

VILLEGAS LOPEZ

situaciones diferentes, en una depuración sutilísima. Lo mismo sucede con el juego de las flores, que Emile y Jacques dan a Madeleine; o con la canción única, de entusiasmo por vivir, que el viejo productor, Emile y Jacques van entonando separadamente, sin saber que su alegría es debida a su amor por la misma mujer. En verdad, la única intriga activa es cuando Emile obliga al tímido Jacques a intentar seducir a Madeleine, llevándole a la misma puerta de la casa y esperando hasta que le ve en la habitación, por la ventana, ignorando que se trata de Madeleine. La sola escena clásica de Clair es la llegada al estudio del súbdito de Socotora, con su séquito, que en la entrada condecora al productor y al director, con gran orgullo de éstos. Pero conforme va entrando, condecora también a todo el que se encuentra. Y al final, como siempre en las películas de Clair, triunfa la amistad entre Emile y Jacques; aquél cede ante el amor de una nueva muchacha con pretensiones de actriz.

La película es un punto crucial en la obra de Clair, con esa aportación fecundísima de la transposición de las acciones en situaciones que después —confundidamente o no— han dado lugar a una línea fundamental que sirve de directriz a los nuevos realizadores del cine francés. Clair está mucho más en primera línea de lo que se supone.

SJÖSTROM Víctor

DIRECTOR, actor, argumentista. Nació el 20 de septiembre de 1879, en Sibodal, Suecia. Es uno de los grandes creadores del cine sueco, con Stiller y el productor Magnusson, en aquella etapa de su apogeo, que abarca, aproximadamente, de 1917 a 1925. Su abuelo tenía una serrería y su padre se había casado con una actriz, Sofía Hartman, contra la severa tutela del suyo. Para escapar a la dura autoridad familiar, el matrimonio se fue a Estocolmo y después emigró a los Estados Unidos (1880), donde murió la madre y el padre volvió a casarse. La madre hizo enviar al muchacho a Suecia, con una tía, que le proporcionó toda clase de comodidades y le hizo estudiar en la Universidad de Upsala. Pero la herencia maternal llevaba al muchacho hacia el teatro, estando a punto de fugarse con un circo. La vuelta de sus padres a Suecia le detuvo. La dura sorpresa de encontrarse con que pertenecía a una familia pobre, y tuvo que ganarse la vida con varios oficios, acobardó por entrar con una compañía teatral. Usando el nombre de su madre y de un hermano de ella, que era actor. Así, comenzó su carrera con el nombre de Gerhard Hartman, recibiendo un duro aprendizaje profesional en jiras por los países nórdicos, perfeccionando su oficio en viajes por su cuenta a Berlín, París y Lon-

SILENCIO ES ORO, EL-SJOSTROM



Victor Sjöström.

dees. En esta época, se casa con la actriz Suscha Ståhlhoff, de origen ruso, que murió pronto. Según había de ser tradición en el país, el fundador de la productora sueca Svenska, Charles Magnusson, buscaba actores entre las gentes de teatro, y contrató a Sjöström, cuando tenía treinta y dos años, como actor. Trabajó bajo las órdenes de Stiller, en 1912, y después para otros muchos, porque Sjöström fue uno de los grandes galanes del cine sueco, en aquellos años, y siempre un extraordinario actor, que comprendió desde el primer momento las diferencias que había entre la interpretación teatral y la cinematográfica. A lo largo de sus cuarenta y cinco años de vida cinematográfica interpretará muchas de las películas que realiza. En seguida dirige su primer film, «El jardineiro» (1912), que interpreta con la actriz Lili Beck, con la que se casa. Entre 1912 y 1916, dirige 27 películas, interpretando muchas de ellas de diversos géneros, pero que marcan ya ciertas directrices de la obra fundamental del realizador y del cine sueco en general. En 1917, aunque realizado en el 16, presenta su primera obra importante, «Terje Vigen», sobre un poema de Ibsen, ambientada en la época napoleónica y en el medio marino, y «La hija de la turbera», según Selma Lagerlöf, la máxima escritora de su país, premio Nobel 1909, de ambiente rural. Un joven hace admisión en casa de sus padres, como sirvienta, a una muchacha que ha tenido un hijo ilegítimo, provocando un drama familiar que obliga a expulsar de nuevo a la muchacha y su hijo. En el mismo año, realiza «Los proscritos», indudablemente su primera obra maestra, sobre una obra teatral del escritor islandés Johann Sigurjonsson, his-

