

# LA GRATITUD DEL EXILIADO: REFLEXIONES ANTROPOLÓGICAS Y ESTÉTICAS SOBRE LA FILMOGRAFÍA DE HENRY KOSTER EN SUS PRIMEROS AÑOS EN HOLLYWOOD

---

---

*José Alfredo Peris Cancio*

Facultad de Derecho/Facultad de Filosofía, Antropología y Trabajo Social.  
Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”

Fechas de recepción y aceptación: 30 de julio de 2012, 27 de agosto de 2012

Correspondencia: Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”. Calle Quevedo, 2.  
46001 Valencia. España.

E-mail: [jalfredo.peris@ucv.es](mailto:jalfredo.peris@ucv.es)

*Resumen:* Henry Koster comenzó su carrera como cineasta en su Alemania natal. Como judío tuvo que huir del nazismo, exiliarse y recorrer el eje Berlín-París-Hollywood, trayecto frecuentado por otros directores, actrices y actores germanos. Como director de cine no venía precedido por una gran fama, por lo que tuvo que abrirse camino en Hollywood con mucho esfuerzo. El éxito de su primera película con la joven soprano Deanna Durbin consolidó su posición y le permitió definir un estilo que le acompañaría a lo largo de toda su producción americana: su preferencia por un “cine blanco” –en contraste con sus compatriotas, que optaron por el “cine negro”–, es decir, un cine en el que los protagonistas encuentran diversos aliados que les ayudan a perseverar en el bien. Sus primeras etapas en Hollywood permiten analizar filosóficamente su cine, concediéndole un cierto estatuto de autor, descubriendo rasgos propios, como la introducción de la música clásica como signo de elevación moral o la explicitación de la dimensión religiosa y sobrenatural en la búsqueda del bien de algunos de sus personajes. Escarmentado del materialismo antihumano del nazismo, propuso un estilo en el que los resortes hacia el bien humano adquiriesen plasticidad expresiva.

*Palabras clave:* nazismo, exilio, “cine negro”, “cine blanco”, “director de cine como autor”, bien humano.



*Abstract:* Henry Koster began his career as a filmmaker in his native Germany. As a Jew, he had to flee from Nazi Germany and go into exile using the Berlin-Paris-Hollywood axis. This was a frequented route by German directors, actresses and actors. He was not a renowned filmmaker, so he had to break into Hollywood with much effort. The big success of his first film with the young soprano Deanna Durbin consolidated his position and allowed him to define a personal style that would follow him throughout his entire American production. A preference for what we can call “film blanc” –in contrast to their German compatriots who chose to make “film noir”– this would be a film which main characters find many allies to help them to persevere in righteousness. The first films he made in Hollywood can be analyzed from a philosophical point of view, giving him a certain status of authorship, finding out his own particular features. One of these is the introduction of classical music to mean moral elevation or explicit religiousness and supernatural dimension of goodness some of his characters are seeking. Nazi anti-human materialism chastened and made him propose a style which expressive plasticity moves us.

*Keywords:* Nazism, exile, “film noir”, “film blanc”, “film director and author of”, “righteousness”

## 1. LA ALTA CONVENIENCIA DE UNA RELECTURA DE LA OBRA DE HENRY KOSTER

La figura del director alemán exiliado a Estados Unidos Henry Koster (nombre artístico en inglés de Herman Kosterlitz) se suele asociar –con justicia– a un cine al que se califica con frecuencia de “amable”. En efecto, se puede admitir que la inmensa mayoría de las películas que dirigió cumplió la finalidad de “entretener con amabilidad”, de convocar los buenos sentimientos, tanto morales como estéticos, para que el espectador experimentara lo que Leo McCarey supo expresar de manera muy certera: salir del cine más feliz de como se entró en la sala.

Esa tarjeta de visita ha venido siendo considerada como un antídoto para quienes aspiran a un tratamiento intelectual del fenómeno cinematográfico. Pero hay que reconocer que cada vez menos. Si no faltan quienes están dispuestos a entretener en los últimos decenios lecturas filosóficas en las películas de los superhéroes<sup>1</sup> o en los dibujos animados de Los Simpson<sup>2</sup>, parece que los impedimentos para hacerlo con las realizaciones del director de *Harvey* deben menguar en idéntica proporción.

<sup>1</sup> Cfr. T. Morris, *Los superhéroes y la filosofía*, Ed. Blackie Books, Barcelona, 2010.

<sup>2</sup> Cfr. I. William, *Los Simpson y la filosofía*, Ed. Blackie Books, Barcelona, 2009.



Sin duda, la contribución de Stanley Cavell<sup>3</sup> hacia esas lecturas de las películas puede ser considerada ejemplar. Si títulos como *La fiera de mi niña* o *Luna nueva* de Hawks, *Las tres noches de Eva* de Preston Sturges, *La pícaro puritana* de McCarey –por no mencionar las de Cukor o Capra, cuya propuesta ha sido, por lo general, objeto de una mejor recepción en círculos intelectuales sobre el cine– dan pie a sesudas reflexiones que los interrelacionan con Platón, Kant, Emerson, Thoreau, Mill o Wittgenstein, el componente amable o humorístico parece que no es, como principio absoluto, refractario a decirnos algo sobre la persona, la vida, la sociedad, la política, el matrimonio y la familia, la guerra y la paz... No hay motivo para que se deba descartar apriorísticamente una reflexión sobre lo que ofrece la producción fílmica vinculada a Henry Koster como director.

Un acercamiento más próximo al autor que centra este estudio conlleva entrar en contacto con lo que representa en el imaginario de los estudiosos del cine. Y por lo general se encuentra poca atención. Se le considera casi sin mayor esfuerzo argumentativo como “un autor menor”, o, simplemente, no se le considera. Esta calificación es la que, por lo general, le tienden a dedicar quienes defienden lo que se conoce como “teoría del autor”<sup>4</sup>, que busca determinar quién es el verdadero artífice de la cualidad artística de una película. No verán en Koster un director/autor que marque un sello o una personalidad. Más bien considera que una buena película en sus manos es una ocasión perdida para haber logrado verdadero arte.

También parece que Koster tiene poco interés para quienes buscan ver en el director “la estrella de la película”. Es llamativa la facilidad con la que se le ningunea, incluso en los folletos explicativos que, al menos en España, acompañan la edición en DVD de algunas de sus películas. Parecen dar por supuesto que Koster no era la estrella de sus películas, sino que él dirigía a quienes sí ocupaban los letreros luminosos de las marquesinas: Deanna Durbin, James Stewart, Betty Grable, Danny Kaye, David Niven, Cary Grant, Tyronne Power, Jennifer Jones o Debbie Reynolds, entre otros.

<sup>3</sup> S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979; *La búsqueda de la felicidad, La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós Ibérica, ed., Barcelona 1999. Título original: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1981. Traducción de Eduardo Iriarte y Josexo Cerdán; *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Katz, Madrid, 2008. Título original: *Le cinema, nous rend-il meilleurs*, Bayard, París, 2003. Traducción de Alejandrina Falcón; Más allá de las lágrimas, Machadolibros, Boadilla del Monte, Madrid, 2009. Título original: *Contesting Tears*, University of Chicago, 1996. Traducción de David Pérez Chico.

<sup>4</sup> Una reflexión sobre el estado de la cuestión de “la teoría del autor” muy acertada se encuentra en T. E. Wartenberg y A. Curran, *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria, 2007, pp. 91 y ss.



Sin embargo, si se permite esta expresión, de ese pozo de la indiferencia otros muchos directores han salido. Tras decenios de ningunear, entre otros muchísimos, al propio John Ford, Howars Hawks, Leo McCarey o Douglas Sirk, poco a poco los estudios de los cinéfilos han conseguido una recuperación de su memoria más que acertada.

Cuatro factores han contribuido a ello decisivamente. En primer lugar, una revisión menos dogmática de la doctrina del autor o, mejor aún, de la división abismal entre “autores” y “artesanos”: un director que sea un verdadero artesano del cine necesariamente tiene más de autor que lo que en un primer momento se puede pensar.

En segundo lugar, una mejor comprensión de la función del director como gestor de un proceso sumamente complejo. A diferencia del novelista con su pluma y su hoja en blanco, o del pintor ante la paleta y el lienzo, el director se enfrenta siempre a una empresa social compleja y tendente al desequilibrio, en la que difícilmente a veces se sospecha que pueda salir nada coherente. La película de François Truffaut *La noche americana* no puede ser una explicitación mejor de esta realidad.

En tercer lugar, influye el cambio de perspectiva de quienes estudian –estudiamos– ahora a dichos autores. La lejanía del estudio y la crítica hacia sus repercusiones comerciales ha permitido una mejor objetivación. El juicio remite a favor del dato. Ya no se trata tanto de recomendar este o este otro autor –lo que se traducía en mayor o menor taquilla–, ni tampoco de velar por la calidad de la industria –lo que justificaba una crítica más independiente–, sino de ofrecer para el deleite de nuestra cultura el testimonio de una serie de creaciones humanas en las que reconocemos verdad y belleza, y en la que se está dispuesto a recomendar que se les dedique algo de tiempo y atención por los valores que en ellas se pueden descubrir.

Finalmente, la digitalización de muchas películas permite recuperar para el visionado y el estudio películas raras o difíciles de ver, incluyendo algunas que se creían perdidas. La memoria del espectador recibe así una ayuda de tal magnitud, que bien se pudiera decir que quedan en crisis o en suspenso cuantos juicios conclusivos se han hecho de directores sin contemplar con la debida atención su obra completa. Y entre estos, Henry Koster no deja de merecer esa revisión.

## 2. ¿QUIÉN FUE HERMANN KOSTERLITZ?

Situada así la pretensión de este artículo, la figura de Hermann Kosterlitz, más tarde Henry Koster, remite a un relato muy frecuente en la historia del Hollywood de los años treinta y cuarenta: un director judío alemán que tuvo que emigrar a la meca del cine por el acoso del terror nazi. La obra de Irene Kahn Atkins *Henry Koster*, dentro de *A Directors*



*Guild of America Oral History*, es la documentación central que nos suministra los datos biográficos del director<sup>5</sup>.

Nacido en Berlín en 1905, de padres judíos que se divorciaron cuando él tenía cinco años, se educó en un ambiente próximo al mundo del espectáculo: su madre era pianista y amante de la ópera; su padre, un agente comercial muy dotado para la teatralidad, recurso al que acudía para mejorar sus ventas o para divertimento de las comidas familiares. El joven Kosterlitz mostró bien pronto talento para el dibujo y la pintura, y su primera colaboración con el mundo del cine fue a través de la elaboración de carteles anunciadores que se exhibían en las salas. De ahí pasó, durante un breve tiempo, a ser *cameraman* y montador de metrajes, hasta que en 1924 tuvo su primera oportunidad como guionista.

En 1925 conocerá a Kurt Bernhardt, con quien colaborará como escritor, formando equipo a lo largo de unos seis años. La inclinación de Bernhardt hacia el drama le permitirá a Koster descubrir por contraste su especial aptitud para la comedia, singularmente pensada para una actriz protagonista como Anny Ondra. En la elaboración de los guiones de estas comedias compartirá la tarea con otro escritor: Hans Wilhelm.

Cuando Erich Engel, un acreditado director de teatro de Berlín, es contratado para dirigir una película escrita por Hermann Kosterlitz (*Wer nimmt die Liebe ernst?! Who Takes Love Seriously?!*), el propio guionista es asignado como su asistente, por tener más experiencia en el medio cinematográfico. Engel vuelve a ser llamado para dirigir *Five in a Jazz Band*, basada en la obra de Felix Jackson, y de nuevo insiste en que Kosterlitz sea contratado para el guión y la codirección.

La situación dará lugar a un encuentro decisivo con Joe Pasternak, quien era el productor de esta: al ver el trabajo de Kosterlitz le prometió que dirigiría para él. Al poco tiempo, Kosterlitz dirigirá sus primeras películas (entre ellas *Das Abenteuer der Thea Roland! The Adventures of a Beautiful Woman*, en 1932), si bien para otro productor. Con la llegada al poder de Hitler, Hermann Kosterlitz, por su condición de judío y tras una violenta discusión en un banco con un oficial nazi, tuvo que escapar de Alemania a París a principios de 1931<sup>6</sup>.

Se cumple en él a la perfección el itinerario físico e intelectual –melancólico– que señala Carlos Losilla<sup>7</sup>, cubriendo en París una segunda etapa que le llevará finalmente a

<sup>5</sup> I. Atkins, *Henry Koster. Interviewed by Irene Kahn Atkins. A Directors Guild of America Oral History*, The Director Guild of America and Scarecrow Press, Inc., Metuchen, N.J. and London, 1987.

<sup>6</sup> No parece tener este dato en cuenta Quim Casas en Q. Casas, “La transformación del modelo clásico, segunda parte: Cineastas en los intersticios”, en C. Losilla (ed.), *En tránsito: Berlín-París-Hollywood. Más allá de la Historia del Cine*, T&B Editores, Madrid, 2009, pp. 120-123.

<sup>7</sup> C. Losilla, “Introducción”, en C. Losilla (ed.), *op. cit.*, pp. 9-16.



Hollywood. Como no llega a ser considerado miembro del gremio de directores franceses<sup>8</sup>, Kosterlitz volverá a su oficio de guionista. Un día recibe la llamada de Joe Pasternak quien, recordando su promesa, le pide que viaje a Budapest a dirigir algunas películas con Franziska Gaal, una estrella musical. Fueron películas musicales de éxito y Pasternak fue llamado por la Universal para regresar y hacer películas en Hollywood. Aceptó, pero solo cuando el estudio estuvo de acuerdo en que se llevara a Henry Koster consigo. Este ya había adoptado su nuevo nombre artístico, según el mismo narra<sup>9</sup>, en Viena, para disimular su origen, que se entendía polaco y que por ello no era bien visto. Koster aclarará que su procedencia era checa, pero que en todo caso aceptó el cambio porque le permitió mantener sus iniciales, H. K.

Pasternak y Koster tuvieron dificultades para conseguir la producción de su primera película porque la Universal fue vendida en el lapso transcurrido entre la oferta que recibieron y su llegada a Los Ángeles. Los nuevos propietarios alegaban que no tenían compromiso legal con él. Cuando a regañadientes les concedieron la oportunidad de dirigir *Three Smart Girls* (*Tres diablillos*), pronto se vieron sorprendidos por el éxito de un producto que lanzó a la fama a la jovencísima soprano Deanna Durbin, así como consolidó la posición del propio Henry Koster como director.

Pero en Henry Koster habrá mucho que solo se explica por Hermann Kosterlitz, por su origen alemán: el amor a la ópera inculcado por su madre se hará muchas veces presente en sus películas, de una manera muy directa en la creación de Deanna Durbin como actriz, y en la directa asociación que Koster realiza entre el aprecio de la música y la buena educación sentimental. Y la práctica de la pintura, el cómic o las tiras de los periódicos –si bien siempre guiado por la necesidad de ayudar a la maltrecha economía de su madre cuando se divorció de su padre– favorecieron en el joven Kosterlitz un sentido de la amplitud y la comunicación entre las artes expresivas, lo que supo llevar posteriormente a la pantalla.

Esa interrelación de las artes también aconteció en la internacionalización del cine, en el mutuo aprendizaje que se producía entre los cines nacionales en los primeros decenios del siglo XX: Hollywood, Francia, Alemania. Poco a poco el centro se fue desplazando hacia el distrito de Los Ángeles, y los éxodos de Ernst Lubitsch –quien se llevó consigo a dos de sus actores protagonistas más característicos, Pola Negri y Emil Jannings, así como a su guionista habitual, Hans Kraly–, o los de Joe May, E. A. Dupont,

<sup>8</sup> En su entrevista con Irene Kahn Atkins recordará, no sin deje de amargura, este hecho y cómo se lo recordó a René Clair cuando se encontraron posteriormente en Hollywood: “You have less difficulty here to become a director that I had in France when you were president of the French director guild”. Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 46.

<sup>9</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 46.



F. W. Murnau, marcaron ante el joven Kosterlitz el itinerario de una carrera profesional deseable, mucho antes que el advenimiento de Hitler la hiciera trágicamente imperativa.

De su labor como guionista merece destacarse una colaboración que realizó sobre una historia de Paul Keller, en colaboración con Luitpold Nusser para Curtis Bernhardt –entonces conocido como Kurt Bernhardt–. Se trata de *The Souls of Children Accuse You! / Kinderseelen Klagen Euch an!* (1927). Explica el propio Koster<sup>10</sup>:

Era contra el aborto. Oh, eso era interesante. La Iglesia católica mostró interés en la película. A mí me enviaron a Múnich a encontrarme con el Nuncio de la Iglesia católica en la Iglesia de Múnich. Su nombre era Nuncio Pacelli, quien más tarde llegó a ser el famoso Papa Pío XII. Tuvimos un maravilloso almuerzo juntos. Él habló con fluidez alemán y también inglés. Bernhardt estaba también conmigo y nosotros le contamos a él la historia, le contamos lo que queríamos hacer. Era la historia de un hombre mayor que tiene un hijo y el hijo deja embarazada a una muchacha de su oficina. El hombre mayor insiste en que la muchacha debe abortar. Ella se escapa y tiene a su hijo como puede. Al final, el hijo del hombre mayor muere en la guerra, y entonces el hombre mayor quiere ahora al niño. Y ella dice, “Usted quería haber matado a este niño”.

Preciosa historia. Estaba basada, por cierto, en un libro de Keller, un escritor suizo, pero con un título diferente, *The Three Rings*. La película fue un gran éxito, también para Kurt Bernhardt.

