

contracampo

3

Revista de estudios cinematográficos

1960 | número

La Plata | Argentina



max ophüls

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Es común juzgar que Ophüls es frío y convencional, que sus obras tienen una pesadez infrecuente; lejos de constituir un menosprecio, esto indica con bastante exactitud algunas constantes de un estilo cuya coherencia y riqueza señalan a Ophüls como uno de los pocos auténticos creadores que haya tenido el cine.

La razón de esta incompreensión o indiferencia puede haber sido puramente circunstancial (éxodo por su ascendencia judía, inactividad forzada durante la guerra, deficiente distribución de los films) previniendo desfavorablemente o impidiendo seguir un discurso tan continuo como el suyo, pero parece más natural interpretarlo como la reacción instintiva del espectador acostumbrado a una concepción del cine con la que nunca coincidió este realizador. La disidencia se entabló decididamente en dos niveles:

a) con aquéllos entre los más entendidos que consideran -aún hoy- al montaje externo de la época muda como la culminación del lenguaje fílmico. Para Ophüls, la materia fílmica (que no es la débil unión imagen-sonido que generalmente se considera) está para que la duración se manifieste; el tiempo no es sólo un elemento del que se debe tener consciencia, sino el más importante del film.

b) en el nivel del público medio su aporte es también inusual: contra la estética del cine tendiendo a la máxima identificación-anulación del espectador con lo mostrado, Ophüls propone un film que sólo muestra lo concreto, que sigue a los personajes sin vivir parasitariamente de ellos, un film referido precisamente a algo no espectacular* la interioridad, el significado. A un público habituado a convenciones inconscientes, presenta un estilo fundamentado en la convención sistemática. La incompreensión, o, la falta de difusión exclusivamente, no han impedido que las tendencias más valiosas del cine contemporáneo coincidan con su poética. Penetrar con provecho en la obra de Ophüls es tan simple y poco habitual como la salud.

Los personajes transitan entre una increíble cantidad de obstáculos. Suben o bajan escaleras, recorren pasillos, apartan cortinas, puertas, eluden gente o muebles, y la cámara los toma frecuentemente a través de otras interferencias: desde ventanas, entre columnas, por un espejo o una vidriera, a lo largo de ca

lles o galerías, entre los biombos y adornos de una alcoba tan abarrotada como el camarín de un circo, en increíbles arquitecturas circulares planeadas para las panorámicas horizontales, y estas trayectorias son desandadas o reiteradas con idéntica fastidiosa precisión. El sonido acompaña y complica más aún esta confusión: la música de vals envuelve, inunda, sofoca las palabras, y a su vez las palabras (de los personajes o el relator) sólo son una textura auditiva, una interferencia más para impedir el silencio natural; las prostitutas de LE PLASIR no pueden dormir en la casa campesina, desasosegadas por la tranquilidad, por el silencio; la modelo del tercer episodio tampoco soporta no hablar ni discutir durante una simple caminata junto al río. Tan acostumbrados están a un ambiente que los protege y aplasta simultáneamente, que la posibilidad de conseguir la amenia serena los aterra. Quieren lo habitual: todo gira y permanece encerrado, todo es compacto y fútil, todo se mueve y lleva a ninguna parte, la acción es vertiginosa y lentísima. Quienes son estos personajes que van de un lugar a otro con rostros vacíos o gestos amablemente convencionales, adonde van, para qué? Cualquier tema trascendente es disminuido: la fe religiosa, reducida a un culto sentimental y decorativo las pocas veces que aparece; el arte es una excusa para el galanteo; el amor mismo es estrictamente "el placer", y no obstante, también hastío y piedad; la política suministra uniformes y fiestas elegantes; no hay referencia social. La acción intrascendente es una requisitoria que ni los personajes ni el autor necesitan hacer. No puede ser casual una intrascendencia tan extrema. "Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla" (1). « En Ophüls es demasiado llamativa esta ausencia de cosas importantes que no parece ser sino el vacío de una forma determinada, el hueco de algo que ha estado allí o de algo que está por llegar.

El corifeo de LA RONDE dice: "amo el pasado" y agrega con una sonrisa que lo encuentra más bello que el presente y más seguro que el porvenir (2). Esta parece la voz de Ophüls mismo: no hay cinismo, se trata de la broma entristecida de quien ni desconoce lo contemporáneo ni lo elude, sino que, precisamente, ha elegido ocuparse de esa -esta- situación, al modo de los fabulistas clásicos: las acciones y palabras humanas en cuerpos y bocas de animales; lo actual en ropa del pasado.

La mayor parte de la obra de Ophüls es una larga broma moralizadora donde se presentan los conflictos del egoísmo, aburrimiento, desencanto, soledad, con diferentes intensidades, incluyendo la autodestrucción por empecinamiento. No hay heroísmo, nada es demasiado trágico. El "pasado" sirve de intencionado espejo del mundo de hoy; el ámbito es el último desarrollo de la cultura occidental más que la Europa fin de siglo que se presenta. Pero la requisitoria es moral y no ideológica. A pesar de los compromisos comerciales, valiéndose ingeniosamente de ellos también, Ophüls ha dado un profundo retrato de la sociedad contemporánea; no hay en él una perspectiva que pudiera denominarse "social", porque la limitación del conflicto se adecúa perfectamente al tema del encierro individualista que predomina: la enajenación mercantil de una existencia en LOLA MONTES; la esterilidad y triste hermetismo de otras, en MADAME DE», o LE PLASIR; el misterio que es la intimidad de todo ser, en LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (3) y las amables, desencantadas, amargas variaciones sobre el amor galante en LA RONDE y LE PLASIR. Ophüls no ha necesitado para conseguir sus fines, más que unos pocos seres embarcados en situaciones inestables, seres vacíos de toda pasión verdadera, encerrados en un mundo artificial y muerto: plan

tas, columnas, espejos, cortinas, escaleras, gente moviéndose a través de aposentos donde el espacio ha sido interferido obstinadamente, anulado por la materia pesante de la ornamentación. La atmósfera es irrespirable^ Nunca se sabe con certeza donde se está. Panorámicas vertiginosas siguen a los personajes en sus correrías, Estos movimientos de cámara subrayan la incertidumbre espacial del decorado, informan sobre existencias fatuas demoradas en trayectorias inútiles, cuyo espectáculo provoca fastidio (erróneamente atribuido a la obra en sí, que nada tiene de evocaciones complacidas). La intensa comunicación con el material mostrado, hace que el film lo delate como siendo su testimonio concreto. El malestar ante el film es ante lo que muestra (sin discutir su verosimilitud) ante la independencia e integridad del universo que aparece.

A pesar de referirse por lo común a una época distante, Ophüls mantiene el carácter de testimonio señalado, utilizando un desarrollo temporal objetivos en las tomas largas, la duración es percibida como una continuidad tan con3isteri te como la realidad inmediata; esta identidad hace que el tiempo del film sea tiempo contemporáneo, y el conflicto "fin de siglo" contiguo, sugiere burlona mente un conflicto actual. La discrepancia ambiental es un recurso expresivos * indica inconsistencia vital.

El abarrotamiento de los elementos visuales impide que se los interprete como simple convención evocadora. Como norma general, los elementos significantes son tantos (el tiempo incluido) que tal caos o abundancia de datos sólo puede ser soportado por el análisis; la percepción debe interpretar vacíos y dominantes, atribuir significados. Se incita fl espectador a entablar un diálogo dinámico con el film; el autor ha coordinado el material hasta que desaparece detrás suyo, dejándolo íntegro para la interpretación.