VILLEGAS LOPEZ

último extremo de pureza, que no siempre logra su eficacia, hasta rozar el documental, el «ojo de Verhov», o lo que después será el «cinéma-vérité». La acción abierta, con escenas que se suceden uniformes, detallistas, intimistas, cobra toda su plenitud llevada a una microcinematografía de los hechos y caracteres, que es la idea central propugnada por Zavattini para el cine actual. «Estación Termini» (1952) es evidentemente una película inolvidable, y en «El oro de Nápoles» (1954) se acciona, a través de seis episodios, la tendencia zavattiniana al análisis de la realidad cotidiana y minuciosa, a la que había conseguido dar enorme patetismo en «El ladrón de bicicletas», pero que aquí tropieza con esa frontera que aquella película marca. La renovación necesaria del neo-realismo. En «El techo» (1956), De Sica-Zavattini toman al problema concreto, uno de los más acuciantes de nuestra época con el crecimiento fabuloso de las ciudades: la falta de vivienda, de un hogar por minúsculo y pobre que sea, donde cobijar una vida, unos amores e, incluso, una miseria. La última miseria es no tener ese techo. Es una bella película, valerosa, con excelentes escenas, pero con un conjunto indeseado. Aún van a intentar el lado fantástico-realista, en sus dos términos separados, en «Juicio Universal»: una voz sobrenatural anuncia el comienzo del juicio Final a una serie de personajes dedicados a sus pequeñas pasiones, vicios, intrigas, sobornos, egoísmos, aunque éste sea el del puro amor. El terror cunde en Nápoles, todos se arriesgan y comprenden la banalidad de sus instintos, pero la voz se desvanece y rápi-

SICA

damente vuelven al punto donde estaban. Un personaje resume, con esta idea difusa de Zavattini: «Ya veo que si se quiere alguna cosa, es preciso arreglárselas solo». Esta soledad del hombre actual, esta indiferencia aroz de la sociedad que le rodea, es la corriente central de la obra esencial de De Sica-Zavattini, que se ha sentido como una acusación y ha ocasionado todas las acusaciones contra sus películas y las dificultades para ser realizadas. De Sica ha tenido que producir las principales empleando en ello lo que ganaba como actor. Que es mucho, porque ha industrializado esta última profesión, haciendo toda clase de pequeños papeles, sin discriminación, prestándole su nombre como simple atracción de cartel. El éxito enorme de la serie que comienza con «Pan, amor y fantasmas», dirigida por Luigi Comencini, le sitúa como primera figura mundial en este aspecto. Pero es un actor formidable, como lo demuestra en ese extraordinario personaje de «El general della Rovere», de Rossellini.

Como realizador, De Sica vuelve hacia un cine más tradicional, siempre con sus esenciales características, en «Dos mujeres» o «La ciociara» y «Matrimonio a la italiana», ambas con Sofia Loren, que obtienen un gran éxito de público, intercambiando entre ambas «Los secuestrados de Altona», según la obra de Sartre. Pero en el núcleo central de su obra está ese realismo puro, duro, implegable, que acaba por aparecer como una penúltima de la sociedad humana, de la insistencia de la sociedad, hasta adquirir una amarga y desolada poesía. Es, llevado a otro terreno, el mundo y los se-



«El Juicio Final».

