

Escriben:
Hugo R. Alfaro
Jorge A. Arteaga
y Calvero

FESTIVAL VERSUS CINE

La llegada, tan diferida, de Silvana Pampanini dió al Tercer Festival de Punta del Este una nota que faltaba: la presencia de una estrella de indiscutible arraigo popular. Esta circunstancia y las no despreciables de que se rebajara a dos pesos el precio de la entrada en días hábiles (dejando los cinco para viernes, sábados y domingos de noche) y de que (casi siempre) se estrenaran los films previamente anunciados cada día, parecieron provocar la afluencia de gente. El fin de semana vió llenos los cines; vió también cazadores de autógrafos, principiantes e inexpertos mucho más de uno, después de obtenida la peleada firma, preguntó cándidamente de quién era; vió y oyó aplausos de fervor (que la Pampanini supo agradecer con efusión y gestos de boxeador). Desde el punto de vista de la sociabilidad turística y la comedia de propaganda, el Festival pareció empezar a justificarse.

Lo que no quiere decir que no hubiera lágrimas. En honor de Jean-Claude Pascal se mostró en el Cine Cantegril el film *Le rilaieu cromoisi* (dirigido por Alexandre Astruc y ya estrenado en la Semana del Cine Francés, 1952); pero como se exhibió sin previo aviso, más de un crítico se la perdió y más de un espectador creyó que era apenas un corto. La *Strada* de Federico Fellini (presentada fuera de concurso y con la que los italianos pensaban levantar el caudísimo nivel de su selección) no se encontraba en Punta del Este el día fijado para su proyección, por lo que el Sr. Rancati, jefe de la delegación, tendrá que reconocer que es "discutibilísima" también la organización que él preside. Al rebajar los precios de las entradas no se advirtió el perjuicio que se causaba a los sufridos poseedores de abonos y debió compensarse la medida con la cesión de una entrada gratuita por función a cada abono, lo que contribuye a caotizar

más el régimen de distribución de entradas.

En el terreno puramente cinematográfico el Festival, ya encarrilado, está empezando a mostrar que son mejores los films exhibidos fuera de concurso que los oficiales. De éstos, y con excepción de algunos como *Robinson Crusoe*, *Una lección de amor*, *Le rouge et le noir* y *Hobson's Choice*, puede afirmarse que están fabricados para el peor gusto southamericano (y universal). Fuera de concurso, se han estrenado otros films valiosos como *Touchez pas au grisbi* de Becker o *Riot in Block Cell II* del productor Walter Wanger. Pero la verdadera contribución a la cultura cinematográfica del Festival parece estar concentrada en el ciclo de Méliès y el cine fantástico francés. Un primer programa dedicado al propio Méliès reveló algunos films (como *Le royaume des fées*) en que todas las posibilidades fantásticas del cine aparecen apuntadas por un genio que unía a la ingeniosidad y frescura de sus invenciones, una indudable gracia poética.

Otros programas del ciclo han revelado al poético Renoir (en *La petite marchande d'allumettes*) o al agrio Buñuel de *L'age d'or*, con su fácil anticlericalismo y su frenesí erótico. La validez del ciclo excede el acierto particularizado de cada una de sus piezas. Es como conjunto, como muestra de un desarrollo y testimonio de las posibilidades no agotadas de la creación puramente cinematográfica, que el ciclo es tan importante.

Entre tanto, el público (que al fin y al cabo es el destinatario de estas orgías de estrellas y titulares a ocho columnas en los periódicos) no parece haberse enterado demasiado que detrás de los sudores de la mala organización, detrás de los aciertos de un film, detrás de un ciclo tan bien planeado como el de la Cinemateca Uruguaya, lo que está es una auténtica devoción por el cine, sentimiento éste razonablemente incomprendido por el otro Festival, el de la publicidad.