Es un hecho revelador el que, si bien los decorados que presenta Ophüls son excesivamente detallados, la actuación está llevada siempre en una gran economía de dramatismo. Es más importante el desplazamiento que la expresividad del rostro o el texto recitado. El tema dramático no existe agregado al ambiente donde transcurre, sino que está dado por él primordialmente. La fusión del personaje en el ambiente es facilitada por las interferencias visuales y auditivas. La comunicación derivada de tal estilo no es el habitual dramatismo compulsivo, puesto que la acción se ve no sólo a través de las interferencias ambientales, sino que también los sentimientos de los personajes deben ser leídos a través de la interferencia de su máscara. Los rostros no expresan na^a nuevo, las palabras siguen siendo brillantes o veladas, no hay grandes culminaciones dramáticas ni variación en la relación de planos. La monotonía es la gama preferida por Ophüls. Se trata, a la vez, de un material sumario (datos directos sobre la interioridad) y profusísimo ("cosas" exteriores alusivas),

La lectura interna es obligatoria, y una vez efectuada, la monotonía se revela como el ámbito de otro elemento que permanece oculto en la variedad: el tiempo.

La cantidad de elementos que deben ser interpretados sin exclusión, demanda más tiempo que, por ejemplo, POTIOMKIN, donde casi siempre se aísla un solo elemento por toma. La intensidad de significado no es puramente espacial o da üa por la simple percepción de un plano emotivo; se basa en la acumulación temporal de cosas significantes, vale decir, en la plasticidad interna del plano,

Ophüls no recurre a la introspección o al subrayado de un detalle informativo.

-Tiliza el gesto convencional. El personaje es un objeto más, en cuanto no di' acerca suyo mucho más de lo que un mueble acerca suyo; a su vez, el mueble es tan expresivo e importante como un personaje. Ambos comunican su presencia simplemente. Esto provoca una continua y rica tensión entre superficie e interioridad. Ophüls usó como elemento expresivo la oposición que encuentra esta fuerza interna para manifestarse en el exterior. Habitualmente sucede que la Arcara impide toda comunicación. La tensión sólo es visible en ciertos momentos claves (no más de uno por historia) que indican retrospectivamente la magnitud de la tensión cuya ambigüedad era lo único que aparecía antes.

La máscara del personaje oculta y delata su interior. El símbolo está ilustrado en el primer episodio de LE PLASIR: bajo el gesto rígidamente alegre de un joven, está el rostro de un viejo no resignado a la pérdida de su vitalidad.

El tema es fundamental en la comprensión de la poética de Ophüls. El mecanismo es, como en la tragedia clásica, una paulatina certeza de la verdad, que desemboca en la "caída de máscaras". El personaje es arrastrado hacia un conocimiento inexcusable. El hasta entonces impenetrable rostro del pianista de LE TTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, se quiebra al final de la lectura, al descubrir tardíamente el amor de la mujer. La caída en el caos del conocimiento es también el instante-clave de otros films en todos los casos está dado sin gran dramatismo exterior. líadame de, se aferra a las cortinas, frente a tina ventana herméticamente cerrada. Lola Montes culmina con un salto mortal su carrera erótico-comercial.

Si los personajes de Ophüls aparecen sumergidos o aplastados por la decoración, ésto indica la poca importancia que tiene la compañía de otros seres que los rodean, convertidos en parte del decorado. Aún los más directamente relacionados, solo se comunican de otro modo que no sea el de los gestos convencionales. Están solos, y los lazos que suelen unirlos son precarios. Parientes, criados o muebles, apenas si son vistos por líadame de... mientras corre ciega a otra cosa que sea su vértigo. Lo que más logra el amor son algunos sucedáneos de comunicación estable. En LA RONDE, estas uniones, incluida la del matrimonio maduro, son "aventuras", relaciones breves que pueden ser entorpecidas por la im potencia o el aburrimiento de los amantes. La forzada compañía del matrimonio (LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, LA RONDE, LE PLASIR) sólo es soportable con el auxilio de infidelidades periódicas, en LOLA MONTES, el casamiento de la joven es un acto apresurado que fracasa de inmediato. Por otra parte, está la dedicación obsesiva de Lisa (LETTER»») a su amor imposible, que la incapacita para lograr una comunicación satisfactoria en su matrimonio. La soledad de los personajes es, sobre todo, su voluntad de estar solos; el viejo de la máscara sigue corriendo tras absurdos, y la solicitud de su mujer de ningún modo lo conforta o vuelve a la realidad. Algo semejante ocurre con la tolerancia casi ofensiva de los esposos de Lisa y Hadame de..j nada de eso las ayudas precisamente las encierra aún más, al aumentar sus remordimientos. La caridad que se les ofrece es demasiado pasiva, cuando ocurre que ellas, y todos los seres ophülianos, no quieren detener sus correrías vanas, sino justificarlas, asentarlas, cargarlas de significado.

En LETTER FROM AN UNKNOWN WOOUAN, el conflicto sufre una modificación importantísima, no tanto por la aparición o supresión de episodios, como por la utilización de Stefan, el pianista, como "testigo" del relato. El cuento de Zweig está redactado en primera persona, y la morosidad de los sentimientos distorsiona los hechos románticamente; el sentido final es de clausura y finitud del

personaje de Lisa (como reaparece en MADAME DE»..) en una atmósfera aletargante. Al colocar esta historia en la lectura (interrumpida una sola vez por la actualidad) se entabla un equilibrio con el presente, que se resuelve en la partida para el duelo. Al mismo tiempo, el eje de la historia aparece más claros toda la existencia de Lisa gira a su alrededor, le está dedicada exclusiva_ mente, como la carta cuya lectura da forma al film. La omnipresencia del hombre en el amor obsesivo de Lisa se manifiesta también en el decorados el departamento vacío es recorrido por la joven, demorándose en los sitios donde ha visto pasar al hombre con sus amantes. Pero todo el desarrollo de la trayectoria de la mujer sirve más quien para indicar los dos ámbitos de soledad; ambos personajes se asemejan en el escaso interés que tienen por la comunicación, incluyendo en lo erótico, debido a que consideran los demás seres como simple posesión utilitaria (el pianista) o como único sustento (la desconocida). Lola Montes caerá en el mismo conocimiento que Stefan; usando a los demás, usándose, queda totalmente atada a su convención, así como Stefan a la suya (asistiendo al duelo) después de haber advertido el sentido interno. Entre los figurantes y la escenografía heterogénea, en medio del circo, centro de la atención de centenares de espectadores, Lola está siempre aislada.

Pero la soledad y todo cuanto permanezca oculto en el interior del personaje, es observado y analizado por Ophüls con todo el tiempo necesario (a través del tiempo) según la pauta de la exasperación del comportamiento. No hay el menor intento de disección psicológica, sino que se utiliza el mismo ambiente que habitan los personajes como una cámara de torturas donde, tras una resistencia a veces empecinada, ellos terminan por quebrar en cierto momento su coraza, su máscara. Es, en las palabras de Ophüls, "El anonadamiento de la personalidad" pero "a tres pistas", vale decir, extrospectivamente, por intermedio del espectáculo de superficies. Cambiando el decorado barroco por otro de espacios vacíos, la figura de Dreyer se emparenta directamente en la intención estilística.