VILLEGAS LOPEZ

res, ensañados y perdidos en sí mismos, con que Antonioni va a renovar el neo-realismo, hacia lo psicológico. O con que otros nuevos realizadores jóvenes van a conducir hacia un documentalismo social, con proyecciones históricas. Porque la obra de De Sica y Zavattini ha de quedar, aparte de sus intrínsecos valores extracineáticos, como uno de los grandes descubrimientos de nuestra época, como un testimonio del problema fundamental de los hombres de estos años.

PRINCIPALES PELICULAS:

«El asunto Clementeano (L'affaire Clementean), 1912; «La vieja señora» (La vecchia signora), «Secretaría para todos» (Segretaria per tutti), 1931; «Los hombres, qué sinvergüenzas!» (Gli uomini da macabroni!), 1932; «El signo de la cruz», 1933; «La canción del soldado», 1934; «Dio un milione» (Daro un milione), 1935; «Pero no es cosa seria» (Ma non è una cosa seria), 1936; «Napoles de otros tiempos» (Napoli d'altri tempi), «El señor Max» (Il signor Max), 1937; «Le due madri», 1938; «Manon Lescaut», 1939-40; «La pecadora» (La peccatrice), 1940; «L'avventura», 1942; «Nessuno torna indietro», 1943; «El marino pobre», 1945; «El desecroto de San Marino» (Lo sconosciuto di San Marino), 1946; «Perdidos en la oscuridad» (Spentati nel buio), 1947; «Cuores», 1948; «Matana es demasiado tarde» (Domani è troppo tardi), 1950; «Buenos días, señor celifante» (Buon giorno, celifante!); «Otros tiempos» (Altri tempi), 1952; «Madame de...», «Nuestro tiempo» (Tempi nostri), «Pan, amor y fantasías» (Pane, amore e fantasia), 1953; «Pan, amor y celos» (Pane, amore e gelosia), 1954; «Pan, amor y...» (Pane, amore e...), 1955; «Gran mundo en Monreale» (Monreale), 1956; «El general de la Rovere» (Il general della Rovere), 1960.

Como director: «Rosas escarlata» (Rose scarlate), 1940; «Magdalena, cero en conducta» (Magdalena, zero in condotta), 1940; «Nati da un venerdì» (Nati venerdì), 1941; «Reencuentro de amor» (Un garibaldino al convento), 1942; «El banquete al guardiano», 1943; «La puerta del cielo» (La porta del cielo), 1944; «Almagnobas» (Schuscia), 1946; «Ladron de bicicletas» (Ladri di biciclette), 1948; «Ambiente y personalidad» (coronometraje sin estrenar), 1950; «Milagro en Milán» (Miracolo a Milano), 1950-51; «Umberro D», 1951; «Estruendo Terminal» (Stazione Terminal), 1952; «El oro de Napoli», 1954; «El tesoro» (Il tesoro), 1955; «Dos mujeres» (La Ciocara), 1960; «Instituto Universitario» (Il Giudizio universale), «Docencia 70», 1961; «El secuestro de Altona», 1962; «El boom», «Eri, oggi e domani», 1963; «Mantenimiento a la italiana» (Filomena Marturano), 1964.

SICA-SILENCIO ES ORO, EL

SILENCIO ES ORO, EL

(le silence est d'oro)

Prod.: Francesa, René Clair, Pathé, R. K. O., 1947. Arg., dial. y dir.: René Clair. Int.: Maurice Chevalier (Emile Clement), François Perier (Jacques), Marcelle Derrien (Madeleine), Dany Robin (Louise), Robert Pizanti (Duperrier), Christiane Scellenge (Madeleine), Paul Olivier (el conde), Armand (Celestin), Raymond Cordy (el guardián), Gaston Modot (el operador), Paul Demange (el sultán), Bernard Lajarte (Paulo), Jean Durieux, Jane Pielson, Max Dalbesy, Albert Michel, Martini, Broquin, Francenne, Paul Frayre Bervert, Saury, Fernand Gilbert, Philippe Olive, Tristan Severn, Betty, Yvonne Dancena, Sylvia, Hedy, Blou, Maud Lamy, Yvonne Michels, Yvonne Ina, Cécile Didier, Adl. Pierre Blondy. Oper.: Armand Thirard y A. Doustaud. Dec.: Léon Barsac y M. de Gaslyne. Mús.: Georges van Parys. Trajes: Christian Dior. Mont.: Louise Haimeour. Sor.: Archibaud.



