GUIA CINEMATOGRAFICA

ANTESALA DEL INFIERNO, LA (Detective Story, 1951). — Brillante ejercicio de estilo de William Wyler que se sobrepone al argumento melodramático de la pieza de Kingsley, destacándose su artesanía general y la notable labor de su gran elenco (Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Lee Grant, Cathy O'Donnell).

YUGO DE UNA PASION, EL (Obsessed, 1951). — Torpe repetición británica de los moldes que Hitchcock utilizara con más fortuna en **La sospecha** y **Rebeca**, cuyo saldo más lamentable es el desperdicio interpretativo de un buen elenco encabezado por Geraldine Fitzgerald, David Farrar y Roland Culver. Dirigió fríamente el mal imitador Maurice Elvey.

TRES NOVELAS DE LA VIDA (Trío, 1950). — Prescindible homenaje inglés a la superficialidad y cursilería de tres cuentos muy flojos de W. Somerset Maugham, expuestos sin interés por los directores Ken Annakin y Harold French e interpretados con apatía por Anne Crawford, Roland Culver, Michael Rennie, Jean Simmons, Kathleen Harrison, salvo la excepción de Nigel Patrick.

RECUERDOS QUE NUNCA MUEREN (Down Memory Lane, 1949). — Compilación poco feliz de algunos fragmentos de las comedias de Mack Sennett, que divierte a veces con los del período mudo y aburre con los de Bing Crosby y sus canciones almibaradas. Aparecen fugazmente Ben Turpin, Gloria Swanson, Mabel Normand, Phyllis Haver, los Keytone Cops, pero no importan demasiado.

"MUJERES QUE ESPERAN"

CUATRO amigas casadas y la hermana de una de ellas, soltera, esperan, después de algunas semanas de vacaciones, el regreso de sus maridos que no demorarán en reunirse con ellas. La soledad sexual de estas mujeres aún jóvenes, agrega una carga eléctrica a la ansiedad de la espera. Inclinadas abstraídamente sobre el bordado ('mujeres que tejen"), se estimulan con frases tales como "debemos consolarnos mutuamente" y "no nos dejemos engañar por la falsa dignidad de los hombres", que el sexo femenino, desde la platea, interpreta como palmaditas de comprensión dadas en sus propios hombros. Como en los semanarios femeninos de gran circulación, el terreno es hábilmente preparado para las confidencias sentimentales, y, en efecto, el director Ingmar Bergman inicia, de hecho, el film, cuando Anita Björk, sumida en la afectuosa curiosidad de sus amigas, retrotrae la acción a esa época del pasado en que engañó a su marido. Después Maj-Britt Nilsson cuenta cómo fué que se enamoró de Birger Malmsten y estando ya en cinta, se vió obligada a abandonarlo. Para suavizar el tono plúmbeo y lacónico de estos episodios, el tercer "racconto" es decididamente festivo; transcurre de noche, en el interior de un ascensor descompuesto y son sus protagonistas un marido autosuficiente y su burlona mujer, quienes aprovechan el desperfecto, hasta la mañana del día siguiente, para examinar algunos aspectos íntimos de su vida privada. Mientras sus amigas mayores reviven estas novelas, la chica soltera vive la suya propia que culmina, para no desentonar, en la fuga con su novio. Así redondea el film su estructura cíclica, significando que habrá nuevas tribulaciones y nuevas confidencias a otras amigas casadas, y otros films que querrán registrarlas, etc., etc.

Si este folletín hubiera tentado a las delirantes cabezas mejicanas, "Mujeres que esperan" sería, desde el temprano mes de mayo, la peor película del año. Ingredientes no le faltan. Madres solteras, perversos seductores, mujeres fatales, ambientes de ocio donde la tarea, generalmente árdua, de vivir, consiste nada más que escuchar (o decir) las voces de la líbido propia o ajena. Esta es, sin embargo, la materia (elegida por él mismo) sobre la que ejerce Bergman su maestría de realizador. Una maestría teñida de sadismo, ciertamente, porque la película se complace en la descripción morosa y eficiente del erotismo, con prescindencia de todo símbolo y un riguroso apego al lugar y a los protagonistas del hecho. Incluso llega a herir desagradablemente la sensibilidad en algún hallazgo de perverso refinamiento como el de la escena de la rotura del vaso, que los pies descalzos de una embarazada parecen a punto de pisar. Pero los recursos de Bergman suelen ser más nobles, menos efectistas. Como en "Juventud divino tesoro" (Sommarlek, 1950), aquí también su arte es irresistible cuando quiere envolver a un personaje en una atmósfera dada (Anita Björk, en la insatisfacción; Maj-Britt Nilsson, en la soledad). Un paseo matinal en volanta por los solitarios Champs Elysées define un clima poético mejor que las palabras que pudieron evocarlo: una fugaz vibración en el rostro de Anita Björk anticipa elocuentemente su inmediata entrega. En otras oportunidades Bergman reúne todas las posibilidades del cine en una orquestación de fotografía, montaje y banda sonora tan vigorosa e inspirada como la secuencia del cabaret, donde la música de can-can, las bailarinas y el loco vaivén de la cámara, poseen un toque de irrealidad pesadillesca. No es un toque gratuito: el espectador ve toda esa secuencia a través del sueño alucinado de una de las protagonistas, sobre cuyo rostro arroja en seguida la cámara una cruda luz que la devuelve a la jadeante tarea del alumbramiento. Es ejemplar la función que cumple la banda de sonido en los films de Bergman. Aquí hay, intencionadamente, ruidos, voces, silencios, música de jazz, un poderoso can-can, un tema simple y perdidamente triste ejecutado en arpa (aquél con que se inicia el film) y hasta las flautas envolventes del Orfeo, de Gluck, que conducen con sereno énfasis algunas escenas de amor. También es de notable calidad, como en todo el cine sueco conocido, la fotografía de Gunnar Fischer, ya celebrado en "Juventud divino tesoro".

