el presente. O mejor: el inmediato futuro. El talento germánico —un poco brutal y expresionista— de Billy Wilder le ha permitido presentar, a dos pasos de los pulidos y anodinos sets de la MGM o de la Paramount, un mundo en que el tiempo ha sido fijado por una loca que se niega a vivir fuera de 1929; un mundo cuyo horror y soledad simboliza el enfoque, desde el fondo de una piscina, del cadáver de Holden flotando, boca abajo, mientras los fotonazos de los fotógrafos añaden súbito y efímero brillo a la turbia luz del amanecer. Por esta y otras escenas aisladas merecerá recordarse este film.

III

Ninguna película francesa o italiana de primera categoría si se exceptúa la discutida **Manon** o el **Orphée** de Jean Cocteau —del que hablaré en otra carta— ocupa actualmente las carteleras. Buscando un poco es posible ver alguna realización de interés: **Sylvie et le fantôme** de Autant-Lara, de gracia un poco ñoña, de elenco excelente (Odette Joyeux, Jean Desailly, Francois Périer, Carlette, Louis Salou) o **Senza Pietà** de Alberto Lattuada que junta, híbridamente, el neorealismo y una aventura semipolicial, con un negro norteamericano y una

masiado, 39 escalones o La dama desaparece, una mezcla eficaz de humor y crimen; aquí el acento está puesto no en el producto —suspenso— sino en la sátira. Y para quietar haya visitado la sangrienta Torre de Londres y haya escuchado contar a sus guías —pintorescamente vestidos a la usanza tudoriana— la historia de violencias, asesinatos y ejecuciones, en medio de la atención divertida de un público dominical, no puede haber duda de que es ésta la mejor (la más sana) manera de enfocar un pasado tan sazonado de horror o de contar una hazaña tan desesperada como la del hermoso pretendiente.

El otro film, **Seven Days to Noon**, explota, también, otra cualidad sobresaliente del espíritu inglés: la invención de un futuro casi inmediato, la anticipación, como la practicaron algunas veces H. G. Wells, Aldous Huxley y George Orwell. Aunque la intriga se desarrolla en Londres, hoy mismo, una situación imaginaria (pero no imposible) que trastorna toda la vida ciudadana, le presta ese aire futuro. Un sabio roba un arma atómica y amenaza destruir a Londres, puntualmente, dentro de una semana, si el gobierno no se compromete a no producir más ese tipo de armas. El film (hábilmente escrito, dirigido y producido por los hermanos Boulting) se desenvuelve en dos planos: por un lado, la narración de los esfuerzos de la policía por localizar al sabio, por evitar la destrucción; por otro, la fuga del sabio, sus días de terror, su soledad, su incapacidad de comunicarse con nadie. Las dos situaciones están combinadas con fluidez narrativa, y un ritmo vibrante mantiene el suspenso hasta el último instante. Aunque la situación es dramática, los realizadores no han olvidado apuntar las situaciones cómicas que el tema podía facilitar: una dueña de casa que

novelista F. L. Green con el director Carol Reed.

II

Cuatro films norteamericanos merecen algún comentario: los cuatro dependen, en gran parte, del reportaje narrativo, que es —hoy parece evidente— la gran contribución de Hollywood. **Panic in the Streets** es, sin duda, el más valioso, a pesar de partir de una vulgar historieta policial. Unos tahures, después de una noche de juego, matan a su cliente. Como el hombre estaba infectado con peste bubónica todos los que lo trataron quedan enfermos y en condiciones de contaminar a la ciudad entera. La lucha de un joven doctor (Richard Widmark, increíblemente) contra la incomprensión de las autoridades, y su triunfo en el plazo dramático de 48 horas, constituyen una de las más intensas historias de suspenso ya filmadas. Los méritos no residen únicamente en el libreto; residen, me parece, en la dirección de Elia Kazan. Utilizando una objetividad narrativa que ya mereciera elogios en **Boomerang** (Crimen sin castigo), el director dibuja con economía y precisión esta sórdida aventura. Tal actitud no impide el logro de alguna limpia metáfora, como la que culmina la captura del asesino, mientras intenta trepar —como una rata— por las cuerdas que amarran un barco. Tampoco impide que Kazan se concentre en sus personajes y obtenga una calidez, visible hasta en las figuras más convencionales. Sin apelar a luminarias, su elenco resulta impecable: Widmark abandona todo amaramiento de gangster histérico y prueba que es un actor intenso; Paul Douglas compone una generosa machietta de policía bruto y desconfiado; Bárbara Bel Geddes aporta (en dos escenas) una ternura oportuna. Pero es injusto des-

apropiada en salsa. Se convierte rápidamente en símbolo de la intolerancia racial. El film equilibra su intriga entre los esfuerzos del médico para obtener una autopsia que demuestre la verdadera causa de la muerte y los del gangster por negarla y así tener un pretexto para matar al negro. No revelaré los incidentes de la trama; sólo diré que culmina con una escena de razonable intensidad y subrayada ironía.

