

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOLA MONTES, película franco-alemana de Max Ophuls. Argumento: M. Ophnes y Anette Wademant, sobre una novela de Cecil St. Laurent. Foto (Cinemascope, colores): Christian Matras. Música: Georges Auric. Intérpretes: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Oskar Werner. Producida en 1955 (Gamma).

LOS SEÑORES de la Gamma, productora de cine respaldada por un potente engranaje financiero, creyeron apostar sobre seguro. A *Lola Montes* no le faltaría nada de lo que asegura el éxito comercial de una película: lujosa producción a todo color y en cinemascope, un argumento "picante" de Cecil St. Laurent, autor de *Caroline Cherie* y otros engendros pornográficos y reaccionarios (¡qué asqueroso es ese St. Laurent!), los encantos de Martine Carol, siempre dispuesta a mostrar generosamente su "buen busto" ... ¡ah! y también un buen director, el austriaco Max Ophuls, realizador de aquella película tan pícaro, *La ronda*. Aparentemente, Ophuls no representa ningún riesgo. *Lola Montes* llenaría los bolsillos de los herr y de los monsieurs de la Gama.

Pero Ophuls terminó *Lola Montes* y los productores se quedaron boquiabiertos ante el resultado. Debió de ser un placer de dioses asistir al momento en que los mercachifles cinematográficos se dieron cuenta de que un artista los había engañado de la peor manera. Ophuls, ni siquiera condescendió a fotografiar a Mme. Carol en cueros. ¡St. Laurent traicionado! ¡La Gamma traicionada! Esta última trató de remediar el estropicio procediendo a realizar un remontaje de la película. Parece mentira que en pleno siglo XX todavía se autorice a los abarroteros a enmendarle la plana a los poetas. De todos modos fue inútil. Ophuls había triunfado. Su último y definitivo triunfo, puesto que *Lola Montes* sería su obra póstuma. Y, a la vez su obra maestra.

Una obra maestra del cine futuro. No es nada extraño que el público, habituado a otra cosa, salga de ver *Lola Montes* echando pestes. Y es que el público sabe siempre, a priori, lo que va a ver y no admite que se le contrarie. El propio Ophuls lo dijo: más que un público, el cine tiene una masa de consumidores. Y el consumidor no compra un par de zapatos a la aventura.

Lo cierto es que Ophuls sometió a los elementos con que contaba para su film (argumento, actores, decorados) a una concepción superior del cine. Todo ello fue utilizado haciendo caso omiso de sus "valores" propios para lograr un puro juego de formas, una nueva materia prima. Y de esa materia surgió un nuevo espíritu que nada tenía que ver con el de la trama imbécil de St. Laurent, sino que correspondía a la visión del mundo, irónica, escéptica, suave y a la vez anti-conformista del realizador.

Paradójicamente, Ophuls no renunció a crear lo que de él se esperaba: un espectáculo. Incluso, puede decirse que lo redujo todo a simple espectáculo. Utilizando con increíble sabiduría el cinemas-

cope, interpuso entre los actores y el público una serie de objetos que favorecieran el proceso de alineación, que nos impedirían identificarnos con la trama de St. Laurent. Que nos recordaran, en suma, que la historia específica de la cortesana Lola Montes debe importarnos un bledo. Se trataba de hacernos olvidar lo particular para llegar a lo general. Ophuls tenía el propósito, sobre todo, de transcribirnos su imagen de la vida. Una imagen barroca, suntuosa y recargada, pero profundamente armónica. Por ello, el espectáculo, como tal, carecía de las pretensiones "realistas" típicas del cine convencional. Y eso era lo que los productores no se imaginaban que fuera a pasar.

El universo creado por Ophuls está presidido por una idea dialéctica del movimiento: Movimiento de la cámara, por un lado; movimiento de los elementos fotografiados por otro. Así, el equilibrio total del film se consigue a través de una suerte de desequilibrio perpetuo que afecta a cada una de las imágenes tomadas por separado. El diálogo carece de las precisiones que suele establecer el guión cinematográfico tradicional. Constantemente oímos palabras y frases sueltas, sin una aparente relación con la trama. En realidad, ese diálogo disperso, anárquico, sirve eficazmente a la construcción rigurosa del film, por cuanto contribuye a evitar que nuestra atención se fije en lo meramente anecdótico. Sólo en una ocasión St. Laurent parece haber derrotado a Ophuls: en la escena de la conversación, de típico estilo "caroliniano", entre Lola y Franz Liszt. Afortunadamente, eso dura unos cuantos segundos. Y no hace sino acentuar la enorme diferencia que existe entre un Ophuls y un St. Laurent.