Toda esta maestría —que llega al virtuosismo inaparente en el episodio del ascensor— carece, sin embargo, de por qué; se ejerce sobre una materia innoble y cuestiona (elevando el tema a un plano general) la validez última del cine sueco, que no parece tener nada adulto que decir pero lo dice sabiamente ("Un solo verano de felicidad", "Juventud divino tesoro" y, aún "La señorita Julia" y "El sádico", pero éstas son menos gratuitas).

No son fuegos artificiales, en cambio, los de la interpretación. En un elenco diestramente dirigido por Bergman, todos están a un alto nivel de competencia, destacándose Anita Björk, una señorita Julia casi Britt Nilsson, que ya se postuir irreconocible, y sobre todo Maj la para mejor actriz del año por esta creación de una enamorada. La escena en que mira por primera vez a su hijo recién nacido, inundando la pantalla con una sonrisa de felicidad, es uno de los pequeños grandes momentos del año cinematográfico.

POR LOS CINE-CLUBES

"INTOLERANCIA"

En 1916 el gran público recibió con estupor a **INTOLERANCIA** (Intolerance, reestrenada por CINE UNIVERSITARIO el martes 5). El enorme triunfo de **El nacimiento de una nación** (The Birth of a Nation, 1915) hizo esperar un gran film, sobre una escala épica, simple y grandiosa a la vez. Lo que ofreció en cambio Griffith fué otra cosa: cuatro films en uno; o mejor dicho, un film que enlazaba cuatro historias separadas por el tiempo y el espacio y convertidas en simultáneas por la exposición. La caída de Babilonia en manos de Ciro (539 A.C.) resultaba así coetánea de la crucifixión de Jesús, de la matanza de los hugonotes en la noche de San Bartolomé (1572) y de un proceso judicial en los Estados Unidos (1914). Cada episodio pretendía ilustrar un aspecto de la lucha del amor contra la intolerancia. Pero no pretendía llegar a una conclusión por separado. Por el contrario, corría paralelamente a las otras; a medida que se acercaba el desenlace la sucesión de los episodios se tornaba cada vez más rápida hasta acabar por coincidir los cuatro en un solo climax. Para casi todos los espectadores de 1916 (y para algunos críticos de entonces) el resultado era desastroso y justificaba el sólido fracaso comercial que el film tuvo. Las historias se solapaban y se confundían: **Catalina de Médicis visitaba a los pobres de Nueva York, mientras Jesús bendecía a las cortesanas del rey Belsasar y los ejércitos de Darío tomaban por asalto el rápido de Chicago** (como escribió con más gracia que penetración Louis Delluc). Los franceses definieron con una alteración intencionada del título la impresión dominante entre el gran público: Incoherencia.

Para los espectadores de hoy, a casi cuarenta años de su realización, la objeción carece de sentido. Lo que hoy parece intolerable en el film —el más ambicioso que jamás se haya realizado— no es su exposición rápida o su técnica simultaneísta. Es la pésima literatura que la sustenta, la ñoñez del enfoque sentimental. Precisamente, todo lo que no podía ofender al espectador de 1916. Ya al realizar **El nacimiento de una nación** Griffth había descubierto que sus films podían contener un mensaje. En su célebre épica de la guerra de Secesión el mensaje era de violencia contra los negros y de apología de la reacción esclavista representada por el Ku-Klux-Klan. **Intolerancia** se apoya en un mensaje de validez humana más general y aceptable. Pero si por esta vez no es necesario discrepar de sus convicciones básicas, es necesario en cambio denunciar el enfoque permanentemente vulgar y hasta cursi con que ha creído oportuno Griffith desarrollar su alegato antiguerrero, su prédica de la necesaria paz entre los hombres, su esperanza de un mundo no gobernado por el fanatismo religioso o por la dictadura capitalista. Pese a sus buenas intenciones, la cursilería domina el libreto y convierto el film en una pieza de museo sentimental.

