

## VILLEGAS LOPEZ



«El ciudadano», de Orson Welles

Ubers», de Epstein, en 1927: «La extraña aventura de David Gray», de Dreyer, en 1931, son todo ese ambiente denso, obsesivo, un poco atencamente de poema turrónico, que domina el film. Y toda esa técnica artística — estilo — de sugerencia, de choque de imágenes o de imagen y sonido, para expresar algo más allá de la estricta realidad de los objetos mismos. Es decir, expresionismo. Porque al final de toda la vanguardia muda está como origen «El gabinete del doctor Caligaris». El grito que no da el hombre cuando pierde su último amor, se sugiere por el grito de la cucatúa contra la imagen de la mujer que se muere. Como en «La extraña aventura de David Gray», es el pájaro del médico el que grita continuamente la angustia del ambiente. Todo el principio y el final, los decorados definidos con un rayo de luz; las figuras en la sombra, las palabras sin personaje visible, los ángulos donde los actores se alargan en primer término o se pierden en la lejanía... todo ello tiene un entronque directo con la vanguardia de hace catorce años, con la mejor vanguardia.»

En la estructura general de la película, en las grandes líneas de su construcción, está Piscator y Granowsky — especialmente «La canción de la vida»; es la discontinuidad, las estampas aisladas en sí, pero que en su conjunto son un solo trazo descriptivo; la rapidez de esta descripción también. La influencia de Granowsky es

## VILLEGAS LOPEZ



Jean Louis Barrault recrea la figura del mismo Debureau en «Los chicos del paraíso»

ver a través de cierta intención... Carné emprende ese otro modo y estilo, donde domina la fantasía, para ir volviendo de nuevo al realismo desde el lado opuesto. Otras tres grandes películas definen su nueva manera: «Los visitantes de la noche» (1942), «Los chicos del paraíso» (1943-45). Y «Las puertas de la noche» (1946).

Las dos primeras se filman aún bajo la guerra y la ocupación, afrontando dificultades materiales y morales de todas clases: desde falta de luz hasta la ocultación del trabajo del decorador Traumer y el músico Kosma — refugiado en una aldea — que estaban vestidos por judíos. Paradójicamente, son de los films franceses más costosos, suntuosos y de mayor dificultad de realización. Antes intentó «Los evadidos del año 4.000», obra de fantasía y sátira, pero debió abandonarlo, a punto de comenzar, por su inmenso costo. «Los visitantes de la noche» es una reconstrucción del siglo XV, cuando los bellos castillos de la luminosa Provenza «eran blancos» y estaban vivos. Una historia del diablo, que llega para complicar los amores y vidas de los castellanos. Todo es lento, hierático, solemne, musical, como gran sinfonía de blancos, pero gracioso y viviente en su leyenda. Un gran alarde de realización, que culminará en el film más ambicioso de Carné: «Los chicos del paraíso», reconstrucción del boulevard del Temple de París, llamado del Crimen, en el XIX. Casi todo el espectáculo teatral del París romántico se concentra allí. Era un inmenso, abigarrado y brillante mundo de gentes de toda clase y diversas expresiones a todas horas: satiriburgués, músicos, payason, melodramas, pantominas... Empleó casi dos años en su filmación, en estudios de París y Niza, más los trabajos previos de minuciosa documentación histórica; el film tiene tres horas quince minu-

## CARNÉ

tos, aunque los exhibidores lo han cortado hasta reducirlo a dos horas diez minutos, desmantelándolo. La acción se divide en dos partes separadas por siete años, y es un complicado drama de amor, olvido, celos y rivalidades profesionales entre los cómicos y asistentes a los espectáculos del boulevard du Temple. Seis personajes principales — María Casares, Arletty, Barrault, Brassieur, Harrant, Salon — representan figuras inventadas o reales: el mismo Debureau, el actor Lemaitre, etc. Que se mueven en un lento giro de pasiones retorcidas y extrañas, en un ambiente enriquecido y sombrio. Tiene imágenes extraordinarias, momentos magistrales, pero el conjunto es confuso y en total, resulta frío, desapeñado en una obra de pasiones. Quizá sea el gran experimento de Carné para lograr una realidad fantástica, sin perder pie en una ni en otra de esas dos zonas del arte.