PELICULAS DEL FESTIVAL

"TOUCHEZ PAS AU GRISBI"

(GRISBI, Francia, sábado 22). Jean Gabin es un gangster que está cansado del oficio, de las trasnochadas, de las mujeres bonitas y fáciles; ha dado un golpe grande y quiere retirarse. Pero otros colegas más jóvenes tratan de aventajarlo y quedarse con el oro robado (el "grisbi", del título, en el lunfardo del hampa). Sobre esa tenue línea anecdótica, que proviene de una novela policial de Albert Simo-nin, el director Jacques Becker ha construido uno de los films más intensos y rigurosos de su brillante carrera. Porque la precisión con que está contada la intriga policíaca, el animado inventario del ambiente parisino de bajo fondos, la fluidez del relato, son apenas los elementos secundarios a través de los que llega Becker a la esencia de su tema: la relación entre Gabin y uno de sus subordinados (Lino Ventura), un gangster sin imaginación ni inteligencia pero un amigo fiel. En una escena de aparente simplicidad, mientras los dos hombres comen y beben o se preparan para acostarse, fundamenta Becker esa relación humana que constituye el eje dramático de su film. Pocas veces el estilo nada terrorista de Becker, su fuerte apoyatura en lo cotidiano y en la trivialidad, tuvieron tanta significación como en esa secuencia. Todo el film revela la maestría de un creador que ha buscado algo más que un "pastiche" de los films de gangsters norteamericanos (John Huston sería el modelo secreto); que ha querido dar en términos rigurosamente actuales una contraparte a su celebrada "*Casque d'or*" (La reina del hampa), otra historia de bajo fondos y de una devoción amical.



"UNA LECCION DE AMOR" (EN LEKTION I KARLEK, Suecia, 1954. Sábado 22) es un alto en la grave actitud de creador observada por el autor de films Ingmar Bergman en el análisis de sus parejas suecas en conflicto consigo mismas y con el mundo tal cual es. No faltan aquí, ciertamente, como en ninguna de sus películas ante-

riores, una relación sentimental corrompida por el desengaño o la rutina y su hijo natural, el adulterio. Pero Bergman decidió que esta habría de ser una comedia, aunque preferentemente para adultos, y por esta vez, su actitud es la de un bromista de talento que ceba su ingenio en la defecación de las llamadas instituciones venerables, para regocijo de las alarmadas plateas.

El resultado es harto desparejo y poco digno del riguroso y sombrío creador de "*Noches de circo*", aunque resplandece aquí y allí (más en el enlace de los "raccontos" que en el criterio plástico de la fotografía) su innegable virtuosismo cinematográfico. Este brillo de artesano es sólo ocasional y apenas deriva en alguna secuencia bien pensada y resuelta (el encuentro de los esposos reconciliados, visto desde la otra margen del río) o en frases lindas para citar a causa de su cinismo "eclatante".

Si la empresa le sirvió a Bergman para desparejarse antes de trabajar en serio, dese el propósito por cumplido y archívese, pero sin dejar de registrar la actuación de Eva Dahlbeck, deliciosa comedianta.

"SINHA MOCA"

(Brasil, 1953, martes 18) es una vasta novela femenina que se ambienta en el Brasil de las vísperas de la abolición de la esclavitud y que pretende ilustrar con una historia típicamente hollywoodense (con enmascarados abolicionistas y lo que podría llamarse atmósfera de "A cabana de pae João") un proceso que seguramente llevó un curso menos melodramático. Pero el interés del film no reside por cierto en su imaginario valor histórico ni en la sobriedad de sus diálogos, que fatigan los oídos del género, ni en la calidad de su interpretación (en que sobresale Ruth de Souza, como esclava negra) sino en la labor directriz de Tom Payne que aprovecha el tema como pretexto para una composición rigurosa, siempre alerta al encuadre y al montaje, refinada a veces en

★ MENCIONES DEL FESTIVAL

Películas: **EL RENEGADO, GRISBI, ROJO Y NEGRO, REBELION EN EL PRESIDIO, ¿ES PAPA EL AMO?**

Directores: **LEO JOANNON** ("El renegado"), **JACQUES BECKER** ("Grisbi" y "Ali Babá y los cuarenta ladrones"), **TOM PAYNE** ("Sinha Moca"), **CLAUDE AUTANT-LARA** ("Rojo y negro"), **CESAR FERNANDEZ ARDAVIN** ("Crímen imposible?"), **DAVID LEAN** ("¿Es papá el amo?")