A la pregunta de Irene Kahn Atkins acerca de si fue considerada muy osada para aquel momento, Henry Koster contestó: “Sí, lo fue. Alemania estaba precisamente en una situación de desorden tras la guerra. Esto era seis o siete años después. El aborto tenía lugar cada día, y la Iglesia católica comenzó a trabajar contra él”.

Esa sensibilidad acerca de que la mejor defensa de la vida del no nacido es la convicción de la madre del valor de su maternidad, del valor absoluto de la relación que ya se ha establecido entre ellos y que ningún poder en la tierra puede ignorar, acompañará a Henry Koster toda su carrera, incluso de un modo explícito en su última película, *Dominique* (1966), en un contexto en el que la cultura occidental comenzaba a polarizarse entre la defensa de la vida o la defensa del aborto.

También es significativa la opción que en esos años Koster realiza por la comedia en detrimento del drama. Eso le llevó a distanciarse de Bernhardt y a intensificar su colaboración con Hans Wilhelm, fruto de la cual aparecerán sus nombres como guionistas de *Tagebuch einer Kokottel / Diary of a Prostitute* (1929), que será dirigida por Constantin J. David, o *Sündig und Süß / Sinful and Sweet* (1929), dirigida por Carl Lamac e interpre-

<sup>10</sup> I. Atkins, *op. cit.*, p. 23.



tada en su papel protagonista por Anny Ondra, una actriz de origen checoslovaco que era esposa del director.

Koster se muestra aquí ya como un guionista muy capaz de adaptar sus esfuerzos a los actores o actrices principales, lo cual lo seguirá haciendo en su vertiente de director, especialmente en Hollywood. El estilo de sus comedias, según propia apreciación<sup>11</sup>, era visual, muy influenciado por Keaton o Chaplin, pero con su propia aportación, dado que nunca se sirvió, por ejemplo, de la figura del vagabundo.

Su origen alemán, que no dejará de estar presente en su obra posterior, posiblemente cede ante la traumática experiencia de tenerse que exiliar y, al mismo tiempo, los gestos de solidaridad que encontrará en su experiencia americana. De ahí el título escogido de “exiliado agradecido”. En su entrevista, realizada entre enero y abril de 1982, Koster seguía teniendo una viva memoria<sup>12</sup> de lo que había sido el proceso creciente de exclusión por parte de la sociedad alemana –no solo de los representantes oficiales–, así como una rendida gratitud por gestos de acogida de muchas personas en Estados Unidos.

Sin forzar demasiado, se puede entrever aquí el origen del continuo aprecio que hay en las películas de Koster a los personajes que ejercen actitudes de acogida y solidaridad, frente a los que se muestran distantes y exclusivos. El nazismo pudo extenderse con facilidad en un clima social en donde el cinismo pseudointelectual había desplazado la consideración valorativa de los buenos sentimientos que acompañan y facilitan el recto ejercicio de los deberes morales respecto del prójimo.

### 3. ETAPAS EN LA FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR DE HENRY KOSTER: LA IMPORTANCIA DE LAS DOS PRIMERAS ETAPAS EN HOLLYWOOD

Para acotar el contenido de este artículo conviene organizar la filmografía de Koster como director, intentando establecer entre las cuarenta y nueve que la componen una serie de etapas que faciliten su estudio.

Una primera gran división permitía dividir sus películas dirigidas en Europa (nueve) y aquellas que dirigió en Estados Unidos (cuarenta). Las primeras se reducirían a:

- a) La ya citada alemana *Das Abenteuer der Thea Roland* (1932), traducida al inglés como *The Adventures of a Beautiful Woman*, y al castellano como *Aventura de una mujer bonita*.
- b) La también alemana *Das hässliche Mädchen* (1933).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 32-41.





- c) La coproducción estadounidense, húngara y austriaca, en lengua alemana, *Peter* (1934).
- d) La coproducción italiana y austriaca *Il diario di una donna amata* (1935), en lengua italiana.
- e) La coproducción húngara y austriaca, en lengua alemana, *Kleine Mutti* (1935), traducida al inglés como *Little Mother*.
- f) La holandesa *De kribbebijter* (1935), traducida al inglés como *The Cross-Patch*.
- g) La húngara *A csúnya lány* (1935), en lengua húngara.
- h) La austriaca *Tagebuch der Geliebten* (1935), versión en lengua alemana de *Il diario di una donna amata* (1935).
- i) La austriaca *Katharina, die Letzte* (1936), en inglés *Catherine the Last*.

Se trata de un periodo poco conocido y quien escribe no ha tenido acceso a las películas. Lo habitual es señalar que ninguna de estas realizaciones situó a Koster en la consideración de ser un gran director, por lo que tuvo que comenzar en Estados Unidos prácticamente desde cero. Pero se ha de dejar esta cuestión abierta en espera de nuevas investigaciones.

Dentro de su definitiva estancia en Hollywood sus cuarenta películas pueden ser agrupadas así:

a) El punto de partida con el descubrimiento de Deanna Durbin y con una incursión en la *screwball comedy*. Con la soprano Deanna Durbin realizó seis comedias que se analizan a lo largo de este artículo. Entre medio de estas realizó la desenfadada *The Rage of Paris/La sensación de París*, que también será tratada más adelante.

b) La consolidación con siete muestras inequívocas de “cine blanco”. Una vez finalizada su colaboración con Durbin, Koster siguió desarrollando parte de los temas que había esbozado con ella, y que pueden ser calificados de “cine blanco” a lo largo de siete títulos que se detallan a continuación en este artículo.

c) La consagración con Danny Kaye, Betty Grable, James Stewart, Clifton Webb y Charles Laughton. Los trabajos que acometió a continuación giraron en torno a protagonistas muy afamados, algunos de ellos estrellas del espectáculo de humor (Danny Kaye) o de la canción (Betty Grable), y otros actores de perfil muy marcado y valorado por el público (James Stewart, Clifton Webb o una breve incursión con Charles Laughton). Los títulos que comprende esta etapa son: *The Inspector General/El inspector general* (1949), con Danny Kaye; *Wabash Avenue* (1950); *My Blue Heaven* (1950), con Betty Grable; *Harvey/El invisible Harvey* (1950); *No Highway in the Sky/Momentos de peligro*



(1951), sus dos primeras colaboraciones con James Stewart; *Mr. Belvedere Rings the Bell*/ *El genio se divierte* (1951); *Elopement* (1951), ambas con Clifton Webb; *Full House (The Cop and the Anthem)*/ *Cuatro páginas de la vida* (capítulo *El policía y el himno*) (1952), con Charles Laughton, y *Stars and Stripes Forever*/ *Marcha triunfal* (1952), de nuevo con Clifton Webb.

d) La inclinación hacia el relato biográfico marca esta siguiente etapa. Tras una incursión en el relato gótico en *My Cousin Rachel*/ *Mi prima Raquel* (1952), Henry Koster acometió el reto de filmar la primera película en gran pantalla en cinemascope, lo que dio lugar a su título más conocido: *The Robe*/ *La túnica sagrada* (1953). La innovación técnica no deja en segundo lugar el acertado tratamiento de una historia que desarrolla las propiedades milagrosas de la túnica de Jesús, que en los evangelios aluden a la curación de la hemorroisa<sup>13</sup>, pero que aquí se proyecta como una gracia del sacrificio del Calvario. A esta seguirá *Désirée*/ *Desirée* (1954), biografía de Napoleón desde los ojos de uno de sus primeros amores juveniles, en el que el relato histórico cede elocuencia en favor del acontecimiento más personal, más confinado al corazón del gran hombre. La preferencia por esos aspectos más íntimos de la persona, que conecta con su etapa de “cine blanco”, se vuelve a hacer patente en *A Man Called Peter*/ *El reverendo Peter Marshall* (1955), biografía de un pastor presbiteriano, en la que se recogen algunos temas tratados en *La mujer del obispo*, mostrando la simpatía de Koster hacia la vivencia sincera del cristianismo, así como en *The Virgin Queen*/ *El favorito de la reina* (1955), recreación del mundo isabelino en el que se pone el acento en la insatisfecha búsqueda de amor por parte de la reina y en *Good Morning, Miss Dove*/ *La terrible miss Dove* (1955), rendido homenaje a la entrega de las maestras de escuela en el Estados Unidos más rural.

e) En las siguientes realizaciones de Koster puede atisbarse un denominador común: representan siete muestras de gratitud del exiliado. Pero cada una desarrolla una temática claramente diferenciada. *D-Day the Sixth of June*/ *6 de junio, día D* (1956), es un recuerdo agradecido hacia los soldados americanos que intervinieron en la Segunda Guerra Mundial, haciendo especial énfasis en cómo tuvieron que renunciar a aspectos esenciales de su vida familiar y amorosa; *The Power and the Prize*/ *Tiburones de las finanzas* (1956), es la más literal, ya que ensalza tanto la capacidad de resistencia de los europeos obligados a exiliarse por razones de la guerra, como la acogida e implicación de algunos americanos, frente a la incompreensión de otros; *My Man Godfrey*/ *Un mayordomo aristócrata* (1957) es un *remake* de la ejemplar comedia de los años treinta de Gregory LaCava, pero con un claro mensaje en favor de los exiliados: el mayordomo interpretado por William

<sup>13</sup> Marcos 5, 21-43.



Powell en la obra original era un vagabundo, mientras que el de Koster es un exiliado sin los papeles de residencia en regla; *Fräulein/La muchacha de Berlín* (1958), incide nuevamente tanto en el valor de los resistentes en la guerra, como en la capacidad de acogida de muchos americanos, especialmente de los miembros de la fuerzas armadas; *The Naked Maja/La maja desnuda* (1958) recrea la figura del pintor español Francisco de Goya, haciendo de este una especie de exiliado interior: su visión social y política del cristianismo le impiden simpatizar con los usos de este en contra de la libertad de las personas. Quizás teniendo en mente la España de Franco, Koster parece querer mostrar en Goya otra manera de entender el catolicismo y España que los aleje del totalitarismo nazi que él sufrió en los años treinta en Alemania; *The Story of Ruth/La historia de Ruth* (1960) recrea el libro bíblico sobre la historia de Ruth y Noemí, acentuando, por un lado, la contraposición entre el totalitarismo moabita y la desacralización israelita del poder, y, por otro, la contraposición entre las actitudes con que los judíos reproducen la xenofobia y las contrarias, que favorecen la acogida del extranjero; finalmente *Flower Drum Song/Prometidas sin novio* (1961) es un musical interpretado solo por asiáticos orientales y en el que se muestra una comunidad china en la sociedad americana, donde la interacción entre la propia tradición étnica y la integración en los valores de la sociedad americana se produce con creciente fluidez.

Las películas de esta etapa –quizás con la excepción de *The Naked Maja* y, en menor medida, *The Story of Ruth*– no son excesivamente conocidas. Probablemente un conocimiento más profundo de estas permitiría corregir la señalada tendencia a menospreciar la obra de Koster, a comprender de forma más adecuada que detrás de su trayectoria sí que se reconoce una propuesta temática coherente.

f) La última etapa de filmografía de Henry Koster se centra en la figura de James Stewart, con quien desarrolla un cine familiar muy al estilo de lo que Disney venía desarrollando también por esa época, y un último trabajo con Debbie Reynolds. Con respecto al primero cabe señalar tres realizaciones, no sin antes advertir sobre algunas aportaciones del cineasta. *Mr. Hobbs Takes a Vacation/Un optimista de vacaciones* (1962) presenta un retrato familiar nada edulcorado, en el que un padre, Stewart, asume con gallardía las dificultades de educar a una familia numerosa, especialmente cuando las hijas mayores se han casado pero mantienen la relación paterno/materno filial; *Take Her, She's Mine/Regalo para soltero* (1963) desarrolla ese mismo tema, pero presentando con toda explicitud las dificultades añadidas que plantean los valores que en los años sesenta fueron creando un escisión entre padres e hijos y que culminaron en el llamado Mayo del 68; *Dear Brigitte/Querida Brigitte* (1965) plantea una perspectiva diferente: el personaje de James Stewart representa valores idealistas que reivindican el arte y la literatura frente al pragmatismo del saber calculador, lo que le confiere capacidad de liderazgo con



respecto a la reivindicación juvenil sin perder su rol paterno; finalmente *The Singing Nun/Dominique* (1966), con Debbie Reynolds, supuso su último trabajo, en el que bajo un formato musical vuelven muchos de sus temas: la rectitud de intención del que obra movido por la fe, el sufrimiento que apareja la verdadera entrega, la belleza del don que conmueve... Sin embargo, las propias dificultades que encontró en el rodaje le plantearon que había llegado el momento de poner punto y final a su carrera de cineasta.

Un estudio de la obra de Koster que aspire a una cierta sistematicidad, como ocurre con el presente artículo, debe contar con cada una de estas etapas. La tarea está por hacer. Para comenzar parece recomendable centrarse en las dos primeras de su estancia en Hollywood, pues sin duda suministran su “gramática base”, el conjunto de sus convicciones, ideas y expresiones, que volverán a parecer en cada una de las siguientes. El presente artículo las intentará abordar con la debida atención.

#### 4. EL DESCUBRIMIENTO DE DEANNA DURBIN, CON UNA INCURSIÓN EN LA SCREWBALL COMEDY

##### 4.1. *Three Smart Girls/Tres diablillos (1936)*

En sus confesiones a Irene Atkins, Koster relata que siempre deseó desde niño llegar a ser un director de Hollywood y que algunos de sus críticos le espetaban que su modo de entender la comedia encajaría mejor en Estados Unidos que en Alemania<sup>14</sup>. De ahí que las dificultades que experimentó a su llegada a la “meca del cine” —derivadas en gran medida de su falta de dominio del inglés— serán narradas con un indudable optimismo.

La mayor dificultad se gestó por la venta de la Universal por Carl Laemmle, pues era quien había llamado a Joe Pasternak para que regresara junto a él y quien, además, había aceptado que viniera acompañado por Koster. Pero sus compradores no se sentían vinculados por estos compromisos de Laemmle. Tras una serie de forcejeos aceptaron dar a Koster una oportunidad: que hiciera una película y que luego se marchara<sup>15</sup>. Pero la oportunidad se tradujo en *Three Smart Girls/Tres diablillos* (1936), cuyo enorme éxito cambió las intenciones de prescindir de los servicios de Koster.

El propósito de la historia era sencillo: contar las peripecias de tres jovencitas que pretenden la reconciliación de sus padres divorciados. No hará falta insistir hasta qué punto Koster aportaba “material vivido”, al haber sufrido la separación de sus propios padres, a los que sencillamente admiraba y adoraba. A pesar de que las instrucciones

<sup>14</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 48.



eran limitativas respecto a los actores con los que podía contratar, al final el reparto fue altísimamente satisfactorio y sin duda coadyuvó al funcionamiento de la historia.

El acierto principal fue descubrir y lanzar al estrellato a Edna Mae Durbin, a la que a partir de entonces se la conocería como Deanna Durbin. Koster buscaba un rostro de inocencia y además encontró una voz conmovedora, una soprano límpida capaz de elevar el tono artístico de las películas en cada una de sus interpretaciones. Ya desde la primera escena, en la que aparece cantando mientras navega en un velero en un lago suizo, imprime el mensaje que quiere transmitir con toda transparencia: su canto a la primavera es un homenaje a la inocencia, la ilusión, la vida..., los valores del corazón que pueden dar esperanza verdadera a un mundo cuyo ambiente de preguerra cada día se palpa con mayor certeza.

La aparente trivialidad de la historia, su continua obligación de evitar la sensiblería, es el pago necesario para acudir a esos gestos del corazón universales que Koster había experimentado que se estaban perdiendo. Las tres hermanas Craig, Joan (Nan Grey), Kay (Barbara Read) y Penny (Deanna Durbin), reciben en Suiza, donde viven con su madre, Dorothy (Nella Walker), la triste noticia de que su padre, Judson (Charles Winniger), del que su madre se había divorciado hacía diez años, iba a hacer irreversible la situación al tener intenciones de casarse con quien aparecía como una cazafortunas, Donna Lyons (Binnie Barnes), apariencia que quedaba más que certificada por el modo de actuar la madre de esta, la sra. Lyons (una inmejorable en este tipo de papeles, Alice Brady).

Para evitar este nuevo matrimonio e intentar una reconciliación, viajan a Nueva York, donde vive su padre, acompañados de su asistente, Martha (Lucile Watson). Allí encontrarán la simpática colaboración de toda una gama de personajes que se saldrán con la suya: desde el mayordomo de su padre, Binns (Ernest Cossart), pasando por su asesor financiero Bill Evans (John "Dusty" King), un vividor conde húngaro, el conde Aristiz (un característico, Mischa Auer), un multimillonario australiano, Lord Michael Stuart (Ray Milland), e incluso los propios policías de Nueva York que intervienen.

La música volverá a ser ocasión de contraposición moral. En la primera velada en que se encuentran en la casa paterna y coinciden con la prometida, frente al canto arrastrado y forzado de ella, de Donna Lyons, en un torpe intento de obsequiar a Judson Craig, la pequeña Penny lo interpreta de manera tan angelical que no hay dudas acerca de dónde reside la limpieza de intenciones y dónde anida la maquinación interesada.

Igualmente, casi hacia al final de la película, Penny, que se ha escapado de casa de su padre por no asistir a la pena de su madre ante el nuevo matrimonio de su marido, conmueve a toda la comisaría de policía cantando un aria, con la pretensión de ocultar su identidad real por la de ser una cantante de ópera. El resultado es que todos los policías, aunque cumplan con su deber de retornarla a casa de su padre, se ponen de su lado: solo un corazón limpio puede cantar así.