René Clair dirigiendo «El silencio es oro».

VILLEGAS LOPEZ

UNA de las mejores y más importantes películas de Clair, Insiel de una línea evolutiva que corre a lo largo de su obra, y comienzo de una nueva etapa, con una innovación decisiva. Todo lo que constituye la obra de Clair está esencialmente aquí, pero llevado a una depuración, estilización y refinamiento último. Clair (véase) es un maestro de la acción, cuya rapidez es en alto grado dinámica que en «El millón» constituye todo el film. Ahora, la acción deja de significar por sí misma y se transforma en situación, cambio de ambiente, hacia la sutileza y la depuración de medios, que en todo gran artista marca su plena madurez. Ya no juega con las acciones, sino transformadas en situaciones, en una superior estilización de sus recursos expresivos. Así, aquel contrapunto sentido-imagen—característico de Clair y una de sus grandes aportaciones al cinema sonoro—deja de funcionar por sí mismo y pasa a ser un imponderable medio de expresión, para pintar ambientes, personajes y, especialmente, estas situaciones, en que la acción ha venido a transformarse. Su medio de expresión no es el diálogo, realmente abundante, ni las bellas imágenes, sino una confluencia y oposición de la imagen y el sonido. En toda la película, los personajes dicen algo que no es ni lo que sienten, ni lo que hacen, porque se callan sus acciones y sus sentimientos: el silencio es oro. Si el asunto viene a ser una transposición de «L'écôle des femmes», de Molière, el íntimo juego de los personajes está más cerca de «On ne badine pas avec l'amour», de Molière, autor predilecto de Clair y obra que éste dirigió en el teatro, en 1959, con Gérard Philipe.

Un pequeño director de películas cortas, en los comienzos del cine, Emile—revelación de Chevalier como buen actor—, hombre maduro y conquistador impetuoso, da lecciones de esta última vocación a su joven empleado, Jacques, muchacho enamorado y tímido. El productor, un anciano banquero donjuanesco, se sirve de un profesión y su dinero para seducir a las aspirantes a actrices, y así lo hace con una de las inocentes amantes del muchacho: una jovenita encargada de hacer el papel de ángel, que acn por colgar su blanca y sus alas en la puerta de un reservado, donde él acaba de la ha llevado. Decolado, Jacques recibe las lecciones donjuanescas de Emile, cuyo estribillo es esta frase de Ronsard: «C'oged boy las roses de la vida». Un viejo condeatado, cínico y pleso, que se casó con la mujer que Emile ama, le deja su hija, para que cuide de ella, y Emile lo hace en recuerdo de la madre, a la que tanto ama. Se siente protector, paternal y encarga a unos empleados del estudio, unos vagos que no hacen más que jugar a las cartas, que cuiden de la honestidad de la muchacha, Madeleine, lo que hacen con tal in-

SILENCIO ES ORO, EL



Maurice Chevalier en «El silencio es oro».

petu y fervor que ataca a todo el que pretenda acercarse a ella. Pero Emile, en realidad, se está enamorando de Madeleine, Jacques se ha enamorado del todo, y el viejo productor trata de seducirla como a las demás. Este juego amoroso, transposición de los tipos cancrules de Clair, no es apenas una acción, sino plenamente una situación, que hace variar continuamente aquellas acciones que llevan implícitas. Así, aconsejado por Emile, que ignora quién es el amor del joven Jacques, éste declara su pasión a la muchacha, en un café, bajo la música incesante de un violinista. En el mismo café, con la misma música del violinista, Emile siente nacer su amor por la muchacha, y posteriormente, cuando todo se aclaró entre los dos hombres, la escena tiene lugar en el mismo café con la misma música del mismo violinista. Igual acción da lugar a tres