«Las puertas de la noche» es manifiestamente esto: hacer un naturalismo amargo y tenebroso, elevado hasta la fantasía poética. Originalmente fue un «ballet» de Prevvert y Kosma, y debió ser interpretado por Mariene Dietrich y Jean Gabin, pero lo fue por Yves Montand y Natalie Nattier. Realizado ya en la paz, aborda los oscuros temas del colaboracionismo y la especulación dolosa en la guerra, siempre en torno a pasiones lentas, enquistadas en el alma. La pareja de enamorados, que se encuentran en París, han estado alguna vez en la isla de Pascua, perdido rincón del mundo a 3.600 kilómetros de cualquier costa, llena de sus gigantescos de piedra, clavados en el suelo, como testimonio de una civilización ignota, desaparecida; en uno de ellos están grabados sus nombres, sin conocerse. Aquí se muestra desnuda la voluntad de fantasía a cualquier precio, incrustada en la vulgar y fea realidad. Tiene escenas magistrales, pero todo es confuso y de menor envergadura que sus dos films anteriores.

Con ello se cierra una de las etapas definidas en la carrera de Carné. El fracaso de este film, también muy costoso, le da la peor fama para un cinematógrafo ante los productores, la que hundió a un hombre genial como Strobelim, en Hollywood; la de dilapidador. En realidad, casi siempre, es una represalia comercial contra la calidad de una obra y la exigencia artística de un director que no se doblega a concesiones y adocenamientos. Comienza otro gran film de alto costo, «La flor de la edad» (10 de mayo de 1947), pero el embrollo financiero de la productora es tal que hay que suspender la filmación, dos meses después, para siempre. Aborda otros asuntos, entre ellos «El castillo» de Kafka, lo que testifica ese propósito de sobrevenir el realismo con alas fantásticas. Pero no logra trabajar durante tres años. En adelante, sus pe-

Escalas se expandían y alternan las convenciones — «La favorita del puerto» — con las naturalistas: «Teresa Raquin», según Zola — con las poéticas e imaginativas — «Julietta o la llave de los sueños», viejo proyecto de diez años antes. Muy bien realizadas, ninguna de ellas está lograda ni la vuelve a su lugar en las preeminencias del éxito. Es un director magistral y oscurísimo.

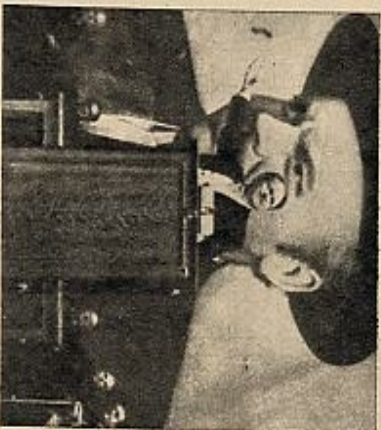
Hasta que en 1928 realiza «Les tricheurs», que constituye uno de los mayores éxitos del cinema francés, con varios años de permanencia en los cines de París. Película dirigida, atascada con violencia y delenda apasionadamente. El tema necetra en un grave problema social moderno, implicado en el actual proceso de independencia de la juventud. Es un indudable testimonio y un excelente film. El churrufo de los muchachos, la salvación del gato en la fiesta, la muerte en la loca carrera de autoroviles... son escenas magníficas. Una opinión favorable moralizante y educativa desmagan el dramático final, que no necesita ningún comentario. «Teresa Raquin» es un éxito. En su último film, «Du mouren pour les petits obscurs», vuelve a — según dice — la línea de «Drôle de dames» con su humor baltonico y mortal.