El ritmo de la acción es muy acertado. Los gestos de los personajes tan expresivos como su diálogo. Quienes comenzaron con el cine mudo, como es el caso de Koster, con frecuencia siguieron utilizando esta doble expresividad. El tratamiento de los personajes es delicadísimo. La escena en la que Martha es convencida por las niñas para que les preste dinero para ir a Nueva York es una pequeña interpolación maestra acerca de la grandeza anónima de muchas personas que han dedicado su vida –y su corazón– a servir a los demás. La empatía de Binns con las niñas, perfectamente expresada con gestos y balbuceos, hace elocuente un tema muy frecuente en estas comedias que aquí también se encuentra presente: la mayor sabiduría del servicio acerca de lo que verdaderamente conviene a sus señores. No falta una alusión de Koster a los exiliados en el personaje de Mischa Auer y su anhelo por regresar a Budapest.

Pero el relato no pone más azúcar del necesario. Comienza con la dulzura del rostro y el canto de Deanna Durbin y termina con las lágrimas de su primer plano sobre las manos de sus padres que tímidamente se saludan. Se ha salvado el nuevo matrimonio, pero la reconciliación se vive en esperanza. La inocencia es una llamada que siempre puede movilizar lo mejor del corazón humano. Y su acogida es una puerta que se abre, nunca algo que se imponga por la fuerza.

*Three Smart Girls* da carta de naturaleza a uno de los rasgos más característicos de Koster: la familia y el sentimiento de familia. Expresamente, Irene Kahn Atkins<sup>16</sup> le comentó que ella había encontrado este rasgo en muchas de sus películas. Koster<sup>17</sup> contestó con claridad:

Me gusta tener ese sentimiento de familia. Nunca he estado demasiado dedicado hacia historias de amor entre hombres y mujeres jóvenes, sino más bien siempre entre padres e hijos, o entre amigos. No sé por qué. Debe de haber en mí algo que siento muy fuerte sobre la familia y sobre la religión. Estas son cosas que he creído también para mi propia vida.

#### 4.2. One Hundred Men and a Girl/Loca por la música (1937)

El éxito de *Three Smart Girls* permitió a Koster disponer de más confianza y más crédito, lo que se tradujo en un proyecto más ambicioso para el que pudo contar con la contratación del más afamado director de orquesta del momento, Leopold Stokowski, quien actuaría haciendo de sí mismo. Koster tuvo que convencer arduamente a los di-

<sup>16</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 60.

<sup>17</sup> I. Atkins, *op. cit.*, p. 60.



rectivos de la Universal de que sería un éxito de público la inclusión de una orquesta de música clásica. Ellos se mostraban escépticos, pero una vez más Joseph Pasternak estuvo decididamente de su parte.

*One Hundred Men and a Girl* Loca por la música (1937) mantiene la línea argumental de *Three Smart Girls*, en la medida que la inocencia del personaje de Deanna Durbin, aquí la también jovencísima Patricia Cardwell, es el desencadenante principal de la trama, si bien ahora se verá igualmente provista de una tenacidad hasta el extremo para hacer posible lo que solo podía considerarse un cuento de hadas.

Si en *Three Smart Girls* el objetivo de Penny Craig era la reconciliación matrimonial de sus padres, ahora la pretensión de Patricia Cardwell es conseguir ocupación para su padre, John Cardwell (Adolphe Menjou), un acreditado trombonista, y para una centena más de músicos, grandes músicos, todos ellos en paro, procedentes de la emigración centroeuropea.

La suavidad de la trama no empaña el profundo sentido social<sup>18</sup> de lo que se pone ante los ojos del espectador: el drama del paro, agravado por la condición de extranjero, y contemplado con indiferencia, cuando no con frivolidad, por quienes se encuentran instalados, cuentan con trabajo e ingresos, pero en quienes Koster muestra que comienzan a experimentar la dureza de corazón que acompaña al superdesarrollo que olvida a los que no gozan de las mismas ventajas.

Stokowski y su bien cuidada orquesta, que en su impenetrabilidad lleva tres años sin incorporar un músico nuevo, es una metáfora viva de lo que Koster se encontró en Hollywood: los jóvenes directores que no vinieran precedidos de una fama que se tradujera en taquilla tenían las puertas casi cerradas. Solo un milagro las podía abrir. La película narra ese milagro y probablemente refleja lo que él mismo es consciente de estar viviendo.

La música lírica, que en su primera película en Hollywood era un test para detectar el buen corazón, aquí sin perder esa cualidad se abre a otra dimensión: la música culta o clásica puede ser también vivida como un producto cultural excluyente, es decir, para círculos cerrados de productores y consumidores. *One Hundred Men and a Girl* es un relato de ruptura de ese círculo: hay lugar para más orquestas, que pueden acoger a esos grandes músicos parados y que se pueden valer de otros medios de comunicación, concretamente de la radio, para ampliar el espectro de los que se benefician de ella.

El relato es también cine dentro del cine, pues la propia película se podía concebir así, como la apuesta de Koster por hacer llegar a Stokowski al gran público, que además

<sup>18</sup> De hecho, obtuvo sendos premios, tanto en Rusia como en Japón. El primero, según Koster, fue tanto por la calidad artística de la película, cuanto por el agrado que producía en la Rusia comunista de aquellos años mostrar el paro en Estados Unidos. Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 71.





puede verle en la pantalla interpretando y dirigiendo. El personaje del taxista (Frank Jenks) representa a ese “consumidor de cine” al que no le falta sensibilidad para también poder apreciar la música clásica y así mejorar su educación artística y sentimental. Nótese, además, que la producción de Koster anticipa en tres años *Fantasia* de Walt Disney, en la que Leopold Stokowski dará otro paso en esa dirección a través de los *cartoons* acompañados por la música sinfónica.

El contrapunto lo ponen los Frost, John R. (Eugene Pallette) y señora (Alice Brady), pareja que repiten como matrimonio tras el éxito cosechado un año antes en *My Man Godfrey* *Al servicio de las damas* (1936), bajo la dirección del en muchos aspectos genial Gregory La Cava, muy admirado por el propio Koster<sup>19</sup>. La diferencia es que si en la película de La Cava el personaje de Alice Brady representa una excéntrica simpática carente de malicia y el de Pallette muestra un paciente sufridor, ahora ambos están tocados por la misma ligereza y frivolidad no exenta de cinismo e indiferencia hacia el sufrimiento ajeno.

En una escena de una gran crueldad latente, la Sra. Frost juega con Patricia cuando acude a devolverle con toda honestidad el bolso que la dama había perdido y que su padre había encontrado en la calle. La Sra. Frost encuentra en Patricia una muchacha peculiar, una conducta anecdótica, un motivo para animar la reunión de amigos que está teniendo lugar en su casa en ese momento. Admirada por la excelente manera de cantar de la joven, la Sra. Frost finge interesarse por la condición de su padre como músico en paro y hasta le hace creer que estaría dispuesta a convencer a su marido para que patrocine una orquesta con músicos sin trabajo, dándoles un espacio en su programa de radio.

Lo que Patricia cree que es un gesto de magnanimidad de quien tiene verdadera grandeza, la Sra. Frost, no es más que un juego que progresivamente se va convirtiendo en molesto, en peligroso, cuando la tenacidad de la joven Cardwell intenta llevarlo a la realidad.

El Sr. Frost no es aquí un mero sujeto paciente de las locuras de su esposa. Él mismo está enjugascado en el intercambio de bromas más o menos pesadas con su colega Tommy Bitters (Jed Prouty). Cuando Patricia convence a su padre y a sus compañeros de que ha encontrado un patrocinador para una nueva orquesta, acude a la Sra. Frost para que la conozca y ratifique su voluntad de sostenerla. La recibe el mayordomo, quien le indica que se ha ido a Europa de viaje esa misma mañana. La joven no se arredra, pregunta por el Sr. Frost y acude donde está para pedirle que sea él en persona quien vaya a conocer la orquesta y firme su sponsorship. En un primer momento Frost cree que se trata de una broma de Bitters y sigue el juego a la niña.

<sup>19</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, pp. 53 y 56.





En el garaje que han alquilado Koster ejemplifica a las mil maravillas la contraposición del mundo de quienes desde su precariedad solo tienen ilusión y esperanza, y el mundo de quienes desde la seguridad que le dan sus riquezas solo entiende la lógica del dinero. El dueño del garaje (un hilarante Billy Gilbert, en un papel que recuerda a sus contribuciones con Laurel y Hardy) no hace sino reclamarles el pago a cada instante. John R. Frost llega y deshace su sueño sin darles la menor esperanza.

Pero lo que él pone como una condición imposible –solo les patrocinará si encuentran un director famoso que les dirija–, Patricia lo ve como un nuevo horizonte de esperanza, e intentará buscar a Stokowski para intentar persuadirlo. En un primer momento fracasará, y nuevamente se hará muy evidente la insensibilidad, incluso la burla, que muestran los músicos de la orquesta de Filadelfia con respecto a la posible constitución de una “orquesta de parados”.

El mundo de la esperanza de los músicos no decae ante la decepción. John Cardwell propina un puñetazo al Sr. Frod por haber jugado con sus sueños. Pero otro compañero le agradece a Cardwell el intento, “que haya sido bonito mientras durara”, pues ha merecido la pena tener ese sueño. La complicidad del amigo de los Cardwell, Michael (un espléndido Mischa Auer), es de una sintonía total de corazón, y los sucesivos reveses no minarán lo más mínimo su voluntad de empatía con ellos, la apuesta por sus iniciativas.

El *happy end* no llegará, sin embargo, a producirse por ningún cambio de corazón, salvo en el caso de Stokowski y solo en el último momento. El desencadenante será un enredo providencial. La prensa, sin contrastarlo, hace suyo el sueño de Patricia de que Stokowski dirija una orquesta de parados porque es un gran titular para la venta de periódicos; Frost ve en ello una oportunidad comercial y de prestigio, cuando tras su inicial deseo de demandar al periódico comprueba que sus competidores intentan apropiarse de la iniciativa.

El propio Stokowski solo accede cuando comprueba la calidad de los intérpretes, a quienes Patricia hace llegar a escondidas a su mansión. La magia de la música, por la que no puede evitar dejarse llevar, aclara su sentido del bien, le despeja la mirada hacia el centenar de rostros humanos que hay detrás de los instrumentos.

La película comienza con una interpretación de la Orquesta de Filadelfia de la quinta sinfonía de Tchaikovsky, y todo mueve a admirar la esplendorosa ejecución, pero termina con Stokowski dirigiendo con el plano sobreimpresionado de Patricia y sus cien músicos. Tras ochenta minutos de película el espectador es animado a admirar mucho más que la mera perfección técnica en la ejecución.



#### 4.3. The Rage of Paris/La sensación de París (1938)

Henry Koster entró en el terreno de la comedia romántica en su tercera película. Aunque años después no guardara una especial estima de esta<sup>20</sup>, se trata de una obra especialmente conseguida. Es lo suficientemente ágil y disparatada como para tener un lugar entre el subgénero de las *screwball comedy*. Pero el toque sentimental de Koster la sitúa definitivamente dentro de la comedia romántica. No parece desacertado emparentarlo con el modo de hacer de Mitchell Leisen. Ambos dan lugar a un momento de encuentro con uno mismo, de escucha del propio corazón, que resulta más bien transgresor de la ortodoxia de las *screwball* en las que todo tiene que ser contado en la acción o en el diálogo.

Ese momento de interiorización, además de ciertos gestos infantiles, emparentan al personaje de Nicole de Cortillon (interpretado por Danielle Darrieux) con los antes interpretados por Deanna Durbin. Aunque en las primeras escenas la trama la presenta posando por error como modelo de ropa interior, ni en ese momento ni en ningún otro posterior su inocencia queda empañada por ninguna ambigüedad ni cinismo.

Probablemente influyera en esto que Koster ya la había conocido en Francia, trabajando él como guionista, cuando se trataba de una jovencita de dieciséis años. Ese halo de candor parece que se proyecta en una trama de sucesivos engaños, porque todos ellos se justifican por un estado de necesidad.

Tras su fallido intento de encontrar trabajo como modelo, su amiga y protectora Gloria Patterson (una magnífica Helen Broderick) le propone la única salida profesional verdaderamente efectiva para la mujer: el matrimonio con un hombre rico. Y arregla una farsa con su amigo el jefe de camareros del Savoy de Nueva York, Mike (de nuevo Misha Auer, en el tercer papel consecutivo con Henry Koster), para alojarla en la planta de los ricos, con el propósito de seducir a un ingenuo millonario canadiense, Bill Duncan (Louis Hayward).

Lo que funciona a pedir de boca se trunca cuando aparece Jim Trevor (Douglas Fairbanks Jr.), otro millonario, amigo íntimo de Duncan, porque fue ante quien Nicole posó equivocadamente en ropa interior, creyendo que era el fotógrafo que necesitaba de una modelo así. Aunque Nicole consigue mediante trucos y disimulos evitar que Jim la descubra ante Bill y la desenmascare como una farsante que va tras su fortuna, finalmente será descubierta, pero justo al tiempo que ella se ha enamorado de Jim Trevor y ya no le importa tener que renunciar a Duncan.

<sup>20</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 71.



Koster dibuja a la perfección el cambio que se produce en Nicole: acostumbrada a sobrevivir engañando, su enamoramiento con Jim Trevor le hace conducirse por un camino nuevo, el de la verdad, el riesgo y la renuncia. Tras sus primeras artimañas para evitar que Trevor la descubra, Nicole comienza a sentir el pesar de estar haciendo algo malo que trae consigo la separación de dos buenos amigos. Incluso llega a confesar admirada a Trevor la suerte que tiene Duncan de tenerle como amigo, momento de debilidad que Trevor usará para sonsacarle una confesión de su móvil económico ante su mayordomo Rigley (un prototípico Charles Coleman, perfecto en su papel) como testigo.

Cuando Trevor se presenta en la fiesta de pedida de matrimonio de Nicole en casa de Bill, con la intención de advertir desesperadamente a su amigo del error, Duncan reacciona con violencia y derriba a Trevor de un puñetazo. Nicole siente de nuevo lo que ha propiciado que le ocurra a Trevor y sale a disculparse. Por segunda vez, Trevor utiliza el momento de debilidad para llevársela a su casa de campo y dar tiempo a que Duncan averigüe más de ella.

La escena de la casa de campo –que inevitablemente recuerda la escena final de la cabaña de la entonces recientemente oscarizada *The Awful Thruth/La pícara puritana* (1937) de Leo McCarey– supondrá la transformación de ambos personajes. Como ella se resiste a entrar, Trevor la toma en brazos y cruza la puerta, lo cual es leído por el casero (el siempre eficaz Harry Davenport) como señal inequívoca de que acaban de casarse y les felicita. Nicole mantiene el engaño para preservar su honorabilidad y Trevor no se atreve a desmentirlo.

En esa intimidad forzada, tras sucesivas peripecias cómicas, Nicole es por primera vez totalmente sincera. Le confiesa a Trevor que era la necesidad la que la llevaba a casarse con Duncan, pero que ya no lo iba a hacer porque estaba enamorada de otro hombre, precisamente de él. Trevor reacciona inicialmente del modo más abrupto, espetándole que su cambio se debe no a ningún enamoramiento sincero, sino a que se ha enterado de que él es más rico que su amigo. Nicole, desesperada, llora y le pide que salga de la habitación. Jim asiste a su llanto como a una prueba de veracidad que le hace dudar y, finalmente, abandona la habitación.

Cuando él despierta por la mañana, ella hace horas que se ha ido. De regreso a Nueva York, Nicole recibe la nueva de que un tío de Duncan ha comprobado que era una farsante y que en consecuencia había roto el compromiso. Por medio del camarero Mike le ha proporcionado igualmente un pasaje de vuelta a París, su lugar de origen.

Nicole acepta todo con resignación aliviada, pero el final feliz se produce cuando Trevor, que ya ha conocido la renuncia de su amigo, se presenta en el barco sin que ella lo sepa. Koster, sin embargo, reserva un último suspense.

Un asistente del trasatlántico conduce a Nicole, por orden del capitán, desde su camarote individual a una suite de cubierta. Allí encuentra a Jim quitándose la camisa.



Unos segundos de duda sobre sus intenciones se aclaran cuando le advierte que lo hace para poder casarse con una prenda limpia. Cuando Rigley entra en la suite para decirles que el capitán llegará en quince minutos para casarlos, los encuentra fundidos en un beso, lo que le hace salir mientras musita que va a decir al capitán que venga antes.

Henry Koster había confesado que le gustaban más las películas sobre amores familiares que sobre amores en pareja. Quizás por ello no tenía en buen concepto esta película. Vista en perspectiva resulta perfectamente coherente con la geografía del corazón, con el “cine blanco” de los buenos sentimientos que venía construyendo.

#### 4.4. *Three Smart Girls Grow Up/Su última diablura (1939)*

La continuación de *Three Smart Girls* aparece titulada como *Three Smarts Girls Grow Up/Su última diablura*. Hay algunos puntos de discontinuidad argumentales entre ambas, especialmente en lo que se refiere a los noviazgos de las hermanas mayores, que comienzan de nuevo. Tampoco hay referencia a lo sucedido en la primera. Son las mismas tres hermanas y sus padres, pero no se guarda ninguna memoria de su episodio de divorcio y de la posterior reconciliación. En el reparto, mientras Penny sigue siendo obviamente interpretada por Deanna Durbin, y Joan por Nan Grey, en la hermana mediana, Kay, Barbara Read es sustituida por Helen Parrish. Con el cambio, el personaje transmite más dulzura y melancolía, resulta “menos diablillo”.