La máscara del primer episodio de LE PLASIR indica abiertamente el símbolo que orienta todo el films advertir tras las apariencias de la alegría, el triste empecinamiento de los que no pueden alcanzarlo, el apremio de los que suplen fugazmente la mediocridad habitual, y finalmente, el enigma (la riqueza) de todo aquel que se abre a la comunicación. Detrás del placer aparente está la tristeza, como detrás de la frustración aparente hay (Be ignora en que medida) una gratificación trascendente. Los tres relatos son ambiguos al respecto los dos primeros invalidan una visión apriorística; el tercero sugiere una posibilidad desconocida y obra como resumen de los otros la relación entre el pintor y la modelo comienza convencionalmente (en la pose de S, Simón se ridiculiza al arte de anécdota pretenciosa); la rutina muestra que no hay entre ellos un entendimiento satisfactorios la intolerancia del hombre, el egoísmo y la charla estúpida e incesante de la mujer. Las disputas los separa aún más. El intento de suicidio de ella es la culminación de su terquedad, pero también la evidencia de lo importante que le es seguir con el pintor. La desesperación se disimula en orgullo. En todos los casos, los sentimientos se enmascaran por pudor. No obstante, pareciera que el pintor ha comprendido el sentido del intento de suicidio; la visión posterior de ambos paseando por la playa desierta (ello, ha quedado inválida y él empuja la silla de ruedas) puede señalar el duro triunfo de la mujer que ahora domina al hombre, o la armoniosa y firme unión entre los dos, al advertir cuáles eran sus verdaderos sentimientos.

En esta ocasión la consciencia de la máscara ha sido suficiente para modificar sus existencias. No ocurre lo mismo en el primer episodio: ni el anciano ni su esposa comprenden su situación. Tampoco les ocurre a los esposos de Lisa y Madame de.. Ellos están dentro del mismo movimiento irrazonado que arrastra a las dos mujeres. En la obra de Ophüls, sólo los caracteres femeninos vacilan y viven la crisis; los hombres (excluyendo al pintor) se creen seguros y ciertos porque obran se dan las reglas aceptadas. No pueden pretextar angustia: Lisa, Madame, Lola Montes, son, a pesar de la tristísima torpeza de sus acciones, seres que al borde de la salud no han podido reconocerla o se han creído incapaces de aceptarla. El salto a la consciencia se les aparece como una zozobra abismática. Algunos, el pianista de LETTER..., lo dan porque no han alcanzado a elaborar defensas; otros, el personaje de Rosa en "La Maison Tellier", o Lola (quien realiza objetivamente un "salto mortal" en cada función del circo) han comprendido y se han resignado a permanecer como antes, dentro de un ordenamiento (social, moral) que consideran insalvable.

La mundanidad del conflicto externo suele indicar a veces una crítica social. Lola Montes llega al pináculo de su "carrera" al encontrarse con el Rey Luis II durante la primera entrevista, jugada en morosos sobreentendidos, ella desgarró el escote de su vestido para demostrar, contra "lo que se dice por allí" que sus encantos son auténticos. Inmediatamente la cámara registra una serie de enormes aposentos dorados por donde corren los criados, pasándose la voz de uno a otro, en busca de aguja e hilo. Cuando regresan, las tomas se repiten simétricamente, y al pasar el cortejo de costureras se advierte, entrando rodeado por varios guardias decorativos, un lisiado con uniforme militar de gala. La desproporcionada futilidad escenográfica se justifica repentinamente por esta breve imagen que aparece sólo hacia el final de una panorámica descendente que recorre enormes escalinatas y galerías.

La máscara es una constante estilística integral. No se da únicamente en la elección del tema, sino que determina simultáneamente su forma o -como sería más justo decir acerca de la obra de un autor que posee la suficiente humildad como para recurrir conscientemente a lo convencional- la forma nunca juega anárquicamente y se da de la manera más apta para rendir su significado.

La Maison Tellier es mostrada por una larga y complicada grúa que recorre su exterior, atisbando lo que ocurre dentro sólo a través de las ventanas. El ajícano enmascarado es seguido por un travelling no menos difícil entre las salas de baile; la cámara corre ágilmente, como el bailarín, pero después de caer la máscara, los planos son fijos, reducidos, y la luz disminuye dejando lugar a grises opresivos.

La máscara de LOLA MONTES es compleja. Hay un relato grotesco para el público del circo. Las evocaciones de Lola son convencionales en el estilo usual en Ophüls. Sólo ante el salto sin red se advierte la interioridad: el relator no ignora que el espectáculo que coordina es falso, y si bien Lola cumple un contrato comercial cerrando su trayectoria en ese "Show", esto lo hace en una dirección menos clara de lo que parece. No se trata únicamente de una última verita de su intimidad, esta vez perfeccionada y acondicionada al consumo al por mayor» Lola radiante y pecaminosa es ofrecida a la curiosidad pública. El dueño del circo cuenta el dinero que se ha recogido en unos monederos que reproducen la cabeza de Lola. Sus compañeros la atienden solícitamente; el médico la atiende, tiene el corazón débil. Trepa a lo alto de la carpa; luces de colores cambiantes pasan sobre su rostro descompuesto: se niega a que dejen la red

tendida: está resignada al salto, a la diaria representación de su vida como espectáculo; esto no es sino la máscara de un purgatorio intensísimo, no esqui .
ado. El vacío, la sensación inmediata de estar perdido en la prisión del propio ser, enfrentado con sus límites, es para Lola una obligación cotidiana; se ha aceptado lo que en otras criaturas de Ophüls es el horror de sí mismos; esto no ha quitado el dolor, ni la propia finitud ha servido como fundamento de una existencia sana. También en MADAME DE.,., el humor triste de los episodios de LA RONDE y LE PLASIR donde aparecía Danielle Darrieux, se transforma en un drama humorístico, género poco o nada usado en el cine, que sólo puede compa rarse con el drama-grotesco del SENSO de Visconti o algunas obras americanas de Hawks, Kazan, Huston o Minelli (4)« Hay una franca comicidad en las entradas y salidas del oalco teatral, con el consiguiente fastidio de los lacayos, en las reiteradas visitas al joyero con la demora de la escalera de caracol, en las tomas del baile de la pareja en salas parecidas donde han quedado los últimos (la orquesta cansada y el apagado de luces recuerda directamente el baile de LETTER FROM AII HUKNOWN WOOMAN en el pabellón del parque nevado mientras la orquesta femenina enfunda sus instrumentos). En ningún film como éste los objetos han sido tan evidentes y enternecedores, tan preponderantes y vanos. Los personajes deben luchar contra ellos para continuar sus acciones, y ésto los desprestigia, los presenta bajo una apariencia de torpeza subversiva, Madame tropieza continuamente. El espacio es retorcido y hostil, pero ella misma no encuentra otra manera de escapar o soportar su angustia que a través de un incan sable desplazamiento, por lo que debe internarse en ese ámbito no-humano. Está totalmente ocupada, por otra parte, en un tema minúsculo (su dilema) que no obstante sobrepasa sus fuerzas. No resulta tan importante su amor, como la convicción, en parte acertada, de hallarse en una disyuntiva insoluble. Su posición social, la de su amante, y sobre todo su impotencia moral (ver su fe religiosa, auténtica aunque esté cargada de sentimentalismo) exacerban el drama.