Marcel Carré, su personalidad y su obra, jaloman el cinema francés y de ahí el rumbo, de manera concuyente y capital. El realismo-naturalismo ha sido un dominio de Francia, desde sus orígenes literarios, que arranca en Balzac. El neo-realismo italiano y luego mundial, ha venido a continuar, ampliando y renovando, volviendo a crear sobre ese gran cambio del realismo contemporáneo. Carré aparece al final de toda una trayectoria realista con su neo-naturalismo de cine negro, tras el cual solo queda ya lo poético, lírico, romántico o claudista... Por eso todo ello surge en su obra espontánea e irremediamente. Carré no tenía más línea de avance — para no repetirse — que la que ha seguido e intentado, que él llama «le fantástico social». Con mayor o peor fortuna, pero siempre con una superioridad magistral, de máximo realista, y una personalidad fuerte, concuyente y única. El cinema francés no podrá desentender nunca de su haber. La personalidad y la obra de Carré sin negarse a sí mismo, a su entrañable esencia realista, literaria y poética. Ni el cinema mundial de hoy, porque está empujando donde Marcel Carré terminó. Más allá de la realidad estricte, más allá del «cine negro», con su naturalismo oscuro, denso, hiriente, duro y desolado, está de nuevo lo poético y lo fantástico, más tradicional y puro. La poesía de lo real, eterno descubrimiento del arte. Los que más le niegan hoy son, sin duda, los que más le deben. Pero hay que pagar, así

mejores, con el reconocimiento de los valores, sabiendo quien es cada cual: Marcel Carré, maestro del cinema.

#### PELICULAS

Nogent, Eldorado de doningo (Nogent, Eldorado de doningo), 1929; Jenny, 1936; Drôle de dame, 1937; El muelle de las brumas (Quai des brumes), Hotel del Norte (Hotel du Nord), 1938; Amanece (Le jour se lève), 1939; Los violantes de la noche (Les violants de nuit), 1942; Los chicos del paraiso (Les enfants du paradis), 1943-45; Las puertas de la noche (Les portes de la nuit), 1946; La favorita del puerto (La Maitresse), 1947; Julietta o la llave de los sueños (Juliette ou la clef des songes), 1950-1951; Teresa Raquin (Therese Raquin), 1953; El aire de París (L'air de Paris), 1954; El país de donde vengo (Le pays du je viens), 1955; Los tricheurs, 1958; Teresa Raquin, 1960; Du mouren pour les petits obscurs, 1962.



Kane, ídolo de sí mismo, en «El ciudadano»

## «CIUDADANO, EL.» (Citizen Kane)

Prod.: Norteamérica, Mercury-R. K. O., 1940. Arg. y dir.: Orson Welles y Herman J. Mankiewicz. Dir.: Orson Welles. Int.: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotton (Leland), Dorothy Comingore (Susan), Agnes

Moorehead (la madre de Kane), Ruth Warrick (Emily), Kay Collins (Jim Sterling), Pauline Sanford (Carter), Everett Ruess (Bernstein), George Coulouris (Thatcher), William Alland (Thompson), Paul Stewart (Raymond), Fortune Bonhova (Matti), Gus Schilling (el doctor), Philip Van Zandt (Hawthorn), Georgia Hechtus (Mrs. Anderson), Harry Shannon (el padre de Kane), Buddy Stewart (Kane a los ocho años), Cammie (Stork) Toland, Mita, Bernard Herrmann, Doc, David Silver, Vest, Edward Stevenson, Mont, Mark Robson y Robert Wise. Dir. art.: Van Nest Polglase y Terry Ferguson. Efectos especiales: Vernon L. Walker. Son.: Bailey Foster y James G. Stewart.

ESTA película fue un explosivo arrojado en el mundo cinematográfico de hace veinte años. Sigue siendo una de las más admiradas, negadas y discutidas de la historia del cine. Pero lo que es hoy no se comprende exactamente sin saber lo que fue entonces. Ni su valor y significación en la historia del cinema, sin determinar los de entonces y los de hoy.