En su larga entrevista con Irene Kahn Atkins, Koster no hace ningún comentario a esta obra suya, que queda envuelta en sus alusiones a la relación que tuvo con Deanna Durbin. En cambio, Graham Greene<sup>21</sup> sí que le dedica expresiones muy significativas al canto a la inocencia que toda la película supone.

Koster trabaja aquí la “sororidad” de una manera principal. Si en la primera entrega de las diablillas se aliaban para reconciliar con sus padres y sus tramas sentimentales particulares parecían estorbos para la misión principal, ahora Penny se tiene que dedicar de pleno a solventar el conflicto de que sus dos hermanas estén enamoradas del mismo galán, Richard Watkins (William Lundigan). La situación se vuelve emocionalmente intensa cuando Richard se inclina por Joan y se compromete con ella en el curso de la fiesta que da arranque a la película, la primera en la que Penny es admitida. Esa noche Kay llorará desolada su irremediable pérdida.

Aconsejada por el inefable mayordomo Binns (de nuevo un impecable Ernest Cosart), tratará de buscar la solución presentando otro apuesto joven a Kay, eligiendo a su

<sup>21</sup> G. Greene, *The Pleasure Done. The Collected Film Criticism 1935-40*, Edited by John Russell Taylor, Oxford University Press, Oxford-New York- Melbourne-Toronto, 1980, p. 211.



compañero en el conservatorio de música Harry Loren (Robert Cummings). La pretendida solución complicará más las cosas: cuando lo presente en su casa, Harry y Joan rápidamente comienzan a gustarse. Ante ese giro de la situación Penny reacciona de modo nervioso, lo que se interpreta que es la propia hermana menor la que está enamorada de él, y para colmo Kay llega a abofetearle porque considera que está obrando de manera muy egoísta, sin intuir lo más mínimo hasta qué punto es un acto de generosidad extrema hacia sus hermanas lo que motiva su acción.

La contraposición entre lo que Penny pretende y lo que consigue se ve muy agravada por la falta de escucha de sus padres. Solo Binns la sigue, pero poco remedia. Su madre (de nuevo Nella Walker), en cambio, ya la ve como una joven problemática y califica muy negativamente sus actuaciones. Su padre (un Charles Winninger en un perfecto desarrollo del mismo personaje de Judson Craig), absorbido por su trabajo en la bolsa de Nueva York, nunca le presta verdadera atención. Solo lo hará casi al final de la película y de una manera tan sincera que, siguiendo los juicios de su hija menor, evitará la boda de Joan con Richard, para facilitar su enlace con Harry, y entregará a Kay a Richard, quien poco antes de la ceremonia prevista había descubierto que ella era su verdadero amor.

La trama no resulta rocambolesca. Más bien describe con exactitud las vacilaciones del corazón joven, que con frecuencia tiene dificultades para discernir afectos entre hermanas. Solo un conocimiento más profundo de la personalidad diferenciada de ellas puede iluminar mejor lo que a veces la sororidad presenta como unidad o escasa diferencia. Tanto para ellas como para sus pretendientes esa es una tarea imprescindible, pero solo Penny, a pesar de ser la menor, es consciente de este nuevo escenario.

También está muy bien planteada la diferencia entre el mundo inocente de las jóvenes, en donde los afectos discurren con sinceridad, sin fingimiento, y el mundo de los adultos, en donde los afectos deben ceder siempre a las cuestiones más importantes: el buen nombre y el dinero. La falta de escucha que Penny recibe no es una anécdota singular: es una descripción perfecta de la contraposición entre dos jerarquías de valores que Koster no oculta presentar, comparar y elegir.

Las interpretaciones de Deanna Durbin son tan cuidadas como lo fueron en *One Hundred Men and a Girl*, y en eso superan a la primera película. Salvo una impresionante ejecución de *The Last Rose of Summer*, las otras tres actuaciones son acompañadas de orquesta, encajando perfectamente en la trama.

Una visión conjunta de ambas películas, salvadas las discontinuidades ya referidas, muestra su coherencia. La misma limpieza de intención que buscó salvar el matrimonio de sus padres es la que permite fundar sus nuevos matrimonios sin romper el afecto y la unidad de la sororidad de las tres hermanas. La paleta en blanco de Koster colorea con coherencia.



#### 4.5. First Love/El primer amor (1939)

Como el propio Koster reconoció<sup>22</sup> era fácil darse cuenta de que *First Love/El primer amor* (1939) constituía una versión libre de *Cenicienta*. De hecho, la tesis que acompaña la película se sitúa en la necesidad de creer en los cuentos de hadas, en tener la valentía y la ilusión suficiente para vivir creyendo que son posibles<sup>23</sup>. Así se expresa el personaje providencial, la veterana y solterona profesora de canto Miss Wiggins (una excelente Kathleen Howard), profesora de música de Constante –Connie– Harding (Deanna Durbin) en su despedida del internado.

Se trata de una tesis que resulta crucial para lo que puede ser considerado “cine blanco”, un cine en el que se confía en que hay fuerzas que nos ayudan a hacer el bien, que solo se trata de saberse dejar llevar por ellas con determinación. Cuando Connie Harding tiene un ataque de autocompasión por carecer de hogar propio y por verse obligada a dejar el internado para irse a vivir con su tío James Clinton (de nuevo Eugene Pallette), Miss Wiggins la impulsa a superarlo creyendo en sí misma y en todo lo bueno que la nueva situación le deparará si ella está dispuesta a reconocer sus propios dones –especialmente su voz– y a desarrollarlos con las oportunidades que se le den.

Con ese ánimo, supera las primeras impresiones negativas que le lanza la nueva situación: no van a recogerla al acto de graduación sino que envían al mayordomo (una vez más, Charles Coleman) y a un chófer (Bert Stevens); la esposa de su tío, Grace Shute Cliton (Leatrice Joy), su prima Barbara (Helen Parrish, que había hecho ese mismo año de hermana mediana suya en la película anterior), y su primo Walter (Lewis Howard) reaccionan con la más absoluta indiferencia a su llegada y se van de fiesta sin el menor reparo; su tío James apenas le presta atención y sigue su ritmo habitual de encerrarse en el trabajo para no encontrarse con su familia.

El retrato de la familia vuelve a recordar el matrimonio de Eugene Pallette en la película de La Cava *My Man Godfrey/Al servicio de las damas* (1936) o en la anterior de Koster *One Hundred Men and a Girl/Loca por la música* (1937). Eugene Pallette repite el papel de marido que sufre las excentricidades de su esposa –aquí en forma de obsesión por la astrología–, así como el insoportable carácter de sus hijos: el orgullo y la envidia de su hija Barbara y como la invasiva pereza y el descomunal parasitismo de su hijo Walter. Cuando tome conciencia de cómo han actuado los tres para que Connie tuviera que irse,

<sup>22</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 73.

<sup>23</sup> Nuevamente Graham Greene valorará plenamente el propósito y su realización, tanto desde la consideración de la protagonista como de la propia tarea de dirección. Cfr. G. Greene, *op. cit.*, p. 258.



su reacción airada –santamente, eso sí– hacia ellos es uno de los momentos más logrados de esta, pero sin duda al mismo tiempo un homenaje a la genial comedia de La Cava.

Una vez más, la música será el catalizador que le permita cambiar los corazones. El mayordomo también acoge con frialdad a Connie, pensando que será como sus parientes. Pero cuando la escuche cantar *Amapola* percibirá –al tiempo que la doncella de Barbara, Agnes (Mary Treen) y la doncella de la Sra. Clinton, Ollie (Dorothy Vaughan)– que tiene un modo de ser radicalmente distinto. Así se pondrán de su lado para ayudarlo a acudir al baile en casa de su príncipe azul, Ted Drake (Robert Stack), poniendo de su dinero para costearle el vestido y los zapatos –aunque pretendan hacerle creer que es un arreglo de su traje de graduación– e ingeniándose las para que ella llegue a la fiesta antes que su prima, teniendo que regresar a las doce de la noche. A este complot se sumarán la cocinera (Lucille Ward), y sobre todo su primo, el policía Mike (Frank Jenks, el taxista de *One Hundred Men and a Girl*).

Lo que en la cenicienta era acción de un hada madrina, aquí pasa a ser la acción solidaria de los sirvientes. Casi de un modo literal una escolta de seis motoristas hace el papel que en el cuento corresponde a los ratones. El impulso hacia el bien en la obra de Koster –con reminiscencias innegables en las bienaventuranzas– anida más fácil en los corazones de las personas sencillas. Esta es otra clave de identidad de lo que se viene señalando a lo largo de estas páginas como “cine blanco”.

En la fiesta Connie cautivará a los asistentes y al propio Drake con su canto. A partir de este bailará con su príncipe azul, recibirá su primer beso, y se ausentará precipitadamente algo pasadas las doce para no cruzarse con su familia. Pero como va con prisas, cuando ella baja las escaleras pierde un zapato, azorada al darse cuenta de que su prima hace entrada en ese momento. Como en el cuento, Drake da con el calzado, pero Constance ya ha desaparecido. Sin embargo, su prima Barbara llega a vislumbrarla y le queda la duda de que pudiera ser ella, pues su más directa rival en el exhibicionismo, Wilma van Everett (June Storey) le informa de que se ha perdido la estrella de la fiesta, una joven muy bella que cantaba como los ángeles, con unas vestiduras que respondían a las de Conney, cuyo zapato perdido es el que lleva ahora Ted en las manos.

Barbara toma su coche para regresar a su casa y comprobar si ha sido realmente ella. Mientras Constance llega extasiada, les cuenta a sus amigos los sirvientes su éxito, y descubre que el tío James ha sido también cómplice, pues no ha enviado a su abogado cuando el policía Mike ha retenido el coche conducido por el chófer Terry (Jack Mulhall) por falta de documentación y lo ha hecho comparecer ante el juez.

Barbara irrumpe y Connie intenta disimular corriendo a su habitación, metiéndose vestida en la cama y fingiendo sueño. Pero su prima entra en su habitación, descubre el zapato que faltaba, corre las sábanas y las mantas. Cuando Constance le reconoce que ha





asistido y que se lo ha pasado tan divinamente, Barbara responde con un cinismo verdaderamente cruel que en realidad Ted se ha reído de ella y que ahora estaba comentándolo con otras personas.

La mentira le hace mella y decide abandonar la casa. No se ve el momento, pero Koster lo relata de un modo indirecto. Por un lado, por medio del mayordomo que a la mañana siguiente dice adiós al Sr. Clinton. Es el último que abandona la casa, al haber sido todos despedidos por Barbara como venganza por haber ayudado a Connie. Lejos de avergonzarse, lo cual han asumido con total dignidad, están verdaderamente convencidos de que su acción merecía la pena.

Por otro, por la reacción justiciera del Sr. Clinton, rompiendo los mapas astrales y demás utensilios astrológicos de su esposa, azotando a su hija Barbara con un cepillo –propiciado por su mayordomo desde su maleta con sumo placer– y dando un puntapié en las posaderas a su hijo Walter, en una clara muestra de hasta qué punto el desprecio del inocente es censurado por Koster del modo más expresivo.

El regreso de Connie a su internado es otra escena que se puede considerar como “de tesis”. Nuevamente Miss Wiggins ejercerá de consejera hacia su pupila, procurando hacerle ver que la opción regresiva de buscar cobijo como maestra en una comunidad solo de mujeres es una huida, una renuncia a la felicidad que en modo alguno le puede aplaudir. Con brillantez nuestro director plantea una escena final en la que Deanna Durbin tendrá que interpretar el aria de Madame Butterfly de Puccini en la que la protagonista canta la confianza en que su amor volverá, lo que inevitablemente provoca lágrimas de nostalgia en las otras mujeres solteras del internado, que se han reunido para valorar las becas de ayudantes, entre ellas, la suya para la educación musical de las internas.

En el transcurso de esta aparece por la puerta Ted, que ha llevado el otro zapato, y ella camina desde el escenario hacia la entrada para ir decididamente a su encuentro y partir con él, ante la mirada emocionada de Miss Wiggins, que precede al final.

El personaje de esta maestra y mentora interpretado por Deanna Durbin centra el protagonismo de la inocencia que a la joven soprano le correspondía en las películas anteriores. Lo que antes hacía la niña a favor de sus padres o de sus hermanas ahora ella lo recibe de su anciana y sabia profesora. En el cine de Koster siempre hay un rostro definido para un modo de actuar providencial, guiado por la rectitud moral, la nobleza de sentimientos y el sincero deseo de ayudar a los demás.

#### 4.6. Spring Parade/Princesita (1940)

La relectura de un cuento de hadas que inspira *First Love* se prolonga en *Spring Parade/Princesita* (1940). Henry Koster explica que se trata de un remake de una película





anterior<sup>24</sup> que Joseph Pasternak realizara en Hungría<sup>25</sup>, si bien con cambios sustanciales. Añade, además, que se trata de la primera película en la que Deanna Durbin parece ya estar completamente crecida.

Se trata de un cuento limpio e inocente. Una humilde campesina austriaca, Ilonka Tolnay (Deanna Dubin), va a la feria con intención de vender su cabra. No obstante su juventud, transparente carácter y firmeza en la negociación. Pero su corazón está buscando mucho más que un negocio. Así que tras intentar regatear sin éxito accede a que Inga (Edward Gargan), un gitano adivino, le lea la fortuna. Allí, un cuervo –sin ninguna connotación de negritud, se está en el cine blanco– escoge para ella un papel cuya leyenda reza: “Your future lies in the city of Vienna / Your husband will be an artist / Your friend in need will be a great and powerful man / But be careful, true love will hit you with a stick”.

Aunque a Ilonka le decepciona el vaticinio y quiere que le devuelva el dinero. El adivino le dirige al pájaro para las quejas, y le emplaza a que lo haga si en seis meses no se cumplen. El cine blanco plantea ayudas que están más allá de las fuerzas humanas, pero que no son muestras de un poder oscuro sino una gratuidad operante en la vida de las personas humildes –una experiencia secular de lo que entre los cristianos se conoce como la acción de la gracia–. Y la buena ventura del adivino tiene esa connotación: el anuncio de un futuro bueno cuya progresiva lectura irá fortaleciendo la confianza de Ilonka.

Ilonka vende la cabra, tras regatear ambos, a Gustav, otro campesino interpretado por un hijo de Koster, Mischa Auer. Pero acepta la apuesta de bailar con él unas zardas: quien aguante sin caerse se quedará con el dinero y la cabra. A pesar de los intentos de Gustav por marear a su pareja, Ilonka gana y se marcha triunfante con su cabra. Estando muy mareada cae rendida sobre una montaña de heno, que resulta ser la del carro de un panadero, Laci Teschek (un S.Z. Sakall haciendo su papel a la perfección). Allí se sumerge en un profundo sueño.

Como no advierte su presencia, el panadero arranca camino de Viena. Cuando Ilonka despierta, en un primer momento se preocupa amargamente por el equívoco formado que le está alejando de casa, pero al advertirle Laci Teschek de que van camino de Viena a la joven campesina se le ilumina el rostro, pues se está cumpliendo el primer acertijo de su futuro, de una manera no intencional por su parte, siendo llevada por acontecimientos que no controla.

En Viena trabajará como asistente del panadero, teniendo como compañera a Jenny (Anne Gwynne), joven muy agraciada cuya atención intenta atraer el cabo Harry Mar-

<sup>24</sup> “Frühjahrsparade”/”Desfile de Primavera” (1934).

<sup>25</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 73.



ten (Robert Cummings), sin mucho éxito, por la presencia del celoso novio de la joven, el conde Zorndorf (Allyn Joslyn). La necesidad que tiene Jenny de esquivar su presencia provocará que el joven cabo disimule mostrando interés por Ilonka. Este acto no intencional volverá ser providencial. Aunque parezca que no se cumpla el segundo aserto de casarse con un artista, en realidad el cabo Marten es un artista, un compositor, al que el ejército no permitirá desarrollar su vocación.

Los niños Max y Mortiz, sobrinos del panadero (“Butch” y “Buddy”, Billy Lenhart y Kennet Brown), contribuirán también a la felicidad de Ilonka mediante sus errores y travesuras. En primer lugar, se equivocan y le dan de parte de Harry el papel de una cita a ella, cuando deberían habérselo dado a Jenny. Ilonka acude para desengañarle de que ella quiere casarse con un artista, no con un soldado. Pero en el curso de la accidentada velada, ella canta y le ayuda a que consiga componer un vals que le iba rondando por la imaginación. La música vuelve a romper barreras: Harry se enamora e Ilonka descubre que es un artista, un compositor, lo que permite cumplir el segundo vaticinio de su felicidad. Y abre el camino al tercero. Harry, desanimado porque el ejército no le permite componer —una deliciosa crítica de las dedicaciones exclusivas, que hacen incompatible lo constructivo y admiten lo perezoso— quiere quemar la hoja en la que ha escrito el vals. Ilonka lo impide, se queda con él, y no tiene mejor idea que meterlo a modo de mensaje para el emperador en los panecillos que Laci Teschek tiene el honor de enviarle todas las mañanas para su almuerzo.

Cuando el emperador los descubre queda perplejo, pero su guardia entiende que el panadero ha sido desleal y considera que ha intentado envenenarle, por lo que lo encarcelan y cierran la panadería. Cuando Ilonka escucha que lo acusan de intentar envenenar al emperador, entiende que ha sido por su culpa y busca remediar su yerro confesando al emperador lo que ha pasado. Así se cumplirá lo de tener un gran amigo que le ayude en su necesidad.

