

## WATCH ON THE RHINE

## “Yo lucho contra el fascismo. Ese es mi trabajo”

QUIM CASAS

En la primera secuencia de *Watch on the Rhine* (1943), Kurt y Sara Muller, acompañados de sus tres hijos, el mayor, Joshua, la adolescente Babette y el pequeño Bodo, pasan con éxito por la oficina de inmigración de los Estados Unidos. Son refugiados. Vienen de Alemania. Es el mes de abril de 1940, cuando pocos predecían que los ejércitos nazis invadirían media Europa. Lillian Hellman había estrenado la obra en la que se basa el film el 1 de abril de 1941, ocho meses antes de que los Estados Unidos entraran en el conflicto. La película se realizó en 1943, en lo más crudo del crudo invierno de los fascismos europeos. Hitler dominaba la guerra, pero *Watch on the Rhine* no es, a diferencia de otras producciones hollywoodienses de la época, un film que alerte solo sobre el nazismo; es un alegato radical en contra de todos los fascismos y una de las películas realizadas entonces en Hollywood en las que más se habla de la guerra civil española y de lo que supuso, en la derrota de la República, para el fin de ciertos ideales internacionales.

“Yo lucho contra el fascismo. Ese es mi trabajo”, declara orgulloso Kurt



METRO-GOLDWYN-MAYER STUDIOS

Muller (Paul Lukas), un antiguo ingeniero alemán que lo ha dejado todo, incluso la seguridad de su familia, para combatir las ideologías dominantes. Le secunda fervorosamente Sara (Bette Davis en su segundo encuentro con Hellman tras *La loba*). No es la simple esposa del héroe. Es verdad que él es el personaje activo, pero Sara toma sus propias decisiones. Una de ellas es aceptar la lucha, y los peligros que comporta, de su marido. Ella también es antifascista, como expresa muy bien la secuencia

final, sabe que el compromiso atañe a toda su familia.

De hecho son dos familias, el esposo y los hijos por un lado; la madre, Fanny Farrelly, y el hermano, David, que viven en Washington, por el otro. Sara se fue de Estados Unidos hace diecisiete años, dejando atrás una posición cómoda. Ha sido feliz viviendo en cierta precariedad económica, criando a sus hijos y posicionándose ideológicamente. Pero el regreso al hogar, a sus raíces, es importante. Una de

las mejores secuencias del film es la del reencuentro con su madre y hermano, y con el lugar: la mirada maravillada de Sara cuando entra en la mansión familiar, el gesto de acariciar los muebles, las teclas del piano y una figurita de porcelana. La madre le dice: “No eres joven, Sara”. “No, mamá, tengo treinta y ocho años”. El tiempo ha hecho mella en todos los personajes. Pero aún impera cierto sentido del humor: “Eres un hombre atractivo para ser alemán” le comenta la señora Farrelly a Kurt. Es excelente la forma en que Paul Lukas expresa su convencimiento de que Sara fue allí muy feliz.

A partir de este momento, y con la presencia ominosa del conde Teck de Brancovis, exdiplomático rumano, pronazi e instalado también en casa de los Farrelly junto a su esposa Marthe, quien se ha enamorado de David –son un *gossip* en los mentideros de Washington–, la película viaja en dos direcciones. Habla de la lucha antifascista, tan abnegada como radical, de los Muller. Y muestra también la ingenuidad o inocencia de ciertos sectores estadounidenses para quienes la guerra y el fascismo eran algo lejano y pasajero. Sara asegura que se está volviendo

vanidosa desde que ha vuelto a su país. Un espejismo, porque sigue tan convencida en la causa como su marido. “¿Sabe lo que es sentirse bueno cuando es necesario ser bueno?” le increpa Kurt a Teck recordando su participación en la batalla del río Manzanares.

Herman Shumlin solo realizó un film más, *Agente confidencial* (1945), adaptación de una novela de Graham Greene ambientada, precisamente, en la guerra civil de España. Se había encargado de la puesta en escena de *Watch on the Rhine* en el teatro; de hecho era el director teatral predilecto de Hellman. Paul Lukas y Lucille Watson (como la señora Farrelly) ya habían protagonizado la obra. El papel de Sara lo hizo en Broadway Mady Christians.