Actores: **PIERRE FRESNAY** ("El renegado"), **FERNANDEL** ("Ali Babá y los cuarenta ladrones"), **JEAN GABIN** ("Grisbi"), **GERARD PHILIPPE** ("Rojo y negro"), **CHARLES LAUGHTON** ("¿Es papá el amo?"), **JOHN MILLS** ("¿Es papá el amo?")

Actrices: **RUTH DE SOUZA** ("Sinha Moca"), **DANIELLE DARRIEUX** ("Rojo y negro"), **BRENDA DE BANZIE** ("¿Es papá el amo?"), **EVA DAHLBECK** ("Una lección de amor")

Decoradores: **MAX DOUY** ("Rojo y negro"), **GEORGES WAKHEVITCH** ("Ali Babá y los cuarenta ladrones")

Fotógrafo: **MICHEL KELBER** ("Rojo y negro")

Productor: **WALTER WANGER** ("Rebelión en el presidio")

"**RIOT IN CELL BLOCK II**" (Rebelión en el presidio, Estados Unidos, 1954, martes 25) presenta con criterio casi documental y excelente sentido de la acción, atribuibles a su director Don Siegel, un episodio de rebelión carcelaria. El tema tiene una actualidad enorme y su productor Walter Wanger ha querido hacer algo más que explotar la natural curiosidad del público; ha querido, sobre todo, llamar la atención sobre la raíz de esos desórdenes: la mala organización de las cárceles, el ocio que corrompe a los presos, los castigos brutales en que se complacen algunos sádicos guardianes. Su film es un llamado de atención y como tal cumple perfectamente su cometido. Wanger (que debió purgar una condena por disparar contra el agente de publicidad de su esposa, Joan Bennett) sabe lo que tiene entre manos y en algún momento hace comentar a uno de los personajes: "Si la gente supiera lo fácil que es entrar a la cárcel". Hay aquí algo más que una alusión autobiográfica; hay la convicción de que un preso es un hombre como cualquiera y que debe ser tratado como tal y no como fiera. El film es leal a su propósito de objetividad y es leal también a la necesaria cuota de entretenimiento que el espectador cinematográfico exige.

"**ULISSE**" (Italia, 1954, sábado 22) reduce el vasto poema homérico a las proporciones de un espectáculo tecnicolorado para vedettes internacionales (Kirk Douglas como Ulises y Anthony Quinn como Aníbal, junto a Silvana Mangano como Penélope y Circe). El resultado es una reconstrucción minuciosa de decorados y trajes y la reducción de los valores poéticos y narrativos del original a largos discursos pomposos y situaciones de (mala) ópera. Nada de lo que es poesía de mar abierto y aventuras fantásticas sobrevive a la pedestre adaptación (en que colaboró hasta Ben Hecht) y a la dirección rutinaria de Mario Camerini.

exceso y reveladora en todo momento de un estudio tenaz de la técnica de algunos maestros (desde Eisenstein, de quien se "citan" fragmentos mejicanos, hasta Ford y Wyler). Esta faena ha sido premiada ya en Cannes y aquí ha despertado natural admiración. Sin pretender atenuar sus virtudes debe señalarse que Payne, como creador, no supera el plano de la técnica: en ningún momento consigue hacer vivir la sociedad esclavista en que debe desarrollarse la intriga

(como en breves, intensas escenas de "*Jezabel*", lo conseguía Wyler); su insensibilidad para el conflicto dramático lo lleva a una torpeza como la de hacer depositar sobre la espalda a un negro, flagelado de 70 azotes. Este error, tan revelador de su concentración casi fanática en el estilo, contribuye a estropear una secuencia compleja, de doble desarrollo simultáneo y ejemplar cuidado en el encuadre. Pero, vacía de verdadera emoción. Como todo el film.

