

El film adolece de un esquematismo argumental que sirve a las necesidades del alegato. El muchacho rico, pertenece a una familia con mansión de lujos extravagantes y desproporcionados; el padre antisemita resulta ingenuo y hasta cómico; el personaje del muchacho judío está planteado con complejos y rasgos psicológicos que desfiguran el problema a causa de un simplismo y una acentuación alejados de la realidad; incluso la familia del socialista, a pesar de ser la única situación que tiene algo de espontáneo, está concebida mediante rasgos exagerados y extremos. Estas características impiden, por supuesto, abordar con cierta profundidad las cuestiones planteadas.

Por otra parte, la película tiene las virtudes reconocidas al cine

francés: interpretación muy ajustada, fluidez expositiva, cuidado de los detalles. Lo más logrado del desarrollo narrativo corresponde a la aventura policial de los muchachos.

Los diálogos de Charles Spaak tienen un cierto énfasis retórico, en especial las partes correspondientes al relator.

El balance instructivo se reduce a una observación muy simple: el film "de tesis" es, en su forma más pura, un género cinematográfico que acaba no convenciendo a nadie. La tesis es legítima cuando es el resultado del testimonio dramático de una situación humana, cuando surge con la evidencia originaria de las cosas.

E. V. T.

### "LAS HIJAS DEL MERCADER DE CABALLOS", de Egil Holmsen y el cine sueco.

A grandes rasgos, "Las hijas del mercader de caballos" ofrece marcadas semejanzas con películas suecas anteriores. Sin embargo, si bien esas semejanzas apuntan a una serie de constantes que integran algo así como un modo muy peculiar de hacer cine, existen entre los films que hemos podido ver, diferencias considerables. Estas diferencias, que tal vez puedan parecer poco importantes en una comparación ligera, se vuelven evidentes si nos detenemos en algunos puntos fundamentales.

Un primer elemento destacable es la **exaltación del marco natural**, siempre presente y que recibe, en la mayor parte de los casos, un tratamiento de cámara similar. Sin embargo, las consecuencias no son siempre las mismas. En unos casos (Bergman, Sucksdorf), la na-

turaleza gravita integrando constitutivamente una situación humana determinada; en otros, la integración es menos clara y se nota una tendencia a lo meramente decorativo ("Un solo verano de felicidad"); en otros, en fin, el tratamiento de la naturaleza se reduce a un vacío preciosismo fotográfico sin conexión significativa ("Las hijas del mercader de caballos").

Un segundo elemento, de otro orden, pero no menos importante y ligado íntimamente al anterior, es una cierta concepción de la **fatalidad del destino**. Sería aventurado y ligero proponer aquí relaciones con una supuesta mentalidad del pueblo sueco. De todos modos, lo señalado se advierte con claridad y hasta diría que ese sentimiento del destino es una vigencia confusa a partir de la cual pueden entender-

se muchas cosas, (Cfr. "Juventud, divino tesoro", "Un solo verano...", "Suplicio", "Barrabás", el Strindberg de Sjöberg en "La señorita Julia", etc.). Esta idea se relaciona con la perspectiva en que los films suecos han colocado reiteradamente al elemento religioso, atendiendo sólo a una rígida retórica moral intencionadamente esquemática.

En la exaltación de la naturaleza, se expresa la intuición global de la inexorabilidad, traspuesta después al plano humano. Lo que éste tiene de más íntimo, la naturaleza de su fatalidad, se refleja o condensa en las relaciones sexuales. El valor de este tema tampoco es el mismo en las distintas películas. En "Juventud, divino tesoro", era parte indispensable de una totalidad; en "La señorita Julia" era tal vez la clave de la arquitectura de conexiones temporales construída por las hábiles manos de Sjöberg; puede decirse que en "Las hijas del mercader de caballos" Egil Holmsen le ha dedicado atención exclusiva, pero el tema sexual no ha sido abordado con afán problemático, ni siquiera denunciador.

Siendo su centro de gravedad el tema del amor físico, se pretende plantear, a este respecto, dos problemas: el amor libre y la homosexualidad. Ambos han sido siempre tabúes en el cine y una aproximación con sabor de audacia, no podía menos de parecer interesante. Sin embargo, la audacia es aquí sólo la del efecto fácil sobre el público y se reduce a un aprovechamiento poco sincero de ese mismo tabú que aparenta violar. En consecuencia, ambos problemas acaban envueltos con cuidado en una ambigua simbología, que simula velar algún importante planteo, pero que en realidad es un recurso más para explo-

tar la sensibilidad del público. No puede extrañar, pues, que la película desemboque, con un completo desequilibrio, en varias secuencias finales cínicamente grotescas.