En último análisis, *Lola Montes* representa una experiencia revolucionaria por cuanto afirma y pone en evidencia, de una vez por todas, la posibilidad de lograr una nueva forma de contenido cinematográ-

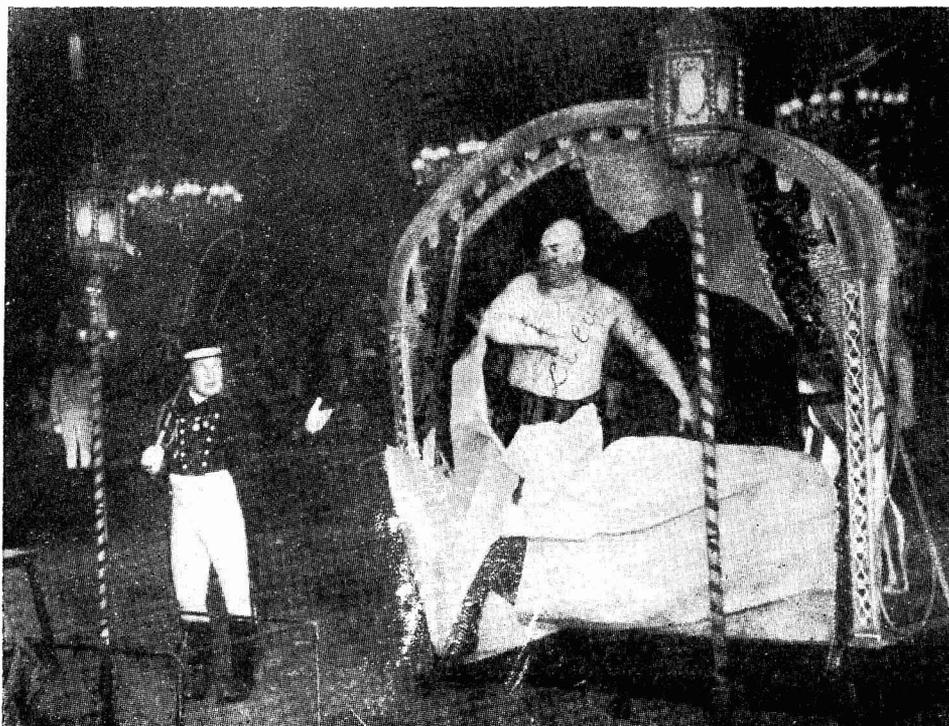
fico. Un contenido que no depende ya del simple guión, de lo literario, de lo extracineamatográfico, sino que surge de la forma filmica misma. Es superficial y falso hablar en este caso de formalismo. Por el contrario, Ophuls lo que ha hecho es, repitiendo, partir de la nueva materia creada para llegar al contenido, y no a la inversa, como se acostumbra. Tengo la impresión de que en toda la historia del cine no se ha buscado otra cosa. Y la lucha por el buen cine no debe ser, en el terreno estético, sino la lucha contra el cine "representado", contra la idea absurda de que lo básico para lograr una buena película es "a fortiori" una buena historia. Agradezco infinitamente a Max Ophuls el haberme aclarado definitivamente este problema, problema ya planteado más o menos explícitamente por el cine de Eisenstein y de Murnau hace treinta años, lo mismo que por el de Chabrol y Truffaut hace muy poco.

Naturalmente, otra cosa es la crítica de las ideas, en un plano general la más importante, sin duda. Quizá habría que entrar ahora a examinar las raíces del escepticismo de Ophuls, de su concepción del mundo. Pero permítaseme que, por una vez, me haya dejado llevar por el entusiasmo que suscita en mí un cine redimido de su condición de triste cenicienta con respecto a las otras artes.