Se clausura a otra cosa que no sea su angustia. El amante, en sí, incluso en su suerte en el duelo con el marido, casi nasa inadvertido; ha sido la causa, pero la repercusión posterior del conflicto se desarrolla herméticamente en Madame. Su estado es indicado en el episodio de la joya regalada al recién nacido; el objeto es un bien extraordinario para la familia pobre, en tanto que para ella sólo significa xa certeza de sus peores zozobras. Objetivamente, Ophüls la ubica casi exclusivamente en interiores recargados de cosas, en medio de una luz ambigua. La realidad apenas es entrevistada a través de algunas ventanas interferidas por cortinas traslúcidas o totalmente opacas. La figura angustiada de Madame aparece a esas ventanas cuando espera la llegada del esposo, o cuando lo ve partir para el duelo. Sólo ve un ángulo del patio. Nunca el espacio abierto. Una confesión visual de su impotencia hay en la desazón con que observa el exterior desde la habitación de la joven madre; ha casi rechazado el espectáculo de la maternidad afuera ve el campo. El espacio abierto producía tristeza en los paseos por la playa, pero en la secuencia del duelo la naturaleza se vuelve directamente hostil. La naturaleza es agresiva: hay ramas que impiden distinguir lo que ocurre, la luz es incierta (así nuestra Ophüls la ofuscación del personaje)cualquiera sea el resultado del duelo, no podrá soportarlo la muerte del esposo o del amante, la resolución de lance está apenas indicados realmente no importas Madame muere ante la simple posibilidad de que ocurra cualquier cosa» "En tanto que humanos, estamos obsesionados por el tiempo, apasionados, interesados en nuestras personalidades"....."obsesos por el tiempo, y nuestro ego, vivimos en constante ansia y preocupación" (5)« La prisión de los

sentimientos y la prisión de las cosas del mundo tambitos idénticos y correspondientes, es el tema y el procedimiento expresivo de Ophüls. Todo lo que está adentro es explayado espectacularmente. Todo lo que ocurre fuera es la pauta de la interioridad. Podría distinguirse el tratamiento en uno u otro nivel según aparecen en distintas obras, y la constante intercomunicación que las hace tan sólidas y coherentes entre sí.

Al confrontar LA ROJHDE con la pieza de Schnitzler, aparece claramente la modificación fundamental que ha introducido Ophüls con el relator, que convierte la substancia fuertemente erótica del original en algo más ligero y al mismo tiempo más crítico. La falta de intimidad con que se muestran las relaciones da presencia indiscreta del relator, el carácter de las relaciones (utilitarismo, torpeza, fatiga, narcisismo, inconsciencia, olvido) la presencia indiscreta del relator en todas las situaciones, destruye y obstaculiza la intimidad; las relaciones son mostradas con más crueldad, en la burla, que complacencia. Nada tan alejado de la pornografía como esta continua y unilateral referencia a la finitud del placer. La máscara sonriente es para Ophüls la manera más púdica de mostrar -como eludiendo- ciertos aspectos terribles En el relator entre cínico y compasivo, ajeno a la acción y testigo omnipresente, no puede dejar de identificarse en última instancia una alusión teológica.

Lo que hace que estas apariencias frívolas sean al mismo tiempo tan amargas, no es la declaración explícita de los personajes o, como en Fellini, su peripecia, sino la flagrante ausencia de pasión donde se supone que debería estar presente dirigiendo las acciones. Hay la objetiva visión de la rutina, de la precariedad de la aventura, de la dificultosa conquista ínfima, del viejo chacarrillo burgués que se revela como un consuelo imbécil, las maneras elegantes y amables procuran disimular en vano esta impotencia. Pero la pauta más directa sobre este significado interno, es comunicada por la labor de le cámaras apegada a los detalles ínfimos, demorándose como obstinado testigo de lo que -en la convención del espectáculo- no tiene importancia, consigue volver irrespirable y dramática la atmósfera de las acciones livianas, recurriendo exclusivamente y no por precariedad de medios expresivos sino por un conocimiento de una extensa gama de ellos. La cámara reelabora el significado de las convenciones; su interés descubre otra cosa, y porque un creador como Ophüls es sensible a todo lo que la cámara muestra y utiliza todos esos elementos como su expresión. Todo se ve, todo dura, ton significa. La materia del film ee an amplia como la realidad, lo es más intensamente pero en el mismo sentido ambiguo de la realidad.., Ophüls rechaza tanto los subrayados que fuerzan a apreciar sólo una cosa de un modo determinado, como las elipses parciales del montaje tradicional. Convierte a todo el film en una elipse: todo el film es el mero signo de tina interioridad (que no es exclusiva como en Bresson, si_ no que está dada por la materia concreta del film que se vuelve trascendente) pero lo es sólo cuando se lo interpreta, cuando el vacío y la duración se advierten como elementos expresivos. El aporte fundamental de Ophüls, casi inapreciado aún hoy, es esta consciencia integral de lo fílmico. Parece más que necesario intentar el análisis que reclama su profunda concepción y riquísima inventiva» Estos apuntes no pretenden más que señalar esa necesidad, y esbozar ligeramente ciertos elementos fundamentales.

NOTAS:

- 1) : Jorge Luis Borges (en "La muerte y la brújula")
- 2) : "La actualidad" Cuando se quiere atar a ella el tiempo del film, ya quedó atrás" (LI, Ophüls), Pierre Leprohon señala que Ophüls no se ocupa realmente del pasado sino de situar los conflictos donde adquieran mayor perennidad, ponerlos fuera del tiempo.
- 3) : en VffirTHER había ensayado esta forma de mostrar el conflicto a través de un testigo (Carlota), estilo que se relaciona con el personaje del relator en ctros films, y en general con todas las manifestaciones extrospectivas que anji r. an a DIVINE, LOLA MONTES u otros films,
- 4) : Hay más de una coincidencia entre Ophüls y Llinelli, aunque las cualidades le éste se hallen diluidas por una obra abundantísima y artesanal. Hiñe» lli traspone el personaje de la mujer=marioneta (cuya culminación ophülsiana es Lola Hontes) del ballet estilizado al melodrama realista; el decorado es singularmente informativo, actúa, y a veces estorba, como un personaje más; las texturas auditivas indican la banalidad de lo que se dice; la acción está notablemente sincronizada con la música ambiental y espacialmente; súmese también la preocupación moral, mucho más auténtica en Ophüls, Si bien es ad« mirable la habilidad con que Minelli salva los encargos comerciales, la obra de Ophüls sigue teniendo, aún las nacidas en circunstancias semejantes, una originalidad más estricta.
- 5) : Aldous Huxley (en Viejo muere el cisne"). Jean d'Ivoire dice de Ophüls: "(su estilo) hecho de movimientos de cámara que dan un cierto vértigo, concentrados siempre sobre los mismos personajes o las mismas escenas, expresa perfectamente la idea de agitación vana y de riqueza vacía que constituye el fondo de su obra".

"LA RONDE" 1

"Fui a Viena hace unos días. lio había visto esta ciudad desde 1927» No hay razón alguna para que Viena me haya parecido más melancólica y al mismo tiempo más llena de encanto y contrastes, que todas las ciudades que he atravesado durante mi estadía en Europa, desde mi regreso.

Paseando por las calles pensé mucho en LA RONDE, y entre las ruinas y las terrazas de los cafés, los tranvías pasados de moda y la moderna policía de ocupación, encontré poco a poco algunos lazos. No son muy trabados, pero sin embargo quiero señalarlos»

Los acontecimientos: el hundimiento bajo la dominación del nacional-socialismo, la guerra que no se deseó, los bombardeos, la ruina, la ocupación, la incertidumbre frente al porvenir no son nuevos para los vieneses; están acostumbrados ya desde hace generaciones, yo creo que desde siempre, como a su cio lo y su música (esta música de la cual Berlioz dijo "Los vals de Strauss con su llamado al amor, a la vida, me ponen muy triste"). Esta belleza en la tristeza marcó la literatura austríaca y siempre la encontré en la literatura de Arthur Schitzler, el poeta del nacimiento de nuestra época y de la muerte del imperio austríaco,»

Ilabía poca luz cuando encontré su retrato en el escaparate de una compañía de seguros, cerca del Kaitnerring, y bajo su cara pálida y barbuda se podía leer, como advertencia sobre el carácter precario de la vidas "Lo más asombroso es

que en medio de los esplendores de la vida se siente acercarse, de lejos, la muerte".