PELICULAS DEL FESTIVAL

"LE ROUGE ET LE NOIR"

(Rojo y negro, Francia, 1954, lunes 24). Pocas películas pueden ilustrar mejor que ésta los límites del cine como medio de expresión. La novela de Stendhal en que se inspira ocupa dos volúmenes en su edición original (1830) y traza un estudio completo de la psicología de un joven provinciano, hijo de un carpintero, que por sus dotes intelectuales y su fascinación personal, se abre camino en una sociedad claudicante y altamente reaccionaria: la Francia post napoleónica, con sus pujos de Restauración monárquica y su horror al levantamiento proletario y su clericalismo cerrado. Julien Sorel padece durante toda la novela la humillación de su origen humilde y se venga de ella por una mezcla de loca arrogancia y de auténtica hy-



bilidad moral. Preceptor en una casa burguesa de provincia acaba por seducir a la virtuosa dueña, Madame de Rênal; en París, y en más alta esfera social, seduce a la joven hija de su protector. Estas conquistas amorosas satisfacen más su egotismo que su sensualidad: Sorel necesita imponerse y (de alguna manera) vengarse. En ningún momento Stendhal realiza sólo análisis psicológico (tan fino e ingenioso, tan ceñido); siempre la circunstancia social y política, el conflicto religioso, están presentes en la peripecia y en la pasión en que arde su protagonista: su obra es también de historiador y sociólogo.

Al pretender reducir esa rica y profunda sustancia a los términos de un film, los adaptadores (Aurenche-Bost y el propio director, Claude Autant-Lara) tropezaron con el escollo máximo: un film tiene límites de tiempo y límites de imagen. Empezaron por reducir a meras alusiones, muchas veces visuales, el conflicto social e histórico; la sátira religiosa de Stendhal se evaporó prácticamente (algunos restos fueron eliminados, por presión ajena, en el cuarto de cortes) y el personaje perdió la necesaria e intensa referencia a su época que el autor enfatizaba desde la antinomia del título (Rojo de

la carrera militar, negro de la eclesiástica, las dos únicas posibilidades de triunfo que se le abrían) y que ilustraba mejor el subtítulo: Chronique de 1830.

El ramificado conflicto original se redujo prácticamente a las dos intrigas amorosas, que los adaptadores y el director supieron transponer cinematográficamente con gran sutileza aunque con inevitables simplificaciones. Es en el tratamiento de Julien Sorel enamorado y de sus dos grandes pasiones donde se ve la madurez del film. Concebido como una obra de época en colores, Autant-Lara quiso evitar el abigarramiento del tecnicolor norteamericano (véase Lo que el viento se llevó, sobre escenografías de William Cameron Menzies); en la línea de Laurence Olivier para su Henry V o de Castellani en su Romeo e Julieta, Autant-Lara pidió a su decorador (Max Douy) y a su fotógrafo (Michel Kelber) unos interiores claros y hasta translúcidos que evocan directamente el arte de los grabadores del período y las telas geométricas y sin sombras de Ingres. En ese marco de luminosidad nítida y de luz difusa, instala la pasión de Julien Sorel (Gerard Philipe, muy bien) y las dos mujeres que lo aman: Louise de Rênal (excelente Danielle Darrieux) y la arisca Mathilde de la Mole (Antonella Lualdi). Con imaginación y sensualidad, los adaptadores vierten el estilo seco y nervioso, de raíz romántica pero de superficie clásica, en que contó Stendhal su historia, a su visión más matizada y blanda.

Hay aquí una traición más grave que la de simplificación. Y no debe extrañar que los stendhalianos, tan numerosos y fanáticos, hayan puesto el grito en el cielo. La verdad es que con la omisión casi completa del marco histórico-social y con la transposición de estilo, la obra acaba por ser una creación de Aurenche-Bost y Autant-Lara, sobre la novela de Stendhal, como Romeo y Julieta (para usar un prestigioso ejemplo) es una obra dramática de Shakespeare lejanamente inspirada en el cuento de Mateo Bandello.

Difícil es señalar qué valor tiene el film independientemente de su relación con Stendhal. Como pura creación de el equipo que dirige Autant-Lara es evidentemente inferior a Le diable au corps (El diablo y la dama) o Le blé en herbe (El trigo joven) que (no casualmente) se apoyan en dos relatos cortos y no en complejas novelas. Pero aunque esté lejos de ser una obra lograda, Le rouge et le noir es un film distinguido. Ante todo porque se sitúa a un nivel que muy pocos films sueñan siquiera con alcanzar; además, porque en ese nivel consigue muchas veces las más felices expresiones (las escenas de alcoba son, casi sin excepción, magníficas). Pero lo que no puede conseguir es redondear su tema: vivir con plenitud fuera de la obra original en que descansa. En este sentido (y sólo en este sentido) le pasa lo que a Destino de dos vidas (Carrie, sobre la novela de Theodore Dreiser). Como el film de Wyler, éste de Autant-Lara muestra la férrea limitación de medios y espacio que posee el creador cinematográfico; como aquel film, éste es también un fracaso distinguido.