El tema de la contienda española era vital para Hellman, que participó en el guion de *Tierra de España* y realizó varios reportajes en el frente de Madrid. Pero aunque está acreditada como responsable de los diálogos y la escritura de escenas adicionales, el guion del film lleva la firma de Dashiell Hammett, tan o más comprometido que Hellman con la lucha antifascista. El guion final tiene tanto de uno como de otra.

## TOYS IN THE ATTIC / CARIÑO AMARGO

Q. C.

En la radiografía de un microcosmos familiar del sur estadounidense, esta pieza de Hellman estrenada en 1960 se aproxima a algunas obras de Tennessee Williams, en concreto a *El zoo de cristal*. Aquí no son una madre obsesionada en casar a su frágil hija y un hijo obsesionado en irse de la ciudad, sino dos hermanas maduras y solteras, el hermano que aman también de manera obsesiva y la joven esposa de este. No es Saint Louis, como en el zoo de Williams, sino Nueva Orleans, cuya geografía nocturna filma George Roy Hill en la adaptación cinematográfica de 1963 como en otros films estadounidenses en los que la urbe conocida como Big Easy tiene un gran protagonismo, de *La gata negra* de Edward Dmytryk a *Bajo el peso de la ley* de Jim Jarmusch.

Hellman no intervino en la escritura de la película, que en España pasó de llamarse *Juguetes en el ático* a *Cariño amargo*: el original, más sugerente, hace referencia al ático de la casa de las hermanas, donde se conservan juguetes y objetos de una infancia compartida, mientras que el título español resulta demasiado evidente. El guion lleva la firma de James Poe, una elección coherente teniendo en cuenta que él y Richard Brooks hicieron cinco años antes la

## Juguetes en el ático



METRO-GOLDWYN-MAYER STUDIOS INC. AND CLAUDE PRODUCTIONS

adaptación de *La gata sobre el tejado de zinc* de Williams. Poe conocía tan bien el sur como Hellman, y el tipo de personajes retratados en un marco asfixiante de melodrama caluroso: elevadas temperaturas, sudor, ventiladores, viejas neveras, jarras de té helado en el porche...

*Toys in the Attic* es un estudio de caracteres al límite. Julian es en apariencia mentiroso e irresponsable. Lo interpreta Dean Martin en la época en la que alternaba seductores canallas

(el de *Bésame, tonto*) con los films del *rat pack* y los del agente secreto y paródico Matt Helm. Anna (Wendy Hiller), una de las hermanas, es tenaz, severa y responsable. La otra, Carrie –encarnada por Geraldine Page, quien venía de interpretar seguidas dos adaptaciones de Williams, *Verano y humo* y *Dulce pájaro de juventud*–, es fantasiosa, irresponsable y enfermizamente apegada a Julien. Lily (Yvette Mimieux) es la esposa: demasiado joven, ingenua, sin cri-



METRO-GOLDWYN-MAYER STUDIOS INC. AND CLAUDE PRODUCTIONS

terio propio, pero la más integra de la particular fauna humana. Lily, Lillian, como Hellman.

La trama general es algo confusa, no así los detalles particulares que acercan o separan a estos personajes atrapados en sus inseguridades emocionales, decisiones erróneas y actos patéticos. Fue el segundo film de George Roy Hill, responsable de futuros éxitos con Robert Redford (*El carnaval de las águilas*), Paul Newman (*El castañazo*) y los dos juntos

(*Dos hombres y un destino* y *El golpe*), además de propuestas más ásperas como *Matadero cinco*. Destaca el trabajo del operador Joseph Biroc en blanco y negro y panorámico, siempre encima de los personajes en sus perpetuas tensiones y momentos de felicidad espuria, y la presencia fugaz, aún firme, de Gene Tierney como la madre de Lily, el cabello plateado por el tiempo que la había superado desde la imagen resplandeciente de *Laura*.