Así como "Juventud, divino tesoro" se desenvolvía y alcanzaba toda su intensidad a través de un conflicto de relaciones humanas, "Las hijas del mercader de caballos" ignora toda dimensión personal. No hay en las relaciones sexuales presentadas nada que se evidencie como específicamente humano. No parece haber pasión siquiera. Uno tiene la impresión de estar asistiendo a una representación alegórica: la Hembra y el Macho que cumplen la Función Sexual. Eso es todo. En un momento, se abre una perspectiva distinta: él, que sólo ha deseado poseerla, la ama. Pero ella lo rechaza en actitud de visionaria: no lo quiere. El ya ha cumplido su función. Ha sido el Macho. Ella lleva un hijo en sus entrañas y eso le basta. No lo necesita más.

Así, tras la exposición de una relación anormal entre las hermanas que no se trata de problematizar sino de aprovechar a los fines del efectismo, la pasión heterosexual que una de las hermanas experimenta, no significa nada demasiado distinto de lo anterior: se diferencia, en todo caso, en el aspecto simplemente fisiológico.

A la falta de honestidad en el planteo, se suma, por parte del realizador, un descuido del lenguaje expositivo —consecuencia de una falta de algo importante que decir. En el tratamiento del tema, Holmsen quiso alcanzar intensidad a fuerza de lentitud, y ha conseguido una pesada aridez que el trabajo fotográfico de Ingvar Borild no logra atenuar, porque éste se limitó a una plasticidad a veces artificial y a subrayar la retórica sexual

de las secuencias más importantes.

En este cuadro, es de suponer el papel que cumple toda referencia a la religión. Se muestra a un sacerdote joven, también con rostro de visionario, que maldice la concupiscencia, predica la necesidad de la mortificación y anuncia la perdición de los malditos que se entregan al vicio. Presentación acompañada de una pantomima de bautizo.

Si una función cumple el film, es sin duda la de fomentar el interés turístico —a juzgar por los comentarios escuchados en la sala— mediante una muestra abundante de los bosques suecos y de lo que, por lo visto, puede ocurrir en ellos.

El milagro sueco en el cine de

post-guerra es la admirable coherencia entre una concepción artística y su expresión; sus máximos realizadores no han ido de la primera a la segunda ni a la inversa, sino que en ellos se trata de una auténtica intuición que es en todos sus momentos cinematográfica. Pero esta virtud encerraba un peligro: la tentación de un aprovechamiento de los valores de la forma, como recurso de alcances inmediatos, vacía de un contenido veraz. Es el peligro esbozado en "Un solo verano..." y concretado en "Las hijas del mercader de caballos", producto bastardo de una escuela de cine de la cual, sin embargo, todavía estamos dispuestos a exigir mucho.

E. V. T.

### "LA CALLE DE LA ESPERANZA", de Carol Reed.

Si siempre es riesgoso estimar aisladamente las obras de un realizador, en el caso de "La calle de la esperanza" el problema deja de ser difícil para resultar radicalmente insoluble.

Carol Reed es un hombre que conoce perfectamente el lenguaje del cine, el cómo y el cuándo de los elementos estrictamente filmicos, pero su mundo cinematográfico es limitado; mejor dicho, esa cosmovisión no existe. Los cómo y los cuándo poco sirven para reorganizar la vida si no se han estructurado íntimamente con los para qué y los por qué; no basta que el realizador conozca el carácter de las unidades fundamentales, cómo depurarlas de todo lo afilmico y cómo y cuándo yuxtaponerlas con habilidad de artífice consumado —y Carol Reed lo es—; hace falta saber para qué se hacen las cosas que se hacen.

La contingencia premeditada en

el cine es imperdonable; sólo una dirección ordenadora que dé sentido a esa combinación de elementos perfectamente depurados, de modo que en ese sentido se integren la potencialidad expresiva de cada situación, el impulso vital del realizador que pre-organiza dentro de un sistema intelectualivo coherente y fiel a sí mismo, y mi necesidad de espectador de que las cosas se presenten como necesarias, justifica lo filmico y lo condiciona para que adquiera su razón de ser.

Es decir, la coherencia de un film es interna, pero nace del acuerdo tácito entre el realizador y yo como espectador; ningún arte como el cine es tan capaz de despertar las latencias dramáticas de lo cotidiano, pero esas latencias deben organizarse en un sistema lleno de significado para no transformarse en efectismo. No dudamos que Carol Reed tenga un sistema intelectualivo coherente y que sepa sus