Esto tendría que aterrorizar a los ahorradores Schnitzler era como un Musset al "borde del Danubio. En sus obras todo pasa como en ese río: nacimiento, vida y fin de todas las relaciones humanas, así como el amor, y todo el ritmo del vals. En "Libelei", en "Aventuras de Anatole", en "Señorita Elsa" y en "La Ronda", es esta nostalgia la que me atrae.

Max Ophüls

MAX OPHÜLS; SINTESIS BIOGRAFICA

- 1902: el 6 de mayo nace Max Oppenheimer en Sarrebrück
1918: estudia literatura y arte en Francfort y Stuttgart; adopta nacionalidad francesa.
1919: actor en el teatro de Sarrebrück: "los periodistas" de G. Freitag. También figurante en la Opera.
1921: actor en el Teatro Municipal de Aix-la Chapelle: "Goethe", "Je Berlinchingen" de Goethe, y "Demetrius" de Schiller.
1923: primeras direcciones teatrales durante una Jira por Dortmund y Ebergfeld.
1924-25: dirigió más de 150 piezas teatrales, entre otras: "la hora del amor" de Niccodemi, "Boccaccio" opera u u Suppé, las operetas "La Chauve-Souris" de Strauss, "Dorinne y el azar", "La Divorciada" "Madame Pompadour", "La noche de Venecia".
1926: en Viena prepara una docena de obras en el Burgtheater: "Dos veces dos son cinco" de G. Vied, "Duelo en el Lido" de Rehfish, "El Volcán", de L. Fulda. Se casa con la actriz Hilde Wall (12 de julio).
1927: En Francfort: más de cuarenta piezas en el Neue Theater: "Volpone" de Ben Johnson, según S. Zweig, "El Inspector" de Gogol, "Anatole" de Schnitzler, "Leonee y Lena" de Buehner, "La casa de las tres niñas" comedia con música de Schubert.
1928-29: en Breslau: trabajo ininterrumpido: "El Mercader de Venecia" y "Como gustéis" de Shakespeare, "El enfermo imaginario" de Molière, "Front Page" de Ben Hetch; "Margus" y "Fanny" de Pagnol, "Juan de la Luna" de Aohard, "La dulce enemiga" de Antoine. Escribe y presenta "Fips y Stips" comedia para niños.
1930: en Berlín: escribe piezas para radiotelefonía; ingresa en el cine como traductor y asistente de Anatol Litwak en la U.F.A. Dirige en teatro "Huida a Shangay" y "La familia real de los Barry- more". Realiza un cortometraje de prueba: DAN SCHON LIEBER LEBERTAN,
1931: Dirige "Schwengel" en el Teatro Bamowski, y en el cine DIE VERLIEBTE FIRMA
1932: prepara espectáculos en el cabaret "Catacombe"; la comedia musical "Sé que tú no lo sabes". DIE LACHENDEN ERBEN y DIE VERKAUFTE BRAUT. Dirige en teatro "Der Star" de H. Barr. Parte para Francia con su mujer e hijos.
1933: estreno de LIBELEI.
1934: edición francesa de LIBELEI: UNE HISTOIRE D'AMOUR. Filma ON A VOLER UN HOMME. En Italia LA SIG NORA DI TUTTI.
1935: DIVINE. En Holanda DIE KOMODIE UM GELD.
1936: realiza dos cortometrajes para E. Vuillermoz: AVE MARIA DE SCHUBERT y VALSE BRILLANTE DE CHOPIN. El largometraje LA TENDRE ENEMIE.
1937: YOSHIWARA.
1938: LE ROMAN DE WERTHER
1939: SANS LENDEMAIN. Septiembre: estalla la segunda gran guerra; Ophüls es incorporado un mes más tarde.
1940: en enero logra permiso para terminar DE MATERLING A SARAJEVO. Sus dos últimos films se estrenan en marzo y mayo. En Marsella comienza a filmar "L'Escole des femmes" de Molière según la representación de la compañía de Louis Jouvet; la ocupación suspende el rodaje. Ophüls pasa a Suiza: en Zurich dirige la pieza "Henri VIII y su séptima esposa". A fines de año llega a Hollywood. Pasa seis años sin actividad.
1946: escribe el argumento de "Vendetta" en colaboración con Preston Sturges; surgen dificultades con H. Hughes durante la realización del film y lo reemplaza M. Ferrer.
1947: realiza THE EXILE, escrito, producido y actuado por D. Fairbanks (jr.).
1948: LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN.
1949: CAUGHT y THE RECKLESS MOMENT. Se anuncia que realizaría, sucesivamente "The Bailad and the Source", "White Gold" (en Australia) y "La duchesse de Langlais" con Greta Garbo; el desastre financiero del productor Walter Wagner frustra los proyectos. Regresa a Francia.
1950: LA HOEDE
1951: LE PLASIR
1953: MADAME DE ...
1956: LOLA MONTES
1957: en Hamburgo pone en escena "Las bodas de Figaro" de Beaumarchais, en el Teatro Schauspiel, con decorados de d'Eaubonne y trajes de G. Annenkov. El 25 de marzo muere MAT Ophüls en un hospital de Hamburgo.

MAX OPHÜLS: FILMOGRAFIA ANALITICA

1930: DAN SCHON LIEBER LEBERTAN (traduc. lit. TDS "PREFERIBLE EL ACEITE DE HIGADO DE BACALAO").

Cortometraje. "Comedia de magia para niños chicos y grandes, cuya acción se desarrolla en el cielo y en la tierra" (P. Leprohon).

Tema: Eric Esstner; guión: Emeric Presburger.
Fotografía: Eugen Schufftan. Intérpretes: Ete Haak, Heinz Günzendorf, Paul Itamp.
producción UFA.

1931: PIE VERLIEBTE (Lit. "LA FIRMA ENAMORADA")

Comedia musical sobre la vida en los sets cinematográficos. "Ophüls aborda un tema que le es caro: los juegos de la vida y el espectáculo emparentado con el pirandellismo y remodelados en su propia visión del mundo. (C.Seylie).

tema: Emst Marlshka y Bruno Granichstaedten; guión: Fritz Zeckendorf; .

fotografía: Karl Futh; música Bruno Granichstaedten. Grete ffalter y Erna Hauke)

intérpretes: Anny Ahlers, Gustav Igrslich, Lien, Deyers, Emst Verebes, José Wedorcp* Hubert ven Méyerink, Fritz Steiner, Leonard StVckel, Hermaxm Krehan, W. Finck; producción D.L.S.

1932: DIE VJSRKADFTE BRAÜT (Lit. "La novia vendida") .

"Insuperado modelo de film-melodrama (G.C.Castello). "Ophüls ha hecho de la ópera de Smétana una farándula desatada", "Una cámara extraordinariamente feloz sigue sin el menor respiro, el juego sin cesar rápido de los actores., la imagen va más rápido que el sonido" (Ch. Bitsch).

según la ópera de Friedrich Smétana; adaptación Jaroslav Kvapil; guión: Curt Alexander y Max Ophüls.

fotografía: Reimar Kuntze, Franz Koch, Herbert Illing, Otto Wirsching;

música: Friedrich Smétana, Theo Mackeben;■ intérpretes: Jarmila Novotna, Karl Valentín, Wi lly Domgraf-Fassbänder, Faul Kemp, Liesl Karls tad, Annemarie SSrensen, Max Schereck, Hans peí, Emst Zielgel, Max Nadler, Hermann Kner, María Janowska, Karl Riedel, Georg Holl, Richard Revy, Lothar Koerner, Lorte Deyers, Mary Weiss, Trude Haeflin, Dominik Loescher, Kurt Horwitz, Therese Gieahe, Eduard Mathes-Roeckel, tjax Duf fek, Beppo Erem. producción Reichs-Liga Films.