Por medio del conde Zondorff, Jenny consigue que la atienda Wiedlemeyer (Franklin Pangborn, realizando el papel como pocos serían capaces de hacerlo, transmitiendo tanto en tan poco tiempo), un personaje noble y cortesano con gran influencia para el acceso a las audiencias del emperador. Los pequeños Butch y Buddy vuelven a enredar y le hacen creer a Harry cuando va en busca de Ilonka que ella está con su verdadero prometido, Wiedlemeyer, y le indica el café donde están hablando, todo ello para sacarle unas monedas.

Harry los sorprende y se pone en la mesa de al lado, haciendo fingir a una antigua conocida que es su novia, con la finalidad de vengarse de lo que cree que ha sido una jugarreta de Ilonka. Ella, muy decepcionada, le abofetea y se marcha.

La audiencia de Ilonka con el emperador Francisco José (interpretado por Henry Stephenson con toda solvencia) es la escena más entrañable de toda la película. Koster



muestra a este como una figura verdaderamente paternal, que en seguida entiende lo que ha pasado. Ordena liberar al panadero y nombrarle suministrador real, con todas las credenciales y condecoraciones.

Ante el reconocimiento de Ilonka de que se ha equivocado recomendando a un músico que no le merece, el emperador lee a la perfección el despecho de la enamorada, y obra en consecuencia para su reconciliación. Finalmente acepta el saludo de la montaña, de donde procede Ilonka, escupiendo en la mano antes de estrecharla. Francisco José recuerda así sus tiempos jóvenes y reconoce la nobleza de la palabra de la gente sencilla.

Cuando su asistente se disculpa por haberle hecho perder el tiempo con un tema tan trivial, el emperador le corrige diciéndole que le ha hecho muy feliz y que procuren valorar la música del vals con los expertos, sabiendo que procede de “un conocido de una buena amiga suya”.

El emperador invita a Ilonka al baile real. Aunque ella no quería acudir, despechada con Harry, acaba cediendo por la ilusión que le hace a Laci Teschek asistir como acompañante. En el curso del propio Francisco José pide a Ilonka que cante. Ella no se puede negar, aunque al ver que el director de la orquesta es Harry casi está a punto de hacerlo. Cuando finalmente se decide, el cabo, nervioso, da un pequeño golpe involuntario con la batuta a Ilonka. Su cara de extrañeza se torna en alegría. El cuarto vaticinio se ha cumplido. Y solo queda bailar con él su composición *Walzing in the Clouds* para llegar al final feliz.

*Spring Parade* incorpora los elementos propios de la comedia vienesa y los dulcifica. El primer rótulo de esta ya advierte que “Not so long ago, in the Old City of Vienna every night ended with a waltz and every day started with a song”. Donde su admirado Ernst Lubitsch sazónaba con ironía, cinismo y picardía, Koster condimentaba con los ingredientes más propios del cine blanco: limpieza de corazón en los personajes e impulso al bien en los acontecimientos.

#### 4.7. *It Started with Eve/Casi un ángel (1941)*

Deanna Durbin interpreta aquí a Anne Terry, una empleada del guardarropía de un hotel, a la que Jonathan “Johnny” Reynolds Jr. (Robert Cummings) le pide sin conocerla que le haga el favor de hacerse pasar por su novia para que su padre, Jonathan Reynolds (Charles Laughton), pueda morir en paz. Según su médico, el doctor Harvey (Walter Catlett) se encuentra en sus últimos minutos, y Johnny no ha podido encontrar a su verdadera prometida, Gloria Pennington (Margaret Tallichet), quien acompañada de su madre (Catherine Doucet) ha viajado desde México para asistir a los últimos momentos de vida de su padre y así conocerle.



Anne accede y Johnny le promete una compensación de cincuenta dólares. Pero el encuentro entre la joven y el anciano resulta conmovedor. Ella muestra toda la dulzura de un rostro de inocencia, y el anciano ve en ella la mejor belleza que podría desear para su hijo. Koster desarrollará así una implicación familiar que resulta impropia de las *screwball comedy*: lejos de dejar a los personajes a la autonomía de sus emociones y reflexiones, admite la sabiduría de sus progenitores como luz para una buena decisión.

La reacción del padre es tan positiva, que comienza a experimentar una milagrosa recuperación de su salud tras conocerla. Pasa una noche excelente y se levanta con ganas de desayunar con la prometida de su hijo. El giro inesperado obliga a Johnny a tener que buscar *in extremis* a la joven en el andén del tren camino de su pueblo natal, para pedirle a Anne que no regrese a Ohio, su lugar de origen, como era su intención, sino que siga manteniendo la ficción con su padre.

Tal ficción resulta lógicamente insoportable a su prometida y sobre todo a la madre de su novia, y ambas piden a Johnny que la termine de inmediato. Los giros de la futura suegra con el collar de perlas que lleva muestran una ansiedad que no promete nada bueno.

Mientras, Anne, al seguir conversando con el anciano, bastante recuperado, ve la puerta abierta para que el viejo Reynolds, un gran magnate financiero, la introduzca en el mundo de la música, pues entre otros muchos conocidos tiene al propio Stokowski –Koster se hace eco del tema de su “One Hundred Men and a Girl”–. El mayor de los Reynolds, tras escucharle cantar en su piano, accede a dar una recepción para que la conozcan y le escuchen cantar.

La angelical Anne no puede evitar dejarse llevar por su propio interés, por su egoísmo. El personaje de Deanna Durbin ya no tiene su inocencia infantil: ha de luchar contra otras tendencias. Cuando Johnny le pide que dé por terminada la situación y que finjan que ha habido una pelea entre ellos, Anne, interesada en la recepción, se resiste y acude a casa de su padre para fingir una reconciliación.

Aunque aparentemente lo hacen, el viejo Reynolds les escucha una conversación que creen estar desarrollando en su ausencia, y así se da cuenta de la realidad. Pero no por ello cambia de parecer. Está seguro de que su buen olfato con Anne no le ha engañado y que es mejor candidata a nuera que la afectada joven de Boston establecida en México y su insoportable madre, a las que en ese mismo momento el doctor Harvey, en una estrategia de aproximación, las presenta como amigas suyas. Por ello, cuando Anne busca decirle la verdad en un aparte, él finge estar débil para que ella no lo haga.

Pero Anne ya no está dispuesta a ir más allá en sus aspiraciones. Y no solo por honestidad con el hombre enfermo. Hay una escena verdaderamente inspirada que marca un quiebro en la trama. Si momentos antes, Johnny y Anne han representado una farsa de reconciliación, con besos atrevidos, pellizcos, cosquillas, persecuciones a lo largo de



la larga mesa del comedor..., en un tono propio de comedia alocada, ahora el registro es otro. Sentados en un brazo de las espectaculares escaleras –Koster comparte ese gusto por estas, como ocurre con otros directores alemanes, como Douglas Sirk o, sobre todo, Robert Siodmak–, comienzan a hablar de otra manera.

Anne le reconoce que ha intentado decir al anciano la verdad, pero que no ha podido por temor a que no lo encajara bien y le perjudicara. Johnny reconoce que ella a su padre le ha caído siempre bien. Anne le indica que es recíproco. Se interesa por saber si la verdadera Gloria le ha perdonado. A la respuesta afirmativa de él, ella afirma con magnanimidad que es una muchacha buena. Pero Johnny le expresa sus dudas acerca de que se parezca a su madre, quien, a juicio del doctor, está mentalmente desequilibrada. Se pregunta si esas cosas son hereditarias.

Con sencillez, Anne le responde que no lo sabe, que eso solo está demostrado en los caballos. Pero ese dato –que puede ser tomado por pasiva y considerar que si está demostrado en los caballos también puede tener algo de verdad para los humanos– les hace caer en la cuenta de que han dejado de verse como personas que se ponen de acuerdo para un favor –primer encuentro–, o como enemigos enfrentados –ante sus intereses contrapuestos con respecto a la recepción–. Si la herencia dice algo, Anne que ha caído tan bien a su padre, es mejor que Gloria, que puede llegar a ser como su madre. Por eso, ante la actitud dulce de Anne de estar dispuesta a buscar una solución que le convenga a él, aunque a ella no, Johnny se asusta y va a sentarse al otro brazo de la escalera. Y una vez sentado allí procura no mirarla de frente: aunque no lo quiera reconocer sabe que algo hay en ella que no puede dejarle indiferente.

Finalmente, de acuerdo con Johnny, Anne renuncia a ir a la recepción y lo hace avisando a su padre por teléfono en el último momento. Ante la insistencia del Sr. Reynolds, Anne pone todo su empeño y le dice que no quiere volverlo a ver más. Pero él no se da por vencido: acude a casa de ella, le indica que le tiene mucho afecto y que quiere despedirse de ella como hacen los buenos amigos. Así la convence para que se ponga la ropa que tenía preparada para la recepción y así vayan a un lugar tranquilo, en el que nadie le conoce.

Pronto comprueba Anne que no es así. Lo que busca el viejo Reynolds es que los periodistas de sociedad puedan retratarlos juntos y que en el pie de foto pongan que se trata de Anne Terry, la prometida de su hijo. A Anne le dice que lo que busca es que la vean con él y así le será más fácil que le den una oportunidad de cantar en la ópera. Un fotógrafo les retrata juntos y sonrientes, pero Anne, azorada, pide a Reynolds que destruya la foto, lo cual él finge hacerlo, cuando en realidad se asegura de que se vaya a publicar a su gusto.

En el curso de la velada, Anne no puede evitar traslucir que está enamorada de su hijo. El viejo Reynolds le pide bailar e indica al *maître* para que avise a su hijo acerca



de dónde están para que acuda. Mientras practican una animada *conga*, llegan el hijo y el médico, que, alarmados, buscan retirar al Sr. Reynolds a casa. Cuando Johnny le recrimina a Anne su actitud, ella, desesperada, le arroja el cóctel de fruta que su padre se había pedido.

El plan del viejo Reynolds sale perfecto. A la mañana siguiente, se ve a Johnny rescatar de nuevo a Anne en el último segundo en el andén para que no se vaya. Acuden corriendo a casa del viejo Reynolds pensando que está otra vez muy mal, pero la enfermera les anuncia que el que está mal es el médico.

Fumando tranquilamente en el salón, Jonathan Reynolds les explica que ha fingido estar mal para que vinieran, pero que le ha salido tan bien la ficción que el médico ha perdido el sentido. Triunfante con el periódico en las manos, anuncia que las Pennington se van de Nueva York afrontadas por la foto publicada, en la que Anne junto a Reynolds es presentada como prometida de su hijo Johnny. Anne y Johnny, tras pedirse perdón por sus diversos gestos de enfrentamiento que les van acaramelando, se confiesan ya sin tapujos su amor.

La trama es la más próxima a las *screwball comedies* de todas las realizadas por Koster y Deanna Durbin, si bien con los factores de familia ya aludidos, que difícilmente encajan en el subgénero. La inocencia del personaje de Anne Terry se concentra en las escenas primeras escenas de verdadera compasión hacia un Jonathan Reynolds moribundo. A partir de ese momento, y conforme se va sucediendo la recuperación del enfermo, Anne se asemeja más a esas heroínas de comedia que tienen que luchar por su supervivencia y que experimentan el conflicto que puede acarrear la búsqueda del verdadero amor. La inocencia conductora de la trama quedará entonces confiada al personaje de Laughton, con esa magistral manera de interpretar que le caracterizaba. Sólo la volverá a recuperar en la ya citada escena de las escaleras, y entonces el personaje de Laughton dejará de actuar únicamente con la magia del buen corazón, para desarrollar una perfecta estrategia de dinámica de grupos.

El arranque de la película es más propia del *film noir*: lluvia, un moribundo, periodistas a la caza de la primicia sobre el fallecimiento del magnate, comentarios irónicos, pronósticos sórdidos sobre la necesidad de que el viejo muera cuanto antes para que no se escape la primicia... Ese contexto negro complementa con el frío mundo de los prepotentes que parece poblar el *lobby* del hotel, en una escena inicial en la que Johnny busca desesperadamente a su prometida sin éxito. En el vestidor, dos caballeros que hablan de ganancias entre veinticinco mil y cincuenta mil dólares dejan como propina diez céntimos al servicio de Anne. Los apuntes hacia el riesgo de que el dinero haga opaca la sensibilidad humana no escasean en el cine de Koster.

La irrupción del rostro angelical de Anne –*Casi un ángel* fue su título en castellano– lo irá transformando todo: recuperará al señor Reynolds, relativizará las prescripciones



del médico, hará creer acertada la elección de Johnny al obispo Maxwell (Guy Kibee) y a su ayudante (Leonard Elliot) –si bien solo unos momentos, pues son los primeros en presenciar que hay un conflicto entre la que aparece como prometida y la que verdaderamente lo es y no aparece– y finalmente permitirá aclarar tanto el corazón del joven Reynolds como las verdaderas intenciones de las Pennington, en especial de su madre.

Siendo la última de las colaboraciones entre Koster y Durbin no resulta difícil encontrar un eco de todas las anteriores películas: las Pennington recuerdan a las Lyons de *Three Smart Girls*; el deseo de Anne Terry de que Stokowski la conozca, al que ya se ha aludido, remite a *One Hundred Men and a Girl*; Robert Cummings hizo su primera aparición con Deanna Durbin en *Three Small Girls Grow Up*, pero allí Deanna Durbin era demasiado niña para ser creíble en una relación que recayó en su hermana mayor; la utilización de Anne para algo muy delicado y el deseo de Johnny de luego prescindir de ella sin más, hace presente la actitud despectiva de la familia Clinton hacia Connie en *First Love*; la protección del gran hombre emparenta al señor Reynolds con el rol que el emperador Francisco José desarrolla en *Spring Parade*, en la que Deanna ya protagonizaba por primera vez un romance con Cummings. Una fructífera colaboración ponía el punto final de una manera memorable.

## 5. SIETE MUESTRAS AL COMPÁS DEL CORAZÓN

### 5.1. *Between Us Girls/Entre nosotras (1942)*

La primera película de Koster tras su estrecha colaboración con Deanna Durbin procede de un remake de una película alemana<sup>26</sup> realizada en Viena por Joe Pasternak y producida por Franciska Gaal –*Csibi, der Fratz* (1934)–. La trama gira en torno a una madre, Christine “Chris” Bishop (Kay Francis), que finge ser más joven de lo que es para casarse con un apuesto y adinerado galán, Steven J. Forbes (John Boles). Ello obligará a la hija, Caroline “Carrie” Bishop (Diana Barrymore) a fingir ser una adolescente de doce o trece años, lo cual es capaz de hacer porque se trata de una afamada actriz de teatro, y porque prevé una breve estancia de un par de días con su madre, tiempo lo suficientemente corto como para mantener una ficción de ese tipo.

La complicación surgirá cuando un amigo de Steven, Jimmy Blake (Robert Cummings), que lo acompaña, quiera ejercer de protector de la pequeña. Ella sobreactúa su desvalimiento, primero para ser más convincente, pero progresivamente motivada por

<sup>26</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 77.





estar enamorándose de él. Cuando reparan en que hay fotos de Carrie con su edad real en la casa, se inventarán la existencia de una hermana alcohólica de Chris. Llegado el momento Jimmy llegará a golpear a tan perversa tía en favor de su sobrina a la que cree que está maltratando.

Toda una serie de enredos, que acaban con la detención en la policía, van desarrollando la trama: una pelea de Carrie con otro niño en una heladería, que arrastra a Jimmy a enfrentarse con el padre del muchacho (Guinn “Big Boy” Williams), una huida en coche sobrepasando ella la velocidad. En comisaría, el sargento (Walter Catlett) intenta aclarar la edad de la niña que ha cogido el volante, pero el doctor (Andrew Tombes), entrevistando la situación al observar a su madre y a su prometido, hace un alegato en defensa de la tolerancia y evita pronunciarse para llegar a males mayores.

Intuyendo la madre lo que está ocurriendo con su hija, se pone de acuerdo con su agente teatral, Mike Klinsky (Andy Devine) –que viene a recogerla para llevarla a su nuevo compromiso en Detroit– para que pueda sincerarse con Jimmy y poder comenzar verdaderamente una relación de noviazgo. Cuando ello ocurre y Carrie confiesa la farsa, Jimmy reacciona indignado y, tras llevarla en su coche a alta velocidad, la arroja a un lago, dejándola abandonada.

Sin embargo, recapacita y en la escena final –que sin duda recuerda la de “Spring Parade”– aprovecha que Mike le ha permitido actuar como extra en la representación de *Juana de Arco* para declararse a Caroline y obtener su “Sí, quiero”.

Paralelamente, su madre se ha sincerado con Steven recibiendo su propuesta de matrimonio, sin importarle su edad. Igualmente, el ama de llaves de siempre, Gallagher (Ethel Griffles), quien se había despedido por el comportamiento excéntrico que estaban desarrollando la madre y la hija, vuelve con la familia. Se trata de un paralelismo en el que Koster muestra su preferencia hacia lo familiar frente a los problemas de pareja: desarrolla así una *screwball comedy* singular, pues lejos de aislar la trama de manera bipolar se sigue fijando en la repercusión más amplia de las relaciones en la familia.

El cine blanco de Koster ha aceptado el reto de entrar en dos escenarios con frecuencia cínicos y casi siempre irónicos para desactivarlos. Al ya referido de las comedias locas, se añade el de las comedias de confusión de la identidad, especialmente el de las mujeres que quieren aparentar ser niñas y crean perplejidades en la pareja masculina –téngase presente como prototipo del subgénero la primera película americana de Billy Wilder *The Major and the Minor/El mayor y la menor* (1942), protagonizada por Ginger Rogers y Ray Milland–. Donde Wilder plantea una aventura en la que la familia del personaje de Rogers no aparece nunca, Koster soluciona el equívoco desde la propia responsabilidad y cuidado de la madre hacia su hija. La familia preserva el desarrollo de la propia identidad: lo que comenzó siendo un juego de ficción puede acarrear consecuencias peligrosas y por eso la madre actúa para desmontar la farsa.