"HOBSON'S CHOICE" (¿Es Papá el amo?, Inglaterra, 1953, miércoles 26). Una

vieja comedia de Harold Brighouse sobre un zapatero de Lancashire (Charles Laughton), su decidida hija (Brenda de Banzie) y su apocado yerno (John Mills), sirve de pretexto al director David Lean para una recreación cinematográfica de incomparable maestría. La estructura teatral en tres actos resulta visible a través del imaginativo libreto de Norman Spencer, Wynyard Browne y el mismo Lean; el juego de los actores, en particular el de Laughton, recuerda las candilejas. Pero no por ello el film es menos cinematográfico y el resultado menos viable. Porque Lean ha puesto todo su oficio y un calor que faltaba en sus últimos films (Sin barrera en el cielo, por ejemplo) en la presentación de un mundo limitado pero sólido: el mundo de los pequeños artesanos ingleses del siglo pasado, con su avaricia por enriquecerse pero también con su devoción al trabajo



bien hecho y con su cálida relación humana. Como en sus mejores obras (Oliver Twist da fe) Lean obtiene aquí un ajuste perfecto del ritmo dramático: saca la comedia de los interiores para animarla en la calle y en la taberna, en un parque; cuida la composición de cada secuencia para que el diálogo no la inmovilice y logra efectos puramente cómicos por medio de un montaje imaginativo; subraya la acción con una música eficaz; sabe inventar secuencias que no están en el texto teatral y que lo enriquecen, como la borrachera de Laughton en la calle llena de luna o los temerosos preparativos de Willie para su noche de bodas. Y en Brenda de Banzie encuentra una actriz admirable para dar la gracia explosiva de la obra y también una ternura que crece y se ahonda hacia su culminación. Por el trabajo de David Lean, un tema que parecía definitivamente adscripto al teatro ingresa jubilosamente al cine.

"ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS" (Ali Baba y los 40 ladrones, Francia, 1954, viernes 21). A

primera vista, el film parece únicamente un vehículo para la gracia y la simpatía de Fernandel; pero la adaptación (en que trabajó Zavattini) y la fina dirección de Jacques Becker han enriquecido de temas secundarios o de alusiones extramurales nocturnas el famoso relato. No falta aquí ese ángulo tierno y humanitario que convierte a Ali Baba en un generoso protector de desvalidos ni ese otro enfoque complementario en que estos mismos se aprovechan de su generosidad (todo lo que permitiría llamar al film "Miracolo a Bagdad"); tampoco falta ese sentido exacto del ritmo y esa constante visión cinematográfica que impone Becker con tan poca ostentación (es ejemplar, en este sentido, la secuencia del combate en casa del protagonista, con su jocosa geometría de ballet); tampoco está ausente el cuidado que el mismo director impone siempre a sus colaboradores y que se revela en los decorados hermosos de Wakevitch y en la fotografía de Le Fabvre. Aunque el tema es deliberadamente menor y el tratamiento insospechable de profundidad, no por ello el film

resulta menos agradable en sus exactas y limitadas proporciones.

"¿CRIMEN IMPOSIBLE?" (España, 1954, martes 25) con-

centra en las pocas horas de una investigación policial, la reconstrucción de un personaje, el novelista Cerral (Gerard Tichy) que ha sido asesinado, y de la situación dramática que ha desembocado en el crimen. El tema no es demasiado original y se resiente de imitación de modelos norteamericanos (incluso en el uso y abuso del racconto); pero lo que da distinción al film es su excelente tratamiento cinematográfico: el rigor de la fotografía (Manuel Berenguer), la precisión del montaje, la fluidez de la exposición y el seguro manejo de los actores (todo atribuible a su director César Fernández Ardeván, también argumentista). Tal madurez es excepcional en el cine español de hoy y como tal merece subrayarse. Una sola secuencia, y a pesar de la habilidad con que ha sido resuelta, saca el film de su plano eficiente y menor: la hipotética reconstrucción del asesinato que supone que son los personajes del novelista, en rebeldía contra él, los responsables; el tema debe demeritarse a Pirandello y a Unamuno para tener alguna autenticidad.