LA ROSA DEL HAMPA (*Party girl*).

Película norteamericana de Nicholas Ray. Argumento: George Wells, sobre una historia de Leo Katcher. Foto (Cinemascope-colores): Robert Bonner. Intérpretes: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb, John Ireland. Producida en 1958 (MGM-Joe Pasternak).

Insistiendo en lo dicho a propósito de *Lola Montes*, sería demasiado fácil afirmar que Ray no ha hecho una gran película porque el guión de *Party Girl* es malo. Quizá tal razonamiento justifique al director si partimos de una concepción elemental de lo que es el cine, pero, en el fondo, con él no se hace otra cosa que minimizar las posibilidades del propio Ray y las del realizador cinematográfico en general.



Lola Montes.— "Una obra maestra del cine futuro"



Cyd Charisse.— "Maravilla de mujer"

un tiempo pasado. Hay, eso sí, algunos buenos detalles de dirección, una habilísima e inteligente utilización del cine-mascope, los bailes de la monumental Cyd... Demasiado poco, en verdad. Quizá ello fuera bastante para un director común y corriente, pero no para un auténtico realizador de películas. De un realizador que sabe que el valor de una película depende sobre todo de lo que la imagen misma nos dice, y no de lo que se nos dice utilizando a la imagen como simple medio de ilustración.

DIEZ SEGUNDOS AL INFIERNO (*Ten seconds to hell*) película inglesa de Robert Aldrich. Argumento: Robert Aldrich y Teddi Sherman, sobre la novela *The Phoenix*, de Lawrence P. Bachmann. Foto: Ernest Laszlo. Música: Kenneth V. Jones. Intérpretes: Jack Palance, Jeff Chandler, Martine Carol. Producida en 1958. (Hammer-Seven Arts, distribución: Artistas Unidos).

El caso de Aldrich acaba de aclarar todo lo antes expuesto. El realizador de *Kiss me deadly*, *Ataque* y *The Big knife* (*Intimidados de una estrella*) ha dado siempre, aún en sus mejores películas, la impresión de bailar sobre la cuerda floja. Es decir: se trata de un hombre que sabe utilizar la imagen pero que no se fía de ella. Todo su cine ha sido construido partiendo de la necesidad de demostrar determinadas tesis de orden social. Santo y bueno: ello es legítimo y, si se quiere, necesario. El problema está en el procedimiento. Aldrich se apoya en el carácter simbólico dado *a priori* a sus personajes y situaciones, a la vez que en un superabundante diálogo que no deja lugar al equívoco, que tiende a excluir toda posibilidad de sugerencia. La concepción previa del film está por encima del film mismo.

William Wyler, por ejemplo, hubiera hecho seguramente un film "correcto", pero didáctico, solemne y, por lo tanto, insoportable, con el mismo guión y los mismos actores de Ray utilizó para un extraordinario *Rebelde sin causa*. Dependió del director, y sólo de él, el lograr ese revelador retrato del personaje que encarnara James Dean. Ray ha sabido siempre profundizar lo suficiente en sus personajes como para que sepamos mucho más de ellos que lo que podríamos saber ateniéndonos exclusivamente al guión mismo de sus películas. El secreto está en la forma en que se utiliza al actor, pero también en los movimientos de cámara, en el empleo del tiempo y del espacio cinematográficos; en fin: en todo lo que hace creador el trabajo de quien dirige un film.

¿Por qué a Ray no le ha interesado profundizar en la psicología de los personajes de *Party Girl*? Misterio. El abogado de gansters que encarna Robert Taylor y la bailarina interpretada por esa maravilla de mujer que es Cyd Charisse, podrían haber sido, aún dentro de la anécdota convencional del film, objeto de una labor de análisis, de *revelación* por parte del director. Como lo fueron el maestro de *Bigger than life* (*Delirio de locura*), el "héroe" de *Amargo triunfo*, los protagonistas de *Rebelde sin causa*, el Jesse James de la *Leyenda de los malos* y otros personajes creados (esa es la palabra) por Nicholas Ray.