Todos los personajes de la misma actúan al compás del corazón: Caroline quiere ayudar al sueño de Chris; Jimmy protege el desvalimiento de la pequeña Carrie; Gallagher quiere preservar la cordura familiar; Andy vela por el corazón de su representada. Y es al final Chris la que está dispuesta a perderlo todo por el bien de su hija.

Caroline comienza la película actuando de modo estelar como la reina Victoria y termina haciendo lo propio como Juana de Arco. El enriquecimiento de la personalidad que supone incorporar a la propia vida los personajes que la escena propone no conlleva que la vida se enriquezca jugando diversos papeles: hija mayor, hija pequeña, hermana alcohólica... El aprendizaje de Caroline es el aprendizaje de lo serio, de lo no intercambiable: los roles de la familia que configuran la identidad humana no son personajes de una obra de teatro, pues son constitutivos de la propia personalidad, de los fundamentos más íntimos de esta.

## 5.2. *Music for Millions/Al compás del corazón (1944)*

Si en la película anterior Myles Connolly figuraba junto a otros cinco guionistas, en *Music for Millions/Al compás del corazón* se le atribuye por completo la autoría de un guión original. Este guionista, conocido sobre todo por su colaboración con Frank Capra, era un novelista católico, que también colaboró con Leo McCarey y que supo dar un toque espiritual a sus guiones. En efecto, por primera vez en la obra de Koster se encuentra un personaje que expresamente reza, anima a los demás a la relación con Dios y elabora su propia teología de las cosas cotidianas: la pequeña “Mike” (Margaret O’Brien), hermana de Barbara Ainsworth (June Allyson).

Ya desde la primera escena, el personaje de Mike transmite una simbología propia de la infancia espiritual que inspiran los evangelios: sin que nadie la acompañe baja de un tren y espera en la estación a que aparezca su hermana a recogerla. Cuando ello no ocurre, no acude a ninguno de los ofrecimientos de ayuda que le ofrecen las personas que reparan en ella, sino que apretando bien fuerte la medalla de San Cristóbal está convencida de que su hermana aparecerá.

Cuando por fin habla y a través de la fotografía de un periódico convence de que su hermana toca el contrabajo en la orquesta filarmónica, una empleada de la oficina de ayuda al viajero (Connie Gilchrist) y un policía (Eddie Dunn) la conducen hasta el auditorio donde se encuentra con Barbara. Pronto se da cuenta de que hay algo que ha hecho más frágil la condición de su hermana. Cuando una vez en casa y ante una llamada de urgencia por un desvanecimiento, el doctor (Harry Davenport) le hace la confidencia en secreto de que su hermana está esperando un bebé, Mike rompe el secreto solo para decírselo a su hermana, convencida de que la buena noticia le animará con su débil salud.



Desde ese momento Mike asume cuidar siempre de su hermana, a modo de ángel de la guarda –el mote de “Mike” puede ser entendido como una alusión a un arcángel San Miguel en miniatura–. Cuando esconden a la pequeña en el cuarto que las compañeras de orquesta tienen en su pensión, las hermanas se ven obligadas a madrugar más para que no las descubra la casera. Pero a Mike no le importa, explica Barbara, porque acude a la iglesia a hacer sus oraciones.

En una escena conmovedora, Mike lleva un taburete elevado para que su hermana pueda tocar el contrabajo sin agotamiento. Como el resto de la orquesta percibe sus movimientos, intercambian sonrisas de complicidad. El director, José Iturbi, haciendo de sí mismo<sup>27</sup>, para el ensayo y le pide explicaciones a la niña. Manda al productor, a Andrews (un genial Jimmy Durante), que la saque de la sala. Cuando la niña sostiene que no le puede decir por qué hace eso, ya que es un secreto, a Iturbi le cambia gradualmente el gesto, hasta mostrar una expresión de entendimiento. Entonces le pide a Andrews que se vaya, e intercambia una mirada de complicidad con la pequeña. El director se suma al cuidado del bebé y de su madre.

Cuando su hermana llora afligida porque cree que Joe, su esposo, en combate en el Pacífico, ha debido de fallecer, pues lleva mucho tiempo sin escribir, Mike la invita a rezar. Barbara le dice que no sabe hacerlo y su hermana le enseña a hacerlo con sencillez, con humildad, con apertura de corazón, valiéndose si ella quiere de la intercesión de los santos, que conocen mejor a Dios. Cuando por fin recibe carta de él, en la que explica que ha estado cuatro meses incomunicado, ambas acuden presurosas a la iglesia para dar gracias.

En el hospital, mientras espera que su hermana dé a luz acompañada del promotor de la orquesta Andrews (Jimmy Durante), ambos intercambian un diálogo acerca de que los niños no vienen al mundo porque los traiga una cigüeña, sino que vienen del cielo cada uno con su ángel. Andrews, conmovido por la sabia inocencia de la apreciación, le declarará a la niña que ella sigue llevando junto a sí el ángel que la trajo al mundo.

Cuando por medio de gestos comunica al resto de la orquesta que ya ha nacido el bebé y que es un varón, todos, incluido Iturbi, se contagian de la alegría. El *Aleluya* de Haendel que están interpretando adquiere entonces pleno sentido. La inocencia de Mike, regalo de Dios, ha extendido su aroma por toda la comunidad humana que conforma la orquesta.

La película, estrenada en 1944, se inserta entre aquellas que pretenden mantener el ánimo del pueblo americano durante la segunda guerra mundial. No hay escenas de sol-

<sup>27</sup> José Iturbi, español, nacido en Valencia, triunfó como director e intérprete al piano. En Hollywood realizó seis películas. Su modo de ser rebosaba humanidad y Henry Koster supo captarlo perfectamente. La comparación con Leopold Stokowski no deja duda acerca de ambos registros interiores.



dados en guerra, pero sí la situación angustiada que vive Barbara, análoga a la de tantas esposas y a la de tantas madres, hermanas... La misión propia de la orquesta es animar a los soldados, ir por los cuarteles ofreciéndoles conciertos. La alta presencia de mujeres instrumentistas en ella, explica Andrews a Iturbi, se debe a que los hombres se han ido al frente: muchas mujeres están haciendo la guerra desde la retaguardia pero con una inequívoca función solidaria.

Una vez más Koster trabaja el tema de la sororidad, de la ayuda profunda entre mujeres. Las compañeras de orquesta y pensión funcionan como una auténtica comunidad de hermanas. Cuando llega un telegrama que comunica –supuestamente, porque el espectador nunca accede a su contenido– la desaparición o la posible muerte del esposo de Barbara, todas se conjuran para disimularlo hasta que nazca el bebé, pues el médico les ha pedido encarecidamente que le eviten disgustos. Ese disimulo les lleva a que tengan que afrontar situaciones de tensión, especialmente por parte de su amiga más íntima, Rosalind (Marsha Hunt), porque Barbara y su hermana notan algo, como no puede ocurrir de otra manera en grupos de mujeres en los que fluye la comunicación por empatía.

En el extremo de intentar aliviar a Barbara, piden al tío de una de ellas, Marie (Marie Wilson), que falsifique una carta de su esposo. Efectivamente, el tío Ferdinand (Hugh Herbert) es un conocido falsificador que se presta a hacer el trabajo. Cuando llega la carta de Joe, en la que explica que ha estado unos meses perdido, Barbara llora de alegría, y, como ya se ha comentado, acude pronto a la iglesia a dar gracias a Dios, acompañada de su hermana. Sus compañeras anuncian que acudirán más tarde, compungidas porque creen que la carta es la que encargaron falsificar.

Cuando con posterioridad el tío Ferdinand vuelve al camerino para pedir dinero una vez más a su sobrina, todas contribuyen con generosidad, agradecidas por lo bien hecha que estaba la carta. Ferdinand coge el dinero, pero en un raptó de honestidad hace un gesto de desprendimiento, explicando que no lo puede aceptar porque no pudo escribir la carta. Sorprendido, observa como con lágrimas en los ojos todas le agradecen la buena noticia. El momento suministrado por Koster en la pantalla es verdaderamente magistral.

Como en *One Hundred and a Girl* el papel de la música clásica es muy relevante. De modo expreso se hace alusión a este, tanto en la gira por los cuarteles como en una breve escena en la que Iturbi, al piano, levanta el ánimo de Barbara, que había decaído por sus preocupaciones y al escuchar el *Claro de Luna* de Beethoven, y que vuelve a elevarse cuando el maestro ejecuta el optimista vals del minuto de Chopin.

Pero hay una nota de novedad: también se introduce la música ligera, a través del personaje de Andrews, en el que Jimmy Durante hace de sí mismo, llevando a la pantalla números suyos de vodevil. Primero, sumándose a una pequeña divagación de jazz con los músicos, mientras están esperando una mañana a Iturbi. Pero sobre todo en una



cómica interpretación de su canción “Umbriago”, en la que funde en un mismo espíritu al propio Iturbi, a los músicos y a los soldados.

En el panorama de la producción de Koster *Music for Millions* confirma la posibilidad de seguir desarrollando con acierto ese cine blanco, apoyado en otros actores y actrices, y aprovechando las posibilidades de la música y del género musical.

### 5.3. Two Sisters from Boston/Dos hermanas de Boston (1946)

Koster<sup>28</sup> se alegró de que en su siguiente trabajo, *Two Sisters from Boston/Dos hermanas de Boston*, no tuviera que trabajar con niños y que, por tanto, pudiera profundizar en el ser humano. El guión original fue de nuevo obra de Myles Connolly, a quien complementaron diálogos James O’Hanlon y Harry Crame. Se trata de un relato de contraposiciones: Boston/Nueva York; puritanismo/tolerancia; ópera/cuplé; buenas maneras/buen corazón... Pero sin ceder a ninguna tentación maniquea: cada cosa tiene su parte valorable y lo único inadmisibles es la falta de respeto y de consideración hacia los demás y su mundo.

En una escena inicial, que daría mucho que pensar a quienes no valoran la calidad cinematográfica de Koster, se plantea con claridad el ambiente puritano de Boston y la facilidad de incurrir en la murmuración. Sirve para presentar a una de las hermanas, Martha Canford Chandler, quien se afana en una interpretación muy ortodoxa al piano en un quinteto, con otros aficionados que se esmeran en ejecutar adecuadamente el toque del violín, la viola o el violonchelo. Mientras, llega una dama muy considerada en la sociedad bostoniana y comienza a extender un rumor acerca de que Abigail (Kathryn Grayson), la hermana de Martha, canta enseñando las piernas en Nueva York. Un amigo de la familia golpea con sentido del honor a quien le cuenta el chisme.

El incidente marca que los tíos de las hermanas, sus tutores, entiendan que deban aclarar la veracidad del rumor. El tío Jonathan se presenta para alcalde de Boston y ve en la posible delación una operación contra él desde su oposición política. Martha y la tía Jennifer (Isobel Elsom) no dudan de la falsedad del mismo, mientras que el abuelo (un simpático Jimmy Conlin, habitual secundario de las películas de Preston Sturges) no las tiene todas consigo, porque siempre se ha dicho que esa nieta se le parece a él, oveja negra oficial, por borrachín y tolerante.

El nudo de la película se encuentra en los sucesivos equívocos y disimulos que la situación plantea. Es verdad que Abigail trabaja en un café-teatro, y que enseña las

<sup>28</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 81.



piernas, pero no es cierto que ello conlleve una opción por una vida al margen de la decencia: lo hace para pagar sus estudios de canto, ya que lo que le suministra su extremadamente tacaño tío no llega. Y además, su jefe, “Spike” (un inmenso Jimmy Durante), vela paternalmente por ella y por marcar un estilo en el café en el que la apertura, el buen humor y el encanto de las bailarinas nunca degeneren en algo chabacano.

La defensa de este modo de entretenimiento es una defensa que de manera desplazada sirve también para el cine y se contrapondrá a las artes escénicas, por aquellos momentos todavía con un mejor prestigio social: el teatro y la ópera. Se trata de defender un entretenimiento popular, en el que afloran los dinamismos que acompañan al corazón humano y que tiene sus riesgos, pero que está resguardado de la autocomplacencia puritana que acompaña a otro tipo de espectáculos –por ejemplo la ópera o la música de salón–, en los que la apariencia de virtud o buen gusto da cobertura a vicios peores: la murmuración o incluso el robar a la mujer de otro. Así lo expresa el personaje de Spike.

El defecto es absolutizar el deseo de placeres por parte del ser humano –por muy refinados que puedan llegar a ser– y olvidar el cultivo de lo más profundo: la bondad del corazón, la que se prueba renunciando al propio interés, la que se cultiva ejerciendo la misericordia hacia los demás. El personaje de Spike, a pesar de su escasa educación, rezuma esos valores: cuida de Abigail más allá de sus cálculos egoístas; protege a Martha y valora su generosidad; corrige a las coristas cuando son incapaces de entender los valores morales de la buena educación de Martha; critica la hipocresía de quienes juzgan al prójimo por encima del hombro.

Una vez más, Koster navega con éxito por las corrientes de la sororidad. La relación entre Martha y Abigail es descrita con singular acierto. Martha va asumiendo no sin dolor los pasos de su hermana, pero encontrando en la luz de su amor *sororal* la mejor explicación para cada uno de ellos. De entrada, como corresponde a la lealtad, niega que pueda estar participando en un espectáculo así. Cuando descubre por ella misma que la verdad es lo contrario, cree en sus explicaciones sobre la necesidad de ingresos para pagar su carrera y sobre la honestidad de fondo de su actuación. Cuando el hijo del magnate de la ópera, el Sr. Patterson hijo (Peter Lawford), le hace creer equivocadamente que su hermana es la amante de su padre, el Sr. Patterson senior (Thurston Hall), ella reacciona de nuevo con dolor pero con entrañas de misericordia, sintiendo un alivio total al deshacerse el maligno equívoco.

Finalmente, cuando la oportunidad que le van a dar a su hermana de cantar en la ópera pelagra por su condición de cantante de café en el Gold Rusten, Martha es capaz de hacer creer que ella es, y no su hermana, *el ruiseñor de los barrios*, y de vencer su timidez y sus reparos morales por proteger a su hermana, arriesgándose a perder al Sr. Patterson hijo, quien se encuentra verdaderamente encandilado por su inocencia, su virtud y su delicada educación. Ambos coinciden en conocimientos del griego.



Abigail corresponde al amor de su hermana, entendiendo siempre su buena voluntad, su rectitud de juicio. Nunca pasa del leve reproche acerca de cómo es capaz de creer lo que se dice de ella. Siempre cree que es más importante la relación que hay entre ellas, que al final permite explicar todas las cosas.

La dimensión familiar en esta película sigue estando muy presente. Ni el puritanismo de los de Boston, ni el nivel económico y social de los de Nueva York satisface a los jóvenes, pero tampoco los sitúa en una necesidad de romper con ellos. No es lo suyo juzgar a sus mayores, pero tampoco seguir a ciegas sus patrones de conducta. El aprendizaje moral es una personalización de los valores que se reciben de la familia, discerniendo lo que se debe seguir y lo que se debe cambiar. Koster será fiel a este esquema hasta el final de su producción, lo que a juicio de quien escribe se trata de una premisa muy realista que hace que sus películas mantengan una sorprendente frescura.

Pero no por ello deja apuntados gestos muy críticos, aunque expresados de manera muy sutil. El personaje del mayordomo de los Patterson, Wrigley (Ben Blue) aparece al principio, totalmente ebrio, en el Gold Rusten, apasionadamente entregado a la belleza de Abigail Chandler. Spike lo despacha con el oficio habitual de alejamiento de borrachos. Pero cuando lo encuentra en casa de los Patterson, en la audiencia que han preparado para dar una oportunidad para Abigail en la ópera, teme que la descubra, como así será.

Aunque la situación se resuelve gracias a que Martha pasará por ser ella la cantante del Gold Rusten, como ya se ha referido, no deja de impactar que los demás sirvientes expliquen que Wrigley tiene una enfermedad, por la que solo recuerda cuando está borracho. Un modo de vivir hipócrita, que establece grandes diques entre señores y criados, negando en la práctica la común naturaleza humana, y que establece códigos de conducta muy dispares para ambos lados del dique, explica a la perfección la génesis de tan curiosa enfermedad.

El proceder de Spike resulta altamente ilustrativo de una comprensión social de la tolerancia. Cada vez que encuentra alguien a quien tiene que vencer su rigidez, ya sea el portero de la ópera o el tenor estrella Olstrom (Lauritz Melchior), apela a un pasado que él conoce y que mantendrá en secreto si el otro está dispuesto a ayudar. Se trata de un comportamiento mafioso, forzador de voluntades, pero se puede hablar de una especie de “mafia blanca”: “ponte en disposición de ayudar, porque tú mismo necesitas ser ayudado, aunque sea yo el que vaya a destinar a mis amigos el beneficio de esa ayuda”. Una sociedad abonada a la hipocresía permite que ese tipo de mafia funcione. Entre la gente que acude a su café eso no sería posible, porque, como dice el propio Spike, “allí te dicen la verdad hasta los que te quieren engañar”.