DIE LACHEITOEEN CT-R-RN (Lit. "LAS RISUEÑAS HEREDERAS").

Se narra el conflicto de Romeo y Julieta, ambientándolos en la Renania contemporánea.

tema: Félix Joachimson; guión Trude Herka. fotografía: Eduard Hoesch; música: CliemeniJ Schmalstich, Hans Borgman. intérpretes: Lien Deyers, Lizzi Waldmüller, Heinz Rühman, Max Adalberto Julius Falkestein, Ida Wüst, ffalter Janssen, Friedrich Ette. producción UFA

1933: LIBELEI (Lit. "AMORIOS")

Romanticismo, amargura, ternura, el fin de una sociedad en el fin de un Imperio, llevando consigo todo lo que hizo el encanto de una sociedad condenada" (Max Ophüls).

"(Ophüls) pretende recrear no sólo al hombre y sus dramas íntimos, sino también el impenetrable conjunto de apariencias donde debe debatirse en nuestro mundo civilizado. Una misma dirección va desde DIVINE a LOLA MONTES.

"Jamás he vuelto a encontrar un tema con tal silencio" declara Ophüls. Faz del amor, paz de la muerte, dhristine y Fritz, en el cénit de su Idilio, se deslizan en un trineo sobre el paisaje nevado en medio de un bosque irreal. Después del duelo, el panorama se fija en la inmovilidad de la muerte. El film se inscribe discretamente entre estos dos tiempos dominantes. Todo llega con simplicidad, inexorablemente, fuera de las contigencias" (L.Marcorelles).

1934: UNE HISTOIRE D'AMOUR (Lit. "UNA HISTORIA DE AMOR").

Versión francesa de LIBELEI; el film es montado por el mismo Ophüls; presentado en febrero de 1934; los diálogos difieren bastante de los originales.

Según el relato de Arthur Schnitzler; guión: Hans F. ffilhem, Curt Alexander, Mar Ophüls .

fotografía: Franz Flanerx; música: Theo Mackeben.

intérpretes: Magda Schneider (Christine), ffolfrang Jjibeneiner (Fritz), ffilly Eichberger (Théo), Louise Ulrrich (Mizzi), Olga Tschechowa (la baronesa), Gustav Grüdens (el barón), Faul HBrbiger (padre de Christine), Faul Otto, Lotte Spira, Bruno Kastner, Walter Steinbeck.

ON A VOLE' PN HOMME (Lit. "SE HA VOLADO UN HOMBRE").

Diálogos de André Doderet.

intérpretes: conservan sus papeles Schneider, Libeneiner y Tschechowa, Georges Rigaud (Théo) Simone Héliard (Mizzi), Abel Tarride (el barón) Georges Mauloy, Fierre Stephen y André Dubosc.

guión: André Pujol y Hans Wilhem. fotografía: René Guissart; música Bronislav Ka per y Walter Jurman.

LA SIGNORA DI TUTTI (Lit. "LA MUJER DE TODOS").

Una estrella de cine ha intentado suicidarse; en el hospital, recuerda confusamente su pasado; un profesor se ha matado por ella, luego conoce a Roberto; la madre del joven que es inválida, la invita a vivir en su casa. Leonardo, el marido, se enamora de Gaby. Roberto se marcha al enterarse de las relaciones entre ambos. La esposa rueda por la escalera mientras los espía; Leonardo abandona su fábrica, los amantes huyen. Después de algunos meses, Gaby, arrepentida, se archa. Leonardo es encarcelado. Cuando es puesto en libertad, se entera de que Gaby se ha transformado en una famosa estrella de cine. Después de haber visto su film "La mujer de todos", es hallado muerto en su automóvil; el periodismo se entera de la vida anterior de Gaby. Roberto regresa casado con la hermana de la actriz; esta última desilusión la impulsa al suicidio. El fin del recuerdo coincide con el de la operación: Gaby ha muerto.

"El más musical de los films de Ophüls es también el primero donde trata un tema que ama: lo que más tarde llamará: "el anodamiento de la personalidad en tres pistas", esbozando los temas que serán retomados y orquestados en el oratorio de LOLA MONTES, la más desgarrante de las cantatas fúnebres? (O. Beylie).

"Cuando los sucesos asumen proporciones oscuras y dolorosas de explicar los caracteres y formas de moverse y comportarse, el film asume una lógica y fuerza dramática que nos han hecho recordar el entusiasmo y la habilidad del director de "LIBELEI" (S. de Peo).

1935: DIVINE: (Lit. "DIVINA").

"DIVINE, como LOLA MONTES, está basada en una monstruosidad de distribución, no en un error, sino en un imperativo: era necesaria Danielle Darrieux, y fue Simone Berriau. Fuera de esto, DIVINE es una pequeña obra maestra de salud y vida: un verdadero pequeño Renoir con, naturalmente, ese frenesí ophi'lisiano que hace que la cámara baje escaleras, trepe sobre las arcadas, irrupa entre bastidores. Se trata del music-hall, pero no es el decorado el privilegiado en este film consagrado a las grandezas y pequeñeces de los pequeños oficios del espectáculo (F. Truffaut)«

DIE KOMBDIE UN HELP O THE TROUBLE WITH THE MONEY. (Lit. "EL ASUNTO CON EL DINERO").

Film realizado en Holanda. P. Leprohon lo cita como comedia musical y satírica sobre el ambiente bursátil, hablada en inglés. En otras filmografías se indica únicamente el título en holands.

AVE-MARIA DE SCHUBERT

intérpretes: Henri Garat (el banquero Jeandela faye), Lili Damita (Anette), Femad Fabre (Robert), Charles Fallot (el criado), Nina Meyral (la señora), Pierre Labry, Lucien Celaiand, Eroul Marey, Pierre Piérade, Robert Goupil, Guy Rapp. producción Foí Europa - Erich Pommer.

según la novela de Salvador Gotta; guión: Hans F. Wilhem, Max Ophüls y Curt Alexander.

fotografía: Ubaldo Arata; escenografía: Giuseppe Capponi; música: Danlele Amfithéatrof; montaje: F. Poggioli.

intérpretes: Isa Miranda (Gaby Doriot), Federico Benfer (Roberto), Memmo Benassi (Leonardo Nanni), Tatiana Pavlova (Alma), Nelly Corradi, Lambert Picasso, Franco Coop, Mario Ferrari, Egisto Olivieri, Vinicio Sofia, Attilio Ortolani, Gildo Bocci, Alfredo Martinelli, Andrea Checchi Elena Zareschi, Giulia Puccini', Luigi Barberi, Achille Majeroni, Mattia Sassanelli, Inés Zaccani. producción Novella Film - Rizzoli, Milán.

tema: Colette; guión: Colette, Max Ophüls y Jean Georges Auriol.

fotografía: Roger Hubert; decorados: Jacques Gotho; música: Albert Wolff.

intérpretes: Simone Berriau (Ludvine Jarisae), Georges Rigaud (Antonin), Philippe Hérial (el fakir Lutuf-Allah), Ivette Lebran (Roberta), Marcel Valée (director del Empyrée), Paul Izáis (el director), Silvette Pillacier (Gitanette), Jeanne Fusier-Gir (la conserje), Catherine Fonteney (Mme. Jarisse), Gabriello (el domador), Gina Manés, Therese Domy, Nene Germon, Roger Gaillard, Paul Lhuis, Pierre Juvenet, Edith Maura, Colette. producción Edén.

guión: H. Shlee y Max Ophüls; fotografía: Eugen Schufftan; intérpretes: Rife Otte y

fotografía: Franz Planer. cantante: Elisabeth Schumann.