No es éste su único defecto. Si en el episodio moderno resultaba bien expuesto el conflicto entre el proletariado y el capitalismo, entre los falsos reformadores y los auténticos enamorados, en los otros episodios no parece tan nítido el conflicto entre el amor y la intolerancia que el film propone desde sus primeros subtítulos. Ya se ha señalado que es difícil tomar partido por las dos fuerzas que luchan en el episodio babilónico. Tan bárbaros parecen hoy Ciro y el sacerdote de Baal como Belsasar, su Princesa Adorada y la traviesa Muchacha Montañesa. Por otra parte los problemas religiosos y políticos que la fábula implica no están expresadas dramáticamente y su existencia queda relegada a los subtítulos con sus cómicas notas eruditas. Los otros dos episodios tampoco son más convincentes. En el de la San Bartolomé, Griffith no consigue integrar la historia sentimental de los dos enamorados hugonotes y el lascivo mercenario con las intrigas palaciegas de Catalina de Médicis. El episodio de Jesús (el más breve) se inserta más como ilustración harto conocida y simbólica del fanatismo que como historia dramáticamente desarrollada.

Pero si el espectador de hoy puede rechazar sin reparos la naturaleza literaria y hasta las pretensiones filosófico-morales de Intolerancia, no puede dejar de apasionarse por su extraordinario arte narrativo. Este valor revolucionario que los coetáneos desconocieron tan unánimemente es el que preserva al film para la historia y le permite superar la endeblez del contenido. El propio Griffith ha sintetizado en estas palabras su propósito en cuanto a narrador: las **"historias empezarán como cuatro corrientes vistas desde una cumbre. Al principio las cuatro corrientes fluirán separadas, lenta y tranquilamente. Pero a medida que fluyen, se van acercando cada vez más, cada vez más rápidamente, hasta que al fin, en el último acto, se mezclan en un poderoso río de emoción expresada."**

La alternancia (y unidad profunda) de los cuatro temas es indicada al principio por una imagen o metáfora cinematográfica que se apoya en unos versos de Whitman: **Endlessly rocks the Cradle... Uniter of Here and Hereafter** (Infinitamente se mece la cuna... uniendo el presente y el futuro). Esa cuna que se mece incesantemente en un decorado simbólico (tres viejas la custodian al fondo, como las Parcas) sirve para marcar al principio del film la transición de un episodio a otro. Pero a medida que va avanzando el film y las acciones paralelas van tocando su climax, la sucesión de episodios es más rápida y Griffith llega a omitir, deliberadamente, toda transición que hubiera resultado grotesca. Esta aceleración general de la narración (que marca la confluencia de los episodios y el crecimiento de la tensión emocional) va escandiendo cada vez con mayor precisión e intensidad el pulso narrativo.

Toda la estructura del film descansa en el ritmo. La exposición misma se subordina al ritmo. Es el ritmo el que preside, por ejemplo, la notable secuencia de la huelga en el episodio moderno. Tomas breves, en que los detalles de la acción alternan con hábiles panorámicas, sirven para mostrar los distintos planos que integran el conflicto: los obreros frente a los guardias asalariados del gran industrial, los rompehuelgas que esperan, con la cabeza gacha y justificados porque también ellos tienen hambre, las mujeres que desde la ciudad escuchan los disparos y asisten impotentes a la lucha. La orquestación es perfecta y de notable economía. El combate se cierra con una larga toma panorámica en que pueden leerse, al fondo y sobre un muro, estas palabras: **Lo mismo hoy que ayer.** Esta estructura rítmica que resulta evidente si se analiza cada episodio por separado, es más notable al producirse, hacia el final, la confluencia de los cuatro. En ese climax con que culmina el film cada episodio adquiere una significación tonal y revela un estilo de composición. Al ritmo lento, de enormes panorámicas y majestuosos travellings, con que es expuesta la orgía de Belsasar se opone la narración nerviosa, de elocuentes primeros planos, con que se muestra el episodio moderno, encerrado en decorados realistas. Este realismo (a veces estilizado, a veces con toques expresionistas) se opone a la oprimiente magnificencia con que Griffith ha reconstruído el festín, superando al propio Belsasar y arruinándose de paso. Mucha incongruencia, mucha nota de mal gusto, mucho derroche por el gusto del derroche, resultan así justificados; justificados por la madurez y la precisión de una narración que no soslaya esfuerzos para expresar, en términos puramente cinematográficos, todas las implicaciones formales de su cuádruple historia.

* * *

Nada menos que una gran lección de cine es **Intolerancia.** Para muchos que sólo conocían fotografías de sus grandes films, Griffith pudo parecer el precursor o el maestro de Cecil B. de Bille. Ante **Intolerancia** parece evidente otra cosa: en su obra hay algo más que esos miles de asirios barajados hasta la total vaguedad que Borges le reprochaba a de Mille; hay un sentido de la narración cinematográfica en escala épica que nadie conseguiría rivalizar; hay una utilización del montaje que Einsenstein y otros maestros rusos convertirían en sólida teoría del cine mudo; hay un simbolismo majestuoso que la escuela alemana que capitaneó Fritz Lang explotaría sin temores; hay un sentido de la composición compleja y de la estructura simultaneísta que sólo conseguiría renovar más tarde, Orson Welles en **El ciudadano** (Citizen Kane, 1941). Es decir: en este film, en Griffith, está todo el cine. Por eso mismo, **Intolerancia** merece ser vista (y estudiada) por todo aficionado.

E. R. M.