Welles era, a los veinticuatro años, un gran director teatral, cuando fue llamado por la productora R. K. O., en agosto de 1939, para dirigir un film a su libre elección. (Véase WELLES, Orson). Eligió «Cruzación de dimblaus» (Heart of Darkness), según un cuento de Joseph Conrad, que también debía interpretar. Para ello se había dejado una barba, que sería mofa entre los jóvenes veinte años más tarde. Entonces que de Hollywood, esa aldea de celebridades mundiales, el otro, verdadero, era su llegada arrolladora y triunfante de antemano. Las dos «crónicas» de Hollywood, especialistas en biografía, Louella Parsons y Edda Hopper, apoyaron al recién llegado, principalmente la primera, representando el magisterio de la prensa norteamericana. William Randolph Hearst, el estrillado de la guerra mundial decidido a la empresa a suspender aquel film, de excesivo costo en tales circunstancias. Welles intentó otro, sobre una novela policíaca de Nicholas Blake, pero ninguna de las grandes actrices quisieron aceptar el papel en manos de un principiante, y el film se abandonó. Su tercer intento fue «El ciudadano», que comenzó a filmarse el 30 de julio de 1940, un año después de su llegada. Empezó el montaje, realizado por él mismo, a fines de octubre de 1940, y empleó nueve meses en la tarea. «En realidad — dice — no lo hubiese terminado nunca.»

Entre tanto, Louella Parsons recibió noticias de que el personaje del film era una contrafigura de Hearst y lo transmitió a su

patron. Que puso en marcha su formidable maquinaria, diecisiete grandes diarios y numerosos emisoras de radio, contra el film, la productora y Hollywood mismo. Se trataba de impedir su estreno por todos los medios: acusar a la empresa con motivo de ruse blanco, Ernohevy, presidente sobre la R. C. A., matriz de la R. K. O.; acusar de comunista y de atacar la moral y el modo de vida americanos a la Fyce Company, compañía teatral que representaba un obra radiofónica de Welles, sin caer en la cuenta de que en aquel momento la misma compañía actuaba en las propias emisoras de Hearst, lo que destruya sus acusaciones (Alexander Fowler). Welles contrató al cine, en una reunión de periodistas, que su próximo film sería sobre la figura y vida de Hearst, lo que aumentó la oposición de este y sus secuelas. Mientras la Parsons lo atacaba, su rival, la Hopper, lo defendía en revistas y emisoras, moviendo el secundario. Casi toda la industria cinematográfica estaba contra Welles y por la suspensión, por temor a las compañías de Hearst. Pero la empresa había gastado demasiado en el film — 740.000 dólares, más 40.000 de préstamo — y se decidió a estrenarlo a todo riesgo. Los partidarios de la libertad de prensa y del cine defendieron valerosamente el estreno. Y así tuvo lugar el 9 de abril de 1941 en el Broadway Theatre, de New York, y en el Ambassador, de Los Angeles. Fue un éxito y la crítica comprendió que se encontraba frente a algo extraordinario y nuevo. A pesar de todas las presiones y campañas, la verdad se impuso por la libertad de opinión.

Fue entonces cuando aconteció la grande y verdadera conmoción del mundo del cinema — aparte e a a algunas anecdóticas, aunque significativas —. Se sintió que es fallaban todos los conceptos y posiciones escribedieron trases como éstas: «Un solo Orson Welles basta. Dos cansarían el fin de la civilización. Diez más harían explotar la sociedad como una bomba.» «Este film marcará el cambio del cine en los próximos diez años.» «Divide la historia del cine en dos épocas opuestas.» «Hay que comenzar a hablar del cine a partir de este film.» Es la posición más común y utilizaría de los que tienen poco que decir y menos que realizar: anular lo anterior y comenzar desde cero. Pero nada nace de la nada. La crítica, que hizo entonces, en 1941, sirve para situar el film en 1962. El film — decía — era una y parte de la vanguardia — en su más amplio sentido — que termina con el cine mundo en 1927.

«Éstos son los materiales con que Orson Welles ha construido su film, porque no hay otros. «El hundimiento de la casa