Koster realiza aquí una ampliación del espectro de humanización que conlleva el arte. Lo que en sus primeras películas parecía patrimonio de la música clásica, aquí se



matiza ante las posibilidades de falsedad e hipocresía con las que pueden ser utilizadas, y se incluyen activos en la música de café. También merece mención el homenaje que realiza a las primeras grabaciones de discos de ópera, remedando el icono de *La Voz de su Amo* con el perro de Olstrom escuchando en el megáfono el aria de su dueño.

Una inocencia sin niños incorpora una mayor dosis de sacrificio. Lo que en los personajes de la pequeña Deanna Durbin eran disgustos muy apropiados a una mentalidad infantil, en personajes adultos se ponen en juego valores como la propia dignidad, el honor y el desarrollo de la propia vocación. Koster encuentra en June Allyson, en su personaje de Martha, el rostro perfecto para ello. Y en el optimismo incombustible de Jimmy Durante en el personaje de Spike un perfecto aliado para ello, que emparenta perfectamente con el desarrollado por Charles Laughthon en *It Started with Eve*.

#### 5.4. Unfinished Dance/La danza inconclusa (1947)

La aparición de niñas en *Unfinished Dance/La danza inconclusa* no supuso en modo alguno que Koster retornara a una cierta superficialidad. Más bien al contrario, la experiencia de culpa y de necesidad de perdón de “Meg” Merlin (Margaret O’Brien) es, y así ha sido en ocasiones observado, digna del Raskolnikov de *Crimen y castigo*. Un rótulo explicativo al comienzo de esta nos advierte que estamos ante el relato de alguien que quizás ha amado demasiado. Se refiere a la pequeña Meg.

El argumento presenta bastantes novedades en el imaginario habitual de Koster. Meg comparte con las protagonistas de *Two Sister from Boston* la orfandad, pero aquí la tía carnal apenas se ocupa de ella, y es un relojero vecino, el Sr. Paneros (Danny Thomas), quien ejerce el verdadero cuidado con el título de “casi tío”. Además, Meg se encuentra sola, no tiene hermanos ni hermanas.

Este vacío de referencias familiares explica sin duda la intensidad emocional con la que la pequeña plantea su vocación de bailarina de ballet clásico, y, sobre todo, su apasionada identificación con sus idolatradas modelos, primero con Mlle. Ariane Bouchet (Cyd Charise), y luego con La Darina (Karin Booth). Meg evita habitualmente ir a las clases de ballet de la escuela de Mlle. Bouchet para poderla ver bailar en sus ensayos. Aunque la bailarina apenas le hace caso, la pequeña siente adoración por ella.

El comportamiento indisciplinado de Meg conllevaría aparejada su expulsión, de no intervenir en su favor su casi tío el Sr. Paneros y su delicada manera de expresar sentimientos a través del mundo de la relojería. Cuando Meg presencia que La Darina, una estrella muy aclamada, va a desplazar a su ídolo del papel protagonista en *Swan Lake*, idea un plan para hacerla fracasar: cuando esté bailando en solitario, apagará del todo





la luz del escenario para que el público se ría de ella. Así lo comparte con su amiga Josie (Elinor Donahue).

Pero en el momento de aplicar la treta comete un error dramático: en lugar de accionar el interruptor de la luz, pone en marcha el que abre un foso en el escenario. La Darina cae en él, lesionándose gravemente. Lo que en un primer momento satisface sus aspiraciones, dado que el productor, el Sr. Ronsell (Thuston Hall), le ofrece de nuevo el protagonismo a Mlle. Bouchet, pronto se vuelve un amargo peso de culpa, ya que la Darina no podrá volver a bailar nunca más, y además se prodigarán en atenciones hacia ella cuando decida llenar el vacío dedicándose a la instrucción de las niñas de la escuela.

Su amiga Jossie guarda el terrible secreto de su amiga, en un primer momento, aguantando las insinuaciones de otra niña, con la que Meg se lleva muy mal, Betsy (Dorothy Neumann). Pero cuando La Darina escoge con preferencia a Meg para un papel destacado, Betsy fuerza a Jossie para que cuente la verdad de su accidente a la antigua estrella del ballet. Aunque Jossie no lo haga, es tal el sentimiento de culpa que tiene Meg que interpreta que sí ha habido esa traición.

El Sr. Paneros la ve tan angustiada que le pide que le explique lo que pasa. Enterado por la niña, acude a casa de La Darina a pedir su indulgencia. La amarga sorpresa es que La Darina no sabía nada, y el shock emocional que le produce es tan fuerte que queda sin palabras. El Sr. Paneros intenta regalarle uno de sus relojes de fantasía, pero la asistente de La Darina, su pianista y cuidadora, Olga (un espléndida Ether Dale en un papel muy suyo), le pide que se vaya, porque está pidiendo perdón para algo que ha roto una vida.

Hundido por lo que ha hecho por ignorancia, el Sr. Paneros oculta la verdad a Meg y la convence de que La Darina ha reaccionado con toda comprensión y le ha aconsejado que se vaya de vacaciones de la escuela. Meg acepta confiada, agradecida por el perdón recibido. Cuando van a salir, La Darina acude a la relojería a aceptar el reloj y —esta vez sí— a perdonar de verdad a la niña por un accidente del que no tuvo culpa. Meg se resuelve a contarle la verdad también a Mlle. Bouchet, quien, previamente advertida por La Darina, por una vez le hace caso de verdad, y al comprobar cuanto se ha identificado la pequeña con su carrera, pospone lo que era una decisión tomada de retirarse para casarse con Fred Carleton (Charles Bradstreet).

La escena final muestra a Mlle. Bouchet y a Meg bailando ante la mirada cálida y reconciliadora de La Darina. La danza expresa entonces algo más que una aspiración personal: es una comunión de corazones entre tres mujeres que sin haberlo previsto están muy unidas a través del dolor y de la vocación a la belleza.





*Unfinished Dance* era un remake de una película francesa *Ballerina*, según cuenta el propio Koster<sup>29</sup>. Sobre la historia de Paul Moranda, *La muerte del cisne*, una vez más Myles Connolly escribió el guión. Ello permitió al director bucear en un arte escénico que hasta ese momento no había tratado, el ballet clásico, y desarrollar allí una historia de corazón verdaderamente profunda. Si se puede calificar dentro del género del cine blanco, del triunfo del bien a través de los buenos sentimientos, en este caso del arrepentimiento de Meg, el perdón de La Darina y la solidaridad con ambas de Ariane Bouchet, probablemente invite a considerar que se trata de un cine blanco con una singular espesura, algo que pide categoría de subgénero dentro de él.

### 5.5. The Bishop's Wife/La mujer del predicador (1947)

Cuentan las crónicas que a Samuel Goldwyn no le gustó cómo estaba llevando William A. Seiter *The Bishop's Wife/La mujer del predicador*, y que por esta razón llamó a Henry Koster a la RKO para que se encargara de ella. También se apunta que algunos diálogos no se encontraban del todo conseguidos y que entonces el trabajo en el guión de Robert E. Sherwood y Leonardo Bercovici sobre la novela de Robert Nathan se vio beneficiado con las aportaciones –no acreditadas– de la genial pareja Charles Brackett y Billy Wilder, quienes retocarían algunos diálogos. No parece descabellado, dada la buena relación, la franca admiración de Koster por Lubitsch y Wilder, pero en su entrevista de referencia<sup>30</sup> el director solo se refiere a las vacilaciones que tuvo a la hora de repartir el papel del ángel y del obispo entre Cary Grant y David Niven.

Todos estos datos sitúan la película ante un escenario novedoso para Koster: se trataba de desarrollar el proyecto iniciado por otro y la temática ya no era explícitamente religiosa en algunos momentos, como ocurría en *Music for Millions*, sino en claramente religiosa, formando parte del subgénero –si se puede decir así– de las películas navideñas. Es cierto que el título resultaba extraño al público católico, consciente de la importancia del celibato de sus ministros, máxime el de sus obispos –de ahí que en algunos países hispanos se hablara de la mujer del predicador, y que en los subtítulos con frecuencia se traduzca *bishop* como ‘predicador’.

Pero en ningún caso resultaba molesta: a los episcopalianos porque reflejaba su realidad y a los católicos porque en cierto modo la película muestra la dificultad para un ministro de vivir la donación esponsal, al mismo tiempo, a la comunidad a la que se debe

<sup>29</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 84.

<sup>30</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, pp. 86-87.



y a la familia que ha constituido con su mujer, lo que indirectamente reforzaba la sabiduría de su disciplina eclesial de exigir el celibato para la ordenación sacerdotal y episcopal.

Más aún, la sustancia de la trama se encuentra en un punto en el que todas las iglesias pueden coincidir: la superioridad del amor frente a otras obligaciones propias de la vida cristiana. En un clima navideño, se ve la figura de Dudley (Cary Grant), que emerge entre la gente normal mientras se escuchan cantos de villancicos y se ven figuras en los días de la víspera de Navidad. En unos y en otros se mencionan los ángeles, pero resulta impactante que un galán tan urbano y con una mirada tan penetrante como el personaje de Grant pueda ser uno de ellos.

Desde el principio los guionistas, y sobre todo Koster con su elección de Grant como ángel, buscan hacer del sujeto espiritual alguien muy cercano a la vida real. Es la respuesta de Dios para un mundo complejo, reacio a admitir milagros espectaculares que pudieran restar importancia al trabajo y a la seriedad ante la vida, pero tan necesitados de la intervención divina como cualquier otro momento de la historia. Dudley ayuda a los viandantes para evitar accidentes, cuida de los carritos de los coches de las madres despistadas, pero al mismo tiempo es capaz de leer lo que desea el corazón humano.

Julia Brougham (Loretta Young), la esposa del obispo, suspira ante el escaparate por un hermoso sombrero. Para Koster, reflejo de las costumbres de la época, es el adorno femenino que mejor destaca su feminidad. Se trata de un deseo casi seguro frustrado. Pronto se sabe por qué. Cuando acude a la tienda de árboles de Navidad, un viejo amigo, se extraña de verla por su antiguo barrio. Se trata del profesor Wutheridge (Monty Woolley), quien lamenta el tiempo que hace que no la vea ni a ella ni a su esposo, el obispo Henry Brougham (David Niven). Julia responde con resignada expresión que su marido está muy ocupado por la construcción de la nueva catedral.

Dudley ha comprendido bien el problema. Cómo puede ser feliz una mujer que sabe que sus deseos propios de su conyugalidad siempre son pospuestos a otras obligaciones mayores de la responsabilidad ministerial de su marido. Y esa es la apariencia: ante las dificultades de encontrar donantes para la construcción de la catedral, Henry pide ayuda para ello, no para llevar bien sus obligaciones matrimoniales y familiares.

La respuesta a su súplica es la aparición de Dudley. Está dispuesto a ayudarlo, si bien con una no pequeña dificultad: no sabe si lo que más desea Henry es hacer la catedral o hacer feliz a Julia. Solo Henry podrá aclarar el sentido de su oración.

La sutileza del entramado argumental rehúsa cualquier simplificación. El ángel no es alguien que actúe al margen del corazón humano. Antropoformizando mucho su proceder, trata con mucha ternura a Julia, lo que irá suscitando celos en Henry. Pero no solo con ella, sino con todos los que tendrían que tener un espacio en su corazón: con su hija Debby (Karolyn Grimmes), con su asistenta Matilda (Elsa Lanchester), con su secretaria Mildred Cassaway (Sara Haden)..., hasta con su perro san bernardo.



Se muestra que los ángeles recuerdan al ser humano tanto su vocación al amor como su propia debilidad ante esta. Por ello, su cometido es continuamente suscitar en las personas pensamientos de bondad, pensamientos que el propio Dios envía a través de ellos, pero que la autosuficiencia humana es incapaz de reconocer su origen y se los apropia con naturalidad

El ángel Dudley, además, explica la raíz profunda de esa debilidad: la individualidad de cada uno. Es como si procediéramos de un singular planeta extraño, lo que nos hace sentir una soledad de la que solo el impulso amoroso que procede de Dios nos permite salir, entrar en verdadera comunión.

No solo Henry recibirá esa inspiración. El profesor Wuthredige se presenta como el modelo del perfecto insociable: riñe por sistema para regatear con Maggenti (Tito Vuolo), el dueño de la tienda de árboles de Navidad; recibe con desconfianza a Dudley, considerando que es un impostor que finge haber sido alumno suyo en Viena, y confiesa que su soltería es fruto de su cobardía por no haber sabido declararse a la mujer de la que estaba enamorado. Su propia investigación sobre la historia de Roma es una erudición árida, incapaz de reconocer que toda historia humana no es más que una sucesión de vidas personales. Se reconoce sin religión pero guarda todavía en su corazón homenaje a lo que fue la Navidad en su infancia.

Dudley realiza con él una terapia de la gratuidad: una moneda que había regalado a Henry a través de Julia, a la que él no daba valor, en realidad revela anécdotas amorosas entre César y Cleopatra; la botella de jerez que él se reserva para agasajar no dejará nunca de estar llena por más que se escancie y, sobre todo, la vida que le espera dejará de ser una triste antesala de la muerte para recobrar el lugar propio de la ilusión: la gratitud. La participación del profesor en el sermón navideño de Henry que cierra la película certifica esa transformación.

Análogos procesos experimentan el taxista Sylvester (Jean Gleason) cuando un sencillo divertimento con Dudley y Julia, paseando por el hielo, recupera su esperanza en la naturaleza humana. O en la Sra. Hamilton (Gladys Cooper), que deja de ser una millonaria despótica que busca que la catedral dedique la capilla principal a su difunto esposo para ser una mujer humilde que reconoce que ese gesto lo hace para compensar que se casara por dinero, pues su verdadero amor fue un compositor que no tenía recursos. Dudley consigue persuadirla de que sería mejor dedicar el dinero a la caridad con los necesitados que a la ostentación, recogiendo lo que ya San Juan Crisóstomo predicaba al respecto.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Cfr. la homilía 50 de San Juan Crisóstomo sobre el evangelio de San Mateo.



Pero la transformación más profunda la experimenta Henry. Conviene destacar ahora que la memoria de la actuación del ángel se pierde en el mismo momento en que este desaparece. Esta advertencia de Dudley resulta crucial para situar la posible pugna sentimental entre él y Henry en su preciso escenario: se trata de una batalla que exclusivamente ocurre en el corazón de Henry y en el de Julia. La acción del ángel como un posible rival de Henry no es un suceso cotidiano. No es un acontecimiento perteneciente a lo que habitualmente se entiende por realidad: es una vivencia interior que ayuda a aclarar las verdaderas intenciones del corazón.

De ahí que la escena en la que Dudley expresa quejarse de la solitaria condición del ángel en realidad solo le permite hacer más sentida a Julia su petición de que se marche, pues su lealtad y fidelidad hacia Henry se encuentran fuera de toda discusión, aunque pueda experimentar las vacilaciones propias del corazón humano.

El sermón de Henry con el que se cierra la película corrobora esta interpretación. El verdadero regalo que hay que hacer en Navidad no es aquel que se expresa en un detalle cariñoso hacia los demás. Es llenar el calcetín de Cristo con gestos de verdadera humanidad. La belleza y la exterioridad de una catedral no hacen más presente al Señor Jesús que los gestos de verdadera caridad.

La hermosura del canto de los ángeles eleva la pobreza humana a la más sublime belleza. Koster intercala esta escena cuando la Sra. Brougham y Dudley sustituyen a Henry en su visita al coro de su antigua y menesterosa parroquia. El ángel lo arregla para que a pesar de otras alternativas de diversión, el coro de los jóvenes (interpretado por The Robert Mitchell Boy Choir) por fin acuda a la llamada de su párroco y deleite con su canto. La música, una vez más en Koster, lleva mucho más allá de sí misma.

## 5.6. *The Luck of the Irish/El amor que tú me diste (1948)*

Koster confesó a Irene Kahn Atkins su debilidad por decir la verdad a través de pequeños cuentos de hadas, con sus duendes y demás personajes<sup>32</sup>. Por eso le gustaba *The Luck of the Irish/El amor que tú me diste*, uno de sus títulos menos conocidos, al menos en España, y cuya omisión dificulta dimensionar adecuadamente la propuesta del cineasta.

Basada en la novela de Constance y Guy Jones *There Was a Little Man*, el guión fue realizado por Philip Dunne. Koster hubiese preferido titularla *The Shamrock Touch (El toque del trébol)*, pero la decisión final corrió a cargo del magnate de la Twentieth-

<sup>32</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 91.



Century-Fox Darryl Zanuck, quien además le forzó a abreviar algunas escenas que subrayaban el carácter fantástico de la acción.

Con más frecuencia la propuesta de Koster parece querer reivindicar el papel de las creencias. Estas son buenas o malas no por su demostración racional, sino por lo que son capaces de movilizar. El ángel de *The Bishop's Wife*, o con posterioridad el conejo gigante de *Harvey*, no prueban su realidad sino por el efecto que realizan en las personas. El duende Horace (Cecel Kellaway) es un ser de esta naturaleza: aunque su afición al güisqui sí que deja una evidencia de su existencia, todavía es más real su capacidad de leer en el corazón de las personas.

Pero *The Luck of Irish* es algo más que un cuento de hadas. Es un cuento de hadas irlandés —quizás esto inclinó al sagaz Zanuck a buscar la simpatía con este amplio sector del público cinéfilo—. La versión original se estrenó mostrando las escenas en Irlanda en blanco y verde, y las escenas en Estados Unidos en blanco y negro —opción que hoy es posible recuperar en las opciones del DVD—. El mensaje se emite con claridad: la Irlanda tecnológicamente retrasada, todavía habitada por las creencias en duendes y hadas, es más humana, habitable y verdadera que una Nueva York que avanza desbocada, llevada por quienes hacen de la mentira y el engaño el capital mayor de su progreso en política y en comunicación.