VALSE BRILLANTE 3E CHOPIN

Longitud aproximada de cada film: 150 metros. Probable realización: diciembre de 1935; primera exhibición: segunda quincena 1936. En el montaje de VALSE BRILLANTE se incluyen detalles de manos filmadas por Louta Nounberg. Los cortos forman parte de una serie de cuatro (en los otros actúan Magda Tagliaferro y Ninon Vallinje alizado por diferentes directores, según una idea original de Emile Vuillermoz.

1936: LA TENDRE ENEMIE (Lit. "LA TIERNA ENEMIGA" ^

Una viuda adinerada, la seflora Dupont, festeja el compromiso matrimonial que le ha impuesto a su hija. Durante la fiesta aparecen dos fantasmas (han sido el esposo y el amante de la señora Dupont) que mezclados entre los invitados re cuerdan su historia: cuando joven, la señora pont, enamorada de un marinero, es obligada por su madre a casarse con un pretendiente de fortuna. El marinero se suicida. La joven casada, in satisfecha, tiene un amante, pero el recuerdo de su frustración le impide ser feliz. Después de hacer desgraciados'' a los dos hombres, los mata. Los fantasmas deciden, en el presente, ayudar a la hija para que no siga el mismo camino de su madre.

"Ophüls ha partido de nada, de un pequeño vodevill... Comienza por bañar todo en una luz dulce, irisada, no irreal sino extrarreal, donde los seres, obligados a una vida casi vegetal, no exhalan más que sus quejas secretas. Los muertos vuelven y circulan invisibles entre los vivos, pero éstos* por su parte, no son sino muertos a plazo, grotescos globos de tripas, algas sobrenadando a duras penas la profundidad, seres que no han sabido jamás responder dignamente su problema fundamental: la existencia. Fuera de Illa los muertos lo son menos que estos burgueses... Una joven nacida en ese medio adulterado, quiere vivir, no como los otros "volviéndose un cuerpo sin alma". No quiere debilitarse en la atmósfera fétida de las alcobas 1900, no quiere usar su vida para esperar". (C. Beylie).

1937: YOSHIFABA (o KOHANA) (conocida también como "Un misterio del Japón").

"Es el más bello "canular" de la historia del cine: hubo otros, es cierto, pero sus autores trampeaban con el tema; Ophüls no ha hecho más que llevar a un punto límite un género cinematográfico dado, no sólo sin traicionarlo, sino también utilizando su ingenio para adornarlo con un lustre del que ha sido despojado a menudo, y para disimular la falta de medios... Al cabo de unos minutos, con la aparición de Gabriello como el amo del burdel, sabemos a qué atenemos; luego, otros mil detalles se prestan a risa: el final de las tomas, cuidadosamente dejado al montaje, donde se ve a los actores frente a puertas corredizas que rehúsan cerrarse, frases del diálogo donde la voz suave de ffillm exagera lo burlesco, como lo que susurra a la japonesa asustada: "Todos los hombres blancos no son salvajes", la evocación insensata de Mozart en un salón de embajada. Pero si reímos, es con risa respetuosa, porque es necesario ver cómo saca partido Ophüls de un decorado sin importancia, cómo coloca inquietantes siluetas de soldados, cómo, ayudado por Schufftan, recrea con tres cuerdas, dos bambúes y un proyector, un Japón Misterioso y fascinante" (Ch.Bitsch).

fotografía: Franz Planer.

pianista: Alexandre Brailowsky.

producción Compagnie des Grands Artistes Internationaux

según la comedia de André Paul Antoine; guión: Curt Alexander, Max Ophüls; diálogos: André Paul Antoine) fotografía: Eugen Schufftan y Eené Colas; escenografía: Jacques Gotko; montaje: Pierre Deherain; música: Albert Wolff.

intérpretes: Simone Berriau, Jacqueline Daix, Catherine Fonteney, Georges Vitray, Lucien Nat, Herlfi Marchand, Laure Diana, Marc Valbel, Germaine Reuver, Camille Bert, Janine Darcey. producción Edén.

según la novela de Maurice Dekobra; guión: M. Dekobra, Wolfgang Wilhem; fotografía: Eugen Schufftan y René Colás; escenografía: André y León Barsacq; música: Paul Dessau.

intérpretes: Pierre-Richard Willm (Serge Pole-noff), Michiko Tanaka (Kohana), Sessue Hayakawa (Ysamo), Roland Toutain (Pawlik), Lucienne Lemarchand (Ñamo), Camille Bert (el comandante), Gabriello (M. Pó), Ky Duyen, León Larive, Foun-Sen, Maurice Devienne, Camille Toutain, León vel. producción Excelsior Film.

1=53: LE ROMAN DE YEERTHER (Lit. "EL ROMANCE DE WERTHER").

¹ Les exteriores filmados en Koenigsberg tienen - s. cálida luminosidad que anuncia aquellos de 12 PIASIR: la iglesia alemana es del mismo estilo inclasificable que aquella de Normandía, ii próxima al terruño y la vida natural bajo si aspecto barroco. Vernay es una Carlota lle- ie simples torpezas y juventud... El romanticismo aflora sin estallar. Es un Goethe cu- eieado, a sotto voce. Ophüls ha hecho suya t-sta obra; he qui cómo desplaza imperceptible ■e-te los centros de Interés: no es más Werther il=: Carlota el pivote del drama. Carlota es la :-.- i-:a de Christine, de Lisa: como ellas, a- -■ameaia bruscamente de una felicidad demasia- -arde, tan incapaz de renunciar como de a- r^cjr. Werther se borra y no se lo ve morir;no «-• escucha sino el pistoletazo que se amplifi- :» e- la campaña silenciosa. Sólo queda una mu iesolada por un amor en el que no creía, re en una escalera. Para ser HADAME DE...no le falta más que la dignidad innata de las actitudes y el peso de la mirada, Pero es el mig zo insondable dolor". (C.Beylie).

1939: SAKS LENDEMAIN (Lit. "SIN FUTURO").

según la novela de W.Goethe;
reducción y guión: Hans Wilhem, Curt Alexander y Max Ophüls;
diálogos: Ferdinand Crommelinck. fotografía: Eugen Schufftan y Bougasoff; escenog\ Cla: Eugene Lourié y Max Douy; música: Paul Dessau y Henri Kerblay, sobre temas de Bach, Beethoven Mozart, Schubert y otros; vestuario: Annette Sarradin; montaje: Jean Sacha.
intérpretes: Annie Vernay, Jean Galland; Pierre-t-Richard Willm, Paulette Pax, Roger Degris, Georges Vitray, Jean Perier, Jean Buquet, Philippe Ricard, Léonce Come, Denise Kemy, Edmond Beauchamp, Bever, Nossent, G.Temy, Maurice Schuta; Henri Guisol, Henri Herblay, Léone Larive. .
producción Seymour Nebenzahl, para la Compañía Nero Film.

según el relato de Dominique Ivan Denon;
adaptación: Hans Wilhem, Max Colpet, Hans Jaco by;
guión: André Paul Antoine, Hans Wilhem, Curt Alexander y Max Ophüls; diálogos: André Paul Antoine. fotografía: Eugen Schufftan y Portier; escenografía: Eugène Lorie; música: Alian Gray; intérpretes: Edwige Feuillère (Evelyne Morin), Georges Rigaud (G§orges), Paul Azais (Henri), Gabriello (Mario), Georges Lannes (Mazurand), Michel Francois (Pierre), Jeanne Marken, Pauline Carton, Mady Berry, Roger Máxime, Daniel Lecourtis.
producción Cine Alliance.