Ni siquiera hay en *Party Girl* una aceptable recreación de la época en que se desarrolla la acción (los años del gansterismo desenfundado). Y Ray nos demostró en *Infierno verde* (*Wind across the everglades*) que sabe recrear la atmósfera de

Partiendo de esta base, Aldrich puede hacer un buen film si se reúnen casi milagrosamente, como en *Ataque*, toda una serie de condiciones: ideas justas, guión bien desarrollado, adecuación entre forma y contenido. Aun así, *Ataque*, película que todos defendimos por la nobleza de su *mensaje*, no era una auténtica obra de creación cinematográfica. Había en ella algo de artificioso, de falso. (Querría verla de nuevo para fundamentar mi opinión). Pero la cuestión está en que si hay que establecer una diferencia entre el Ray de *Rebelde sin causa* y el de *Party Girl*, es para mí evidente que el Aldrich de *Ataque*, una película buena, es el mismo que el de *Diez segundos al infierno*, una película mala. En este último film vuelven a barajarse elementos similares a los barajados en *Ataque*: un mensaje pretendidamente noble (a mí no me lo parece, desde luego), simbolismo, diálogos largos y pesados, tratamiento formal efectivo y un poco efectista. La única diferencia que hay, en el fondo, entre una película y otra, es la de que nos gustaba el mensaje de la primera y no nos gusta el de la segunda: en los días en que los neo-nazis hacen de las suyas resulta difícil tragarse esa apología de una Alemania Occidental resurgiendo de sus cenizas como un Ave Fénix.

Así pues, el cine de Aldrich está sujeto a contingencias extra-cinematográficas. El realizador, teóricamente, hace el cine que quiere: escoge el guión y los actores, vigila el montaje. Pero los resultados son independientes de sus intenciones. Jean Renoir dijo más o menos, que poco se puede confiar en un director que se disponga, sobre la base de unos elementos dados, a lograr con ellos, forzosamente, un buen film; en la misma forma en que no se puede predecir el éxito de una pareja de amantes que se proponga "hacer un hermoso niño" el sábado a las ocho.

TEATRO

DESPERTAR DE PRIMAVERA

Por Juan GARCÍA PONCE

EL GRUPO TEATRAL de la Escuela Nacional de Arquitectura ha inaugurado el Teatro de la Ciudad Universitaria con el drama en tres actos de Frank Wedekind, *Despertar de primavera*.

La obra elegida para esta inauguración data de fines del siglo pasado, pero conserva todavía toda su efectividad escénica y es aún una obra auténticamente rebelde, anticonformista. Su autor, Frank Wedekind, es una de las figuras más sugestivas del teatro alemán de esa época. Director de la famosa revista humorística "Simplicissimus", autor e intérprete de canciones obscenas, actor y poeta, el estreno de la mayor parte de sus obras teatrales se vio acompañado siempre de escándalos, protestas y aún demandas judiciales. En el prólogo a *La Caja de Pandora*, otro de sus dramas, cuya edición fue recogida por las autoridades y cuya representación se prohibió en la Alemania del Kaiser (ojo Lic. Peredo, allí esta su lugar), Wedekind afirma que todo su teatro aspira a revelar "la esencia del mundo y del hombre" con el propósito de

"imponer a la moral burguesa una moral humana". Y *Despertar de primavera* no es la excepción. La obra no es otra cosa que una ardiente y apasionada defensa del derecho del hombre a ser libre, a seguir sus impulsos vitales sin represiones de ninguna clase. En el transcurso de la acción, el autor enfrenta a una serie de adolescentes que despiertan a la vida (y por esto mismo actúan con absoluta y sincera naturalidad) con los principios al uso de la moral burguesa, representada por los adultos. De acuerdo con su correcto sentido de lo que es la moral humana, Wedekind acepta como positivo todos los impulsos naturales de estos jóvenes y ataca a los mayores, acusándolos de deformar la vida, ensuciarla y frustrarla. "¡No creo en la dignidad del pathos! —dice Hans, uno de los jóvenes en el transcurso de la acción—. Nuestros antepasados nos muestran sus caras alargadas tan sólo para encubrir su tontería. Entre ellos se llamarían idiotas como nosotros no los llamamos. Conozco eso... Si algún día soy millonario levantaré un