Como thriller. **No Way Out** tiene una competente realización; como argumento pro-negro parece más eficaz al evitar casi siempre el discurso y al presentar en acción la calidad humana del médico y de su familia. (Incluso se atreve a mostrar un ataque con que los negros evitan exitosamente una razzia contra su barrio). Pero no puede ser considerada una pieza definitiva. Alguna escena logra la misma intensidad de aquella famosa de **La luz es para todos** en que se le negaba a Gregory Peck una pieza en un hotel distinguido por el solo hecho de ser judío. Aquí, una madre escupe en la cara del protagonista y le grita: **Saque sus sucias manos de mi hijo**. Pero no todo el film se mantiene a esa altura y hasta podría hacersele el mismo reproche que a **Seven Days to Noon**: una falta de intensidad psicológica, un tratamiento externo del conflicto del negro. Así, por ejemplo, el espectador conoce la angustiada noche en que toma una resolución desesperada, por el relato de su esposa. Este recurso, de abolengo teatral, empobrece su caracterización. En el mismo sentido, la intervención de Linda Darnell, y el romance que, con bastante tacto, se insinúa entre ella y Stephen Mc Nally, sólo parece obedecer al rubro sex (o, si se prefiere menos crudeza, love). Pero el hecho mismo de que provoque estas objeciones prueba que **No Way Out** no es un film más.

John Huston consiste en permitir que ese simbolismo interfiera (o contamine) demasiado la brillante y ostentada narración. El elenco no contiene ninguna figura de fama mundial pero es uno de los más capaces y homogéneos que puedan recordarse. Y esta es una circunstancia que acentúa la excelencia de esta historietita.

Con **Sunset Boulevard** parece posible alcanzar una mejor comprensión de la medida de Charles Brackett y Billy Wilder. La historia de una estrella de cine mudo que vive en una mansión hollywoodense semi abandonada, con un devoto sirviente y un gigoló que alimentan su ilusión de un retorno triunfal al cine, es indudablemente original y tiene esa cualidad de reportaje hábil e infrecuente que produjo **La puerta de oro** y **La mundana**. (**Pacto de sangre** y **Días sin huella** son harina de otro costal; o para ser más precisos; son harina de sus argumentistas James M. Cain y Charles Jackson, respectivamente). Con ese tema, Wilder y Brackett han escrito un melodrama que satiriza incurrantemente algunas instituciones de Hollywood y que cuenta, con suficiente verosimilitud, una situación increíble. El mérito mayor de su empresa no reside en haber conseguido que Gloria Swanson se caricature a sí misma y al período del que fué **prima donna**, actuando en el cine sonoro con la técnica operística del mudo; ni tampoco en que von Stroheim, cuya genialidad como director cinematográfico lo condujo al fracaso comercial, represente a un fracasado director de cine; ni tampoco, en fin, en que William Holden apechugue con el papel de gigoló, uno de los menos disputados en la pantalla. El mérito reside en que esta historia irreal, de escenarios de un minucioso **art nouveau** (tan fabulosos

aventura semipolicial, con un negro norteamericano y una rubia italiana como protagonistas. De todos ellos quizá el más hábil sea **Au delà des grilles**, film franco-italiano de René Clément. Dentro de la temática del primer Duvivier (**Pepe le Moko**, **La bandera**) y de Marcel Carné (**Quai des brumes**, **Le jour se lève**) cuenta la aventura de un francés (Jean Gabin) que asesina a su amante y se refugia en Génova, en casa de Isa Miranda. El romance que viven, perturbado por el marido de Isa (del que se halla separada) y por los celos de la hija (diez años), más la persecución policial, facilitan bastantes ingredientes como para que la narración no desmaye. Pero la narración, que explota de manera ya tradicional los escenarios naturales de los barrios pobres de Génova, carece de la tensión, del nervio y de la fugitiva verdad, que ostentaban, de algún modo, sus recordados precedentes.

Otros films se estrenan semanalmente: **The Mudlark** de Jean Negulesco, con Irene Dunne (Reina Victoria) y Alec Guinness (Disraeli), que mereció los honores de ser presentado con la asistencia de la familia real (episodio que los noticieros multiplicaron sin fatiga); **The Magnet** de Michael Balcon, historia de niños para adultos; **The Glass Menagerie**, según la pieza de Tennessee Williams, con Gertrude Lawrence, Jane Wyman y Kirk Douglas; **Occupe-toi d'Amélie**, según el vaudeville de Feydeau, por Claude Autant-Lara, con Danielle Darrieux y Jean Desailly; **La beauté du diable**, donde René Clair intenta una versión francesa de Fausto, asistido por Gerard Philipe y Michel Simon; y, principalmente, **City Lights** de Charlie Chaplin, restrenada en estos días. De algunos de estos films me ocuparé en otra correspondencia. Londres, noviembre 1950.