

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

porqués; estos porqués, sin embargo, y ésta es su limitación, se estrechan en el golpe espectacular, en el suspenso inauténtico. En cuanto a que las cosas se me presenten como necesarias, no quiero significar una exigencia de realismo, sino la afirmación de lo extraordinario como esencia misma del cine. Siendo éste un acto de revelación de la realidad, al coparticipar en una actitud de fe consciente, no podemos aceptar lo absurdo sino como necesario, como nuestro requerimiento de lo mágico.

Quizá el ejemplo más acabado sea "El tercer hombre" donde aparecen todas las insuficiencias agudizadas: allí ese hombre de los globos que aparece fantasmal en la calle vienesa, es la frustración de lo extraordinario, el absurdo no necesario, el golpe de efecto; y si en esta película —extraordinaria técnicamente— algunas escenas logran golpearlos la desnudez de las cosas, fracasan en la creación de un todo que tenga tanta vitalidad (y otra distinta) como cada una de las secuencias en sí.

Esta desubicación de Reed se hace patente en tanto el vincularse de una obra con otra es sólo exterior; sólo de amoroso oficio.

He intentado la aclaración anterior para llegar a una aproximación de "La calle de la esperanza". De no hacerlo así nos arriesgamos a acentuar las cosas de una cierta manera que muy bien puede ser la opuesta si sabemos recogerlas desde el plano de lo relativo.

Así, ubicada en el contexto de toda su realización, pienso que ella es el hiato que marca el desequilibrio espiritual de Reed. Si sus trabajos anteriores denunciaban una no-cosmovisión donde el lazo era la maestría técnica, aquí esa unión parece haberse aflojado; la separación se insinúa radicalmente y la

habilidad deja de ser la razón del film para degenerar en **lastres formales** que se superponen sobre un tratamiento en camino de superarse a sí mismo, para sujetar el tecnicismo a lo fundamental y **humanizar** el oficio. En aquéllos lo particular no se trascendía para mostrarse como uno de los rostros de lo universal; aquí las generalizaciones demasiado fáciles sofocan el preciso límite de lo concreto; pero Reed no es el mago que juega con sus personajes, sino el hombre que intenta comunicar, en abierta actitud de simpatía hacia las cosas.

Como toda obra que se supone de transición, "La calle de la esperanza" acusa indecisiones, injertos de lugares comunes y tipificaciones que serían inexplicable en el Carol Reed anterior; sólo como tal, como elemento de paso, pueden comprenderse sin caer en juicios injustos.

Los resabios rígidamente formales que ahogan la expresión adecuada de lo íntimo (como aquella secuencia del cementerio de pájaros en la que no encuentra mejor manera de decirnos su idea de la "tolerancia" que alegorizarla en una estudiada composición de Joe entre la estrella de David y la cruz) y la imposibilidad, muchas veces, de superarlos con éxito, dan lugar precisamente al abuso de recursos fáciles y a las escenas clichés. Por eso no tiene mayor sentido criticar el manoseado expediente de decir infinidad de veces una cosa para hacer ver que en realidad se la quiere. (Ej., el señor Kandinsky y su leit motiv de la planchadora a vapor) o la vulgaridad de las secuencias en la tienda de Madame Rita, o el ridículo y la tipificación de las persecuciones a lo Hollywood. (Ej. el señor Python, el Luchador Malo secuestra al mágico unicornio; la Muchacha lo salva; el

señor Python persigue al unicornio y a la Muchacha; el Muchacho salva a la Muchacha; etc., etc....)

Muy ingenuo sería también reprocharle haber elegido la adaptación del libro de Wolf Mankowitz con sus implicaciones de conformismo social (no conozco la novela; hablo suponiendo coincidencia espiritual) y su fatalismo de la aceptación; así como molestarnos por haber puesto en boca del viejo sastre frases como "no podemos mejorar nada; un unicornio será siempre un unicornio y un pantalonero será siempre un pantalonero", porque "no soluciona nada y con eso no vamos a ninguna parte".

De todos modos, en primer lugar sólo serían la tónica de una determinada concepción de la vida y juzgables o no sólo incorporadas en el todo (C. Reed no pretende reformar ni dar soluciones; muestra las cosas como cree que son y nada más). Y en segundo lugar, y esto es lo más importante, la clave del film está en otra parte, y es en esa otra parte donde se carga de aquella humanidad de la que habíamos hablado y en la que se reivindica porque logra comunicar algo que en modo alguno nos es ajeno; la clave es el unicornio, no como símbolo de lo mágico y del azar, sino como símbolo de **nuestro deseo de lo mágico**, de la voluntad que ayuda al azar. El unicornio no es un animal prodigioso sino un simple cabrito; todos lo sabemos, Sam y Sonia y Kandinsky y nos-

otros, pero no nos importa, porque queremos que lo sea, porque a través del fervor ingenuo de Joe, ese chico maravilloso que es Jonatan Ashmore, se despoja de toda realidad; y porque en ese transfigurarse cambiamos un poco también nosotros; más allá de toda lógica, y aunque nos neguemos a reconocerlo, nuestra apetencia del milagro se satisface con dolorosa nostalgia.

Creo en fin, que el impacto de este hallazgo basta para que todos los desaciertos anotados no tengan demasiada importancia.

En cuanto al tratamiento de los exteriores, Carol Reed es el maestro de siempre; sin detenerme en el bien logrado pintoresquismo de la feria, quiero recordar sólo la secuencia de la pelea, donde su ojo sagaz descubre la dinámica interna de la situación; allí la cámara saltando desde el ring a los espectadores que se levantan, a los *close-up* enloquecidos, logra un ritmo increíble y febril.

Podríamos extendernos mucho más sobre detalles de interpretación, montaje y otros componentes técnicos; pero, me parece en este caso especial, totalmente inoperante; porque "La calle de la esperanza", sólo se justifica plenamente no en su carácter de hecho individual sino como mera posibilidad; como la promisoría transición de Carol Reed en la búsqueda de su genuina expresión.

Esther M. Smud

"LE BALON ROUGE", de Albert Lamorisse.

Si el unicornio de "La calle de la esperanza" es nuestra querencia del milagro, en "Le Ballon Rouge"—cortometraje estrenado durante la Semana del Cine Francés— lo mágico se libera de la voluntad y se hace realidad en el mundo de la

infancia.

En el primer caso, lo mágico es el lazo de unión entre las personas mayores, "que saben", pero que quieren tener la ilusión de su existencia, y el niño para quien lo extraordinario tiene la validez de la