Stephen Fitzgerald (un Tyronne Power ejerciendo más claramente de irlandés que en ningún otro momento de su carrera) tendrá que escoger entre dos amores, pero también entre dos modos de entender el trabajo. Comenzando por esto último, la película arranca con el viaje que su amigo y editor Bill Clark (James Todd) realiza con él para despedirle antes de que regrese a los Estados Unidos y se incorpore a trabajar definitivamente con su antiguo jefe David. C. Augur (Lee J. Cobb). Mientras con Clarke ejerce un periodismo libre, con pocos ingresos y toda la autenticidad del ejercicio sin compromisos innobles, con Augur cambiará las coordenadas de modo radical: muchos ingresos y un ejercicio profesional al dictado de su potentado jefe.

La elección entre dos amores incluye a la hija de Augur, Frances (Jayne Meadows) quien urdirá el plan para que Fitz no pueda dejar de renunciar a la combinación entre su amor inteligente y calculador y los planes que su padre tiene para él, combinación que adquirirá su punto de sutura ante la posibilidad de que el paso del viejo Augur a la política suponga la nominación de Stephen Fitzgerald como su delfín.

Frente a ella, las únicas armas de la joven irlandesa Nora (Anne Baxter) son la belleza y el verdadero amor, patrimonio de un modo de ser, el irlandés, en el que los sentimientos más nobles de la naturaleza humana no se han prostituido al servicio de otros intereses que los subordinan, los manipulan o, simplemente, los vacían de contenido.

En ese combate tan desigual, el papel del duende Horace es crucial. Está intensamente agradecido a Fitz porque, antes de partir de Irlanda a Nueva York, ha descubierto su



secreto y su tesoro, literalmente un cofre de monedas de oro, y no se ha aprovechado de él sino que lo ha respetado. El relato literal resulta disparatado: ¿por qué se deja descubrir el duende, en lugar de ser más hábil en su huida? Pero Koster sabe que el lenguaje de la gratuidad es paradójico, y dejarse vencer es una manera de regalar. La derrota del duende en su protección del cofre le permite descubrir un tesoro mayor, la bondad del corazón de Fitz, y entonces desarrollar una convicción muy propia del cine blanco: un corazón así solo puede ser feliz si descubre el corazón de Nora y viceversa.

Toda la peripecia en Nueva York es un muestra de los trabajos del duende en este sentido: que Nora deba acudir allí a solucionar un problema de herencia de Tatie, el posadero (J. M. Kerrigan); que Horace se las ingenie para ser el mayordomo y chófer de Fitz sin que él acabe de reconocerlo como el duende con el que forcejeó en Irlanda; que Horace finja una avería en el coche para que Fitz coja el metro y se encuentre con Nora; que en el metro roben la cartera a Fitz y aparezca como sin recursos y se deje invitar; que Nora saque la impresión de que Fitz ha fracasado con Augur y telegráfie a Clark para que lo recupere; que Fitz acepte la invitación de Nora de asistir a una boda irlandesa, donde acabe peleándose con un pretendiente de ella, etc.

Todos esos gestos inocentes tienen que compensar el sueldo ofrecido por Augur, su anuncio de hacerle el heredero y el sincero amor de Frances, a pesar de su componente calculadora. Pero también hay realidades que juegan en su contra: Augur no quiere que tenga principios en sus escritos y que se limite a escribir lo más conveniente. Frances es sincera, pero no podría amar a Fritz en un contexto más sencillo, más pobre, menos exclusivo.

Cuando Fritz descubre quién es en realidad Horace, le fuerza a decantar intenciones, y él le confiesa que solo ha buscado su felicidad por gratitud, y que él le ha ofrecido una pieza de oro, mientras Fritz parece conformarse con una piedra de gravilla.

La sincera expresión del duende le deja pensativo, y la previa visita de Clark, convencido de que tenía problemas con el empleo y que Nora se había preocupado por él, le hace ver que no está abocado a elegir lo que la lógica utilitaria sentencia, es decir, inclinarse por el “más y más”. Lo mejor de la vida no es cuantificable, y la vida junto a Nora y Clark renuncia al lujo y a la sofisticación porque apuesta por el trabajo honesto y el verdadero amor. Los valores de la Irlanda de siempre hacen más felices a las personas.

Un mundo sin apertura a la gratuidad, a la magia, al don, no es un mundo verdaderamente humano. Horace, el duende, no es un héroe ético. Más bien es un borrachín un tanto caprichoso. Pero tiene sabiduría de corazón. Koster nunca aparecerá como el campeón del moralismo. Los debates sobre los mejores modos de vida que se quedan en las ideas carecen de verificación real. Esta solo se da en las vidas concretas. Y en ellas lo principal no es otra cosa que la misericordia, el buen corazón.



### 5.7. Come to the Stable/Hablan las campanas (1949)

Los pasos que Koster había practicado en *The Bishop's Wife* y en *The Luck of The Irish*, se intensifican en *Come to the Stable*. Comparada con ellas, Koster no duda en afirmar que se trata de una película incluso más religiosa que la protagonizada por Cary Grant y Loretta Young<sup>33</sup>, y que podría ser calificada de un cuento de hadas con monjas<sup>34</sup>, lo que la relaciona directamente con la ambientada en Irlanda.

Se puede percibir incluso una mayor densidad en el argumento. Ciertamente que los milagros de los que se benefician las monjas no son hechos espectaculares<sup>35</sup>, sino que se trata de sucesos prácticos que les ayudan a solucionar los problemas. Pero es la altura de miras de sus proyectos lo que da un sentido sobrenatural a un compromiso con apariencia meramente económica.

La historia en la que se basa es obra de la escritora Clare Boothe Luce, con un guión adaptado por Sally Benson en el que, según Koster<sup>36</sup>, ocasionalmente intervino, como luego haría en *Harvey*, Oscar Millard. El núcleo de la trama se sitúa en una acción de reparación: durante el desembarco de Normandía los nazis habían tomado un hospital infantil como lugar de observación, lo que lo hacía un objetivo de destrucción ineludible para las tropas aliadas. Pero las monjas hicieron ver al general jefe de Operaciones americano la imposibilidad de trasladar a los niños. El Alto Mando renunció a bombardearlo, salvando a los niños, pero aumentando las bajas entre sus hombres.

En deuda de gratitud, la hermana Margaret (Loretta Young), religiosa americana nacida en Chicago pero educada en Francia, hizo un voto a Dios de corresponder al sacrificio del pueblo americano fundando un hospital para niños. La generosidad del gesto, guiada únicamente por la rectitud de conciencia, carente del menor cálculo estratégico, irá siendo ejecutada con una única arma: una plena confianza en los designios de la Providencia.

Koster, como pocos, es capaz de presentar la vida de las monjas como una manera de estar en el mundo que se guía por otras normas, que actúa desde otras presencias. Tanto la hermana Margaret como la hermana Scholastica (Celeste Holm) son personas prácticas y realistas. El director lo muestra claramente cuando, a diferencia del despiste práctico continuo de la pintora Amelia Potts (Elsa Lanchester), ellas son mujeres resolutivas que con rapidez encuentran lo necesario en una casa ajena para hacer un té, o que conducen un jeep, o que desarrollan múltiples trabajos manuales.

<sup>33</sup> Cfr. I. Atkins, *op. cit.*, p. 93.

<sup>34</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 94.

<sup>35</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 94.

<sup>36</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 93.





Lo suyo no es una bondad impuesta a modo de troquel intelectual. Muy al contrario actúan con inteligencia, creatividad y determinación para cumplir con lo que han prometido a Dios, contando con la propia ayuda sobrenatural, concentrada en una continua invocación de san Judas y de sus medallas. Y la ayuda la reciben en forma de cambio, de transformación de las personas hacia la bondad.

Es cierto que en su primer encuentro, con la ya mencionada Amelia Potts, poco había que añadir en bondad. La candidez de sus pinturas navideñas es la que las atrae a fundar en Bethlehem, un pequeño pueblo de Nueva Inglaterra, donde la pintora realiza sus óleos en un establo que le ha cedido el cantante y compositor Robert Masen (Hugh Marlowe). La conexión que se establece entre las mujeres y la pintora es plena. Hará cuantas cesiones y sacrificios se presentan para apoyar la iniciativa de las religiosas. E incluso, cuando hacia el final parezca que no va a ser posible reunir el dinero necesario, Amelia llorará echando de menos por primera vez en su vida no ser más rica.

Forzoso es reconocer entonces que la pintora experimenta un cambio. De ser alguien que ha construido un mundo propio sin mucho riesgo, se ve cautivada por la audacia evangelizadora de las hermanas. En las primeras escenas se ve a la artista pintando un portal de Belén, con la ayuda de una familia que se presta a representar todos los personajes del nacimiento. Lo suyo parece ser casi una copia literal del acontecimiento navideño.

Sutilmente el proyecto de las monjas va cambiando su vida y ella acepta esta metamorfosis. Seguir a Jesús no puede ser reducido a representar sus imágenes. Se trata de imitar su propia vida, su entrega generosa hasta el extremo por la salvación del mundo. Amelia romperá los moldes de su confinamiento en el establo que Robert Masen le ha dejado como estudio y se comprometerá con la construcción del hospital. Cuando Robert ejerza de casero y le pide que expulse a las monjas de su establo, Amelia reaccionará con energía en su defensa. La timidez de la pintora se ha contagiado de la audacia de la fe.

La escena de conversión más emotiva de la película es la del mafioso Luigi Rossi (Thomas Gomez) ante los gestos de asombro de sus subordinados. Rossi perdió a su hijo en Normandía, cerca de donde estaban las monjas, pero nunca se encontraron sus restos. Aunque el mafioso se había negado en principio a donarles su propiedad –una colina cerca del establo donde está Amelia, que ella había pintado de modo que cautiva a las monjas y les hace pensar que es el lugar idóneo para el hospital–, súbitamente cambia de opinión. Tras recordar el consuelo que le supuso que su esposa, quien murió antes que su hijo, hubiese gozado de una muerte asistida de modo cristiano y de un funeral solemne, concibe que nada podría hacer mejor por su hijo que las monjas le dedicaran una vidriera en la iglesia del hospital. Ellas aceptan agradecidas y emocionadas.

El obispo (Basil Ruysdael) y su secretario, mons. Talbot (Regis Toomey), no es que experimenten una conversión, pero Koster sí muestra en ellos un proceso de profunda



conmoción hacia quienes se dejan llevar por la confianza en la Providencia, la fuerza que ha movido a la Iglesia durante dos mil años. Sus argumentos de razonabilidad, que impiden al señor obispo dar el apoyo al arriesgado proyecto del hospital, van cediendo ante los signos de la protección divina que se suceden ante sus ojos: la donación del Sr. Rossi, la llegada anticipada de las otras hermanas, su incansable laboriosidad...

Pero el proceso más alambicado de conversión se produce en Robert Masen. Koster plantea con mucha sutileza que se trata de una buena persona, dispuesto a ayudar a las monjas en necesidades pequeñas. Su dedicación a la música tiene algo de coincidencia con el afán evangelizador de ellas: también trata de hacer un bien a la humanidad. En su primer encuentro ellas lo reconocen. Conociendo el papel que Koster suministra con frecuencia a la música en sus películas –especialmente en las de Deanna Durbin, como se ha mostrado– no es una alusión marginal: prácticamente es un juicio sobre el arte y sobre el propio cine. Hace bien al ser humano. Pero ¿tiene capacidad de sustituir al bien superior de la religiosidad que lleva a la caridad? Quizás *Come to the Stable* sea toda ella una respuesta a esta pregunta.

La actitud amistosa hacia las monjas deviene contraria cuando comprueba, en su regreso tras una ausencia de seis meses a su residencia vecina al establo de Amelia, que el proyecto de las monjas de construir un hospital al lado de su pradera se está aproximando al éxito. Él aspiraba a tener un recinto de paz, y de repente se encuentra con que un grupo amplio de monjas ha poblado la zona y ha desarrollado una actividad económica para hacer viable el hospital. Ese bullicio, por muy humanitaria que sea la causa, le resulta insoportable.

A ello se añade que su última creación es una canción que parece inspirada en el canto gregoriano de las monjas. Sus amigos, especialmente el crítico musical Al Newman (Louis Jean Heydt), le insinúan que ha cometido plagio, lo que incomoda a Robert y acrecienta sus sentimientos negativos hacia las religiosas.

La conversión de Robert coincide con el momento climático de la película. En la discusión con Amelia por haber alojado a las monjas en el establo adquiere un conocimiento relevante. Las monjas no van a poder afrontar el pago inicial que tenían que realizar para adquirir una antigua fábrica próxima como hospital provisional mientras se construye el nuevo. Ello le permite hablar con el corredor de fincas con el que habían tratado, Claude Jarman, un hombre de negocios sin más sentimientos (Walter Baldwin), para hacerle una oferta nueva con el propósito de que no dé facilidades de pago a las monjas. El afán crematístico de Jarman no duda en aceptar su oferta.

Tampoco se ablanda su corazón cuando sor Scholastica, antigua campeona de tenis, pierde un partido haciendo pareja de dobles con Al. Este había prometido hacer un donativo de quinientos dólares, la cantidad que faltaba, si ella le ayudaba a ganar. A pesar del gran partido de ella, los rivales, los otros amigos, ganan. Sor Margaret había



permanecido en la banda rezando el rosario. A pesar de la decepción, aceptan la derrota con la misma naturalidad que aceptan las victorias. Koster insiste en que los milagros que beneficien a las monjas no sean cuestiones de azar, sino ocasiones de conversión para las personas.

Al no poder hacer frente al pago, las monjas tienen que regresar a Normandía. Antes de irse, en el oratorio provisional que han establecido en lo que era el estudio de Amelia, convoca a una oración de acción de gracias y de despedida. Mientras, los amigos de Bob, que están disfrutando de una cena fría en su casa, le intentan hacer reflexionar sobre el egoísmo de su actitud ante las monjas. Él no acepta sus argumentos porque no está haciendo nada que no pueda legítimamente hacer, y les recuerda modos de actuar que ellos han tenido bastante análogos.

Su asistente afroamericano, Anthony (Dooley Wilson), que desde que las conoció no ha hecho más que ayudar a las monjas, acaba de preparar rápidamente la cena para asistir a la celebración de las hermanas. Intranquilo de conciencia, Robert se acerca también, cuando ya las monjas salen. Al despedirse de ellas, le comentan que vuelven a su casa origen, a Normandía. Bob las escucha en silencio recordando que allí sirvió también en la guerra. Él les solicita que le pidan algo y ellas le responden que rece por ellas. Bob reconoce que eso no se le da muy bien, pero entra en la iglesia.

Koster muestra en la siguiente escena, los frutos de su oración. Un cartel ya anuncia la fábrica como Hospital Provisional San Judas. El obispo celebra una ceremonia de acción de gracias, acompañado por su secretario y por el capellán de las monjas, el padre Barraud (Henri Letondal). En el altar mayor destaca una vidriera de San Judas, en la que se lee: “En memoria de Luigi Rossi Jr.”. En la iglesia se ve, entre mucha gente, a Bob con su novia Kitty (Dorothy Patrick), quien le dirige una mirada de refuerzo por el bien que ha hecho. También a Anthony, a sor Margaret, a sor Scholastica y a Luigi Rossi, muy emocionado. La escena es muda y solo se escucha el canto. Una vez más para Koster, la música sella la victoria del verdadero amor, de la auténtica caridad.

*Come to the Stable* fue una película que Koster realizó con especial gusto<sup>37</sup>. Se puede considerar como el más consistente de sus cuentos de hadas, en la medida en que no alude a creencias humanas fantásticas que ayudan a hacer el bien –como en *The Luck of Irish* o posteriormente en *Harvey*–, o en ángeles que actúan por encima de la voluntad de las personas para educarlas –como en *The Bishop's Wife*–. Lo que ha tratado aquí es de si se puede actuar para hacer el bien plenamente confiado en la ayuda de la Providencia. Algo así como intentar representar la bienaventuranza, “dichosos los limpios de corazón porque ellos verán a Dios”.

<sup>37</sup> Cfr. Atkins, *cit.*, p. 94.



## 6. CONCLUSIÓN

Como otros directores de cine a los que se refiere Carlos Losilla<sup>38</sup>, Koster también hizo el viaje Berlín-París-Hollywood. Vivió la amenaza nazi, experimentó la debilidad de la vieja Europa para repelerla, y se exilió a Estados Unidos con afán de encontrar un oasis de civilización. Más cerca de Lubitsch que de Fritz Lang o de Siodmak o de Douglas Sirk, buscó prolongar la alegría de la comedia, la confianza en lo constructivo del ser humano, sin caminar por las sendas del cine negro que con tanta frecuencia motivaron a estos compatriotas suyos. Su cine puede ser calificado de “cine blanco”, porque su pretensión más común fue la de concitar todos aquellos sentimientos que desde la pantalla potencian en las personas el deseo de hacer el bien. Menos cínico que el gran Lubitsch, menos corrosivo que el genial Billy Wilder, su trayectoria se aproximó a las zonas más luminosas por las que gustaron transitar Frank Capra y más decididamente aún Leo McCarey. Sendas mucho más concurridas en las *silent movies*, con Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy, Harry Langdom o Harold Lloyd, y que quizás el uso de la palabra comenzó a considerarlas en exceso triviales. Koster recuperó otra expresividad sonora con la música para mantener lo mejor posible ese lenguaje de corazón. Fue otro viaje desde Berlín y París hacia Hollywood. Para quien esto escribe, un viaje pleno de sentido.

<sup>38</sup> Cfr. *ibid.*