"LE DEFROQUE"

(El renegado, Francia, 1953, miércoles 19). El tema del sacerdote que no sólo enciende los hábitos sino que se convierte en un activo denunciante de la iglesia católica (es decir: en renegado) cobra en manos del director y argumentista Leo Joannon una inusitada dimensión dramática. Soslayando toda beatitud, plantea Joannon el conflicto de un hombre (Pierre Fresnay) que por orgullo quiere aniquilar en sí mismo la fe que lucha para perderse y para perder a un compañero (Pierre Trabaud) en quien involuntariamente ha despertado la vocación religiosa. Toda la intriga del film se centra en la agonía entre ambos personajes, agonía a la que asisten, como conmovido coro, los otros seres. Los accidentes de la acción en sí misma no importan: pueden rozar el melodrama o caer con estrépito en él; pueden volcarse violentamente en lo sublime o recargarse de alusiones simbólicas demasiado explícitas (como en el intenso final). Lo que sí realmente importa es el ardimiento de la pasión que recorre todas las escenas y que en algunos momentos levanta la realización con fuerza incontenible a un plano de madurez y densidad del lenguaje cinematográfico que corresponde a la madurez y densidad del tema. Joannon no tiene el hincido (y algo frígido) rigor de Bresson, el creador del Journal d'un curé de campagne. Pero tiene una visión estremecida del conflicto religioso y ninguna inhibición para plantearlo en sus términos más crudos y también más puros. Este film, por ser absolutamente excepcional, no puede ser juzgado únicamente como obra cinematográfica; en el juicio no puede dejar de implicarse lo que cada espectador pueda sentir ante el grave conflicto que plantea.

"EL DESIERTO VIVIENTE" (The Living Desert, EE. UU., 1953, domingo 23) es otra

Aventura de la Vida Real una faceta de la personalidad cinematográfica de Walt Disney donde el criterio documental para la observación del mundo real (preferentemente animales y plantas) se aligera mediante un sentido del humor para presentar como regocijante lo que sólo es raro. El resultado que Disney y su equipo obtienen aquí es similar al de las entregas anteriores de la serie, y merece la misma admiración por la formidable labor fotográfica en la captación de un mundo sospechado pero invisible. Para un áustero criterio científico es probable que parezca excesiva la cuota de diversión y de premeditada sorpresa, pero ésta no es cine científico ni lo quiere ser. Tampoco deja correr, más que por la superficie, la impávida sensación de un mundo que se devora en silencio para sobrevivir (mérito de la soviética En las arenas de Asia Central), pero como pedagogía entretenida el film es excelente.

"SABRINA" (EE. UU., 1954, Viernes 21) es otra

de las que en el cine americano se casan con el hijo del millonario pero por amor. Mientras la ocasión es buena para infligir una sátira a las gentes —y la plutocracia norteamericana ofrece buenos ejemplares— se comprende que el responsable de la empresa se llame Billy Wilder, un talento incisivo especialista en dados y ventiladores (Fiesta de sangre, Cadenas de roca, Ocaso de una vida, Stalag 17). Pero la ocasión es buena sólo incidentalmente y agoniza hacia la mitad del film. Hasta allí era sostenible una cálida sonrisa, una satisfacción de la inteligencia, ante el espectáculo de quienes manejan la política matrimonial con la triteza imperativa de las reuniones de Directorio. Después la óptica del libreto (tomado de la pieza teatral de Samuel Taylor con participación de él mismo) se reduce a un desgastado cálculo de probabilidades sobre si la cenicienta (Audrey Hepburn, de encanto inenarrable) se casará con el millonario de negro (Humphrey Bogart) o con el millonario de claro (William Holden). Entonces la película se hunde en la gelatina hollywoodense y Wilder zafa otros clichés románticos, aunque la cámara sigue trabajando fino para placar de pocos.

EL ESPACIO. — Por falta de él, no publicamos en esta edición nuestras habituales secciones de Funciones especiales y Guía Cinematográfica (sin estrenos de interés), así como los comentarios de los films menos interesantes del Festival.