1340: DE MAYERLING A SARAJEVO

La filmación muy accidentada (véase síntesis biográfica) y la edición de una versión montada -:r Antoine, en la que se incluyeron escenas jeeialmente filmadas, vuelven confusos los datos sobre esta obra.

•S: este resto el genio de Ophüls estalla más fulgurante que nunca en la primera parte: la S¿ cuencia de la representación en la corte; uno d\$ los mejores ejemplos de ese "teatro en acción" V-e es el mundo según Ophüls." (C.Beylie).

tema: Cari Zuckmayer y Marcelle Maurette; guión: André Paul Antoine, Curt Alexander, Max Ophüls; diálogos: A.P. Antoine y Jacques Natanson; fotografía: Curt Courant y Otto Heller, supervisados por Eugen Schufftan; escenografía: Jean D'Eaubonne; música: Oscar Strauss; montaje: Jean Osser. intérpretes: Edwige Feuillère, John Lodge, Jean Worms, Aimé Clarions, Gabrielle Dorziat, Almos, Jean Debucourt, Marcel André, Henri Bosc, Fran cine Claudel, Gilbert Gil, Edy Debray, Geofges Francois;
producción Tuscherer.

1947: THE EXILE (Lit. "EL EXILIO") (conocida como "El Rey en exilio").

Los temas de la pintura holandesa (no de la me- ¿:r porque hubiera resultado desmesurada sobre esta aventura ligera de capa y espada) fueron retomados por Franz Planer en su fotografía: vo 1-enes llenos de los cuerpos femeninos y la ar .»itectura, texturación casi plana de los paisa ;is; el viraje en sepia suple con ventaja la pe lieula cromática, dando una atmósfera aproxima- la tero alegremente superficial, que convenía =. este relato que es cualquier cosa menos que tns. reconstrucción cultural sería. El Juego de scLacronismos caro a Ophüls, se ejercita aquí en

según la novela "His liajesty", the King" de Cos mo Hamilton; guión: Douglas Fairbanks y Max Ophüls) fotografía: Franz Planer; escenografía: Bernard Herzbrun y Hilyard Brown; música: Frank Skinner montaje: Ted Kent;
intérpretes: Douglas Fairbanks (Jr.), Paule Croset, María Montez, Robert Coote, Miguel Bruce, Henry Daniell, Otto Waldis, William Trenk, El- don Gorst, Michele Haley;
producción: Douglas Fairbanks (Jr.) para Univef sal.

la entonación general de los personajes, esgrimiendo, a través del decorado holandés la psicología convencional "made in U.S.A.", y más en Fairbanks que en nadie: su rostro, sus movimientos inconfundibles, ensayan un traje que de ningún modo les desvirtúa, y Ophüls muestra, con todo gusto, la ficción de la ficción. En otra oportunidad el juego será trascendente.

1948: LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Lit. "CASTA DE UNA DESCONOCIDA" exhibida como "Carta de una enamorada").

la habilidad de Ophüls para mostrar un tema trascendente a través de otro superficial, está más presente que nunca en esta obra iluminada por una claridad finísima que recorre todos los temas románticos: la nieve del paseo nocturno, los candelabros, el velo sobre un rostro femenino, la penumbra bajo un árbol en primavera. Pero esta belleza se ajusta demasiado a los sentimientos de la protagonista, es demasiado complaciente con su dedicación amorosa, como para que esta poesía estrictamente intimista no deje de provocar fastidio. Junto con la apoteosis del sentimentalismo hay también la consciencia de su estupidez. Ophüls nos envuelve con una atmósfera no teñida sino totalmente determinada por la subjetividad de Lisa, de modo tal que por "la paradoja del espectáculo", es imposible no creer y juzgar críticamente su ficción al mismo tiempo. El espectador, como Lisa, es subyugado por el país de sueños que inventa Stephan en el segundo encuentro, pero no ignora que todo no es sino una repetición más de la experimentada técnica del seductor. El romanticismo se extrema y llega a ser subversivo: nadie como Ophüls puede jugar una peripecia ambivalente y hacer que su expresión sea, invisible, como inexistente, toda la obra y algo superior a esa obra-(O.Gi)

1949: CAUGHT (Lit. "Atrapado") exhibida como "El Reloj asesino").

Se ha preguntado a menudo por qué Ophüls no filmó realmente "Los malos encuentros". Basta haber visto CAUGHT para comprender. La sinopsis es la misma que la de la novela de Saint Laurent adaptada por Astruc, sólo que hay dos personajes masculinos en lugar de tres. Pero el fondo permanece idéntico: una joven llega a New York y hace su aprendizaje de habitante de la ciudad al mismo tiempo que pasa de un hombre a otro. CAUGHT, el título, es también la moral del film cruel y delicado. Nuestra Eva moderna, interpretada admirablemente por Bárbara Bel Geddes (Simone Simón de Broadway) será finalmente "atrapada" por haber confundido el amor y lo que ella cree por amor, cayendo en la trampa cuyo mecanismo había dispuesto ella misma. CAUGHT es una Marianne made in U.S.A., a menos que no sea una Lamiel, breve, de Stendhal, corregida por Marivaux" (J.L.Godard).

THE RECKLESS MOMENT (Lit. "EL IMPULSO TEMERARIO"; exhibida como "Almas desnudas")

Una intriga policial a la americana, una pequeña ciudad californiana, una playa: otros tantos recuerdos afluyen: Hitchcock, Renoir, Lang. Pero Ophüls tiene una manera bien particular de haber desviado inmediatamente el melodrama hacia el estudio de costumbres. Por un lado, Joan Bennett, madre de familia ejemplar, ocupada en el cuidado de su hogar y la educación de niños turbulentos. Por el otro, James Masón, canalla de

según el relato de Stephan Zweig; guión: Howard Koch y Max Ophüls; fotografía: Frank Planer; escenografía: Alexander Golitzen; música: Daniele Amfitheatrof; montaje: Ted Kent intérpretes: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Jomet, Art Smith, Carol Yorke, Howard Freeman, John Gooch, Leo B. Pessin, Erskine Sanford, Otto Waldis, Sonja Bryden; producción Universal.

según la novela "Wild Calender" de Libbie Block guión: Arthur Laurents; fotografía: Frank Sylosj música: Frederick Hollander; montaje: Robert Parrish. intérpretes: James Masón, Barbara Bel Geddes, Robert Ryan, Ruth Brady, Curt Bois, Frank Ferguson, Natalie Schaefer, Art Smith, Sonia Darrin, Bernardene Hayes, Ann Morrison, Wilton Graff, Jin Hawkins, Vicki Raw-Stiener; producción: Wolfgang Reinhardt para Enterprise-Metro Goldwing Meyer.

según el relato "The Blank Wall" de Elisabeth Saxnay Holding; adaptación: Mel Dinelli y Robert E.Kent; guión: Henry Garson y Robert E.Kent. fotografía: Bumett Guffey; escenografías Gary Odell; música: Hans Salter; montaje: Gene Kavlick. intérpretes: James Masón, Joan Bennett, Geraldine Brooks, Henry O'Neill; Shepperd Strudwick,

aasiado sensible que no puede hacer otra cosa que enamorarse de su víctima. Muy malo en el sus pensó y en la violencia, Ophüls, pintor de amores burgueses, reencuentra su personalidad en los pequeños toques inquisidores donde se revelan los personajes: la visita en común al "drugsto- re" donde Masón encarga filtros antinicotina pa ra Bennett que no se preocupa suficientemente por su salud, el chiquilín revoltoso que se interpone en los momentos delicados, la adolescen te romántica que pretende volar por sus propias alas pero viene a refugiarse en su madre al pri mer contratiempo. Bennett entrevé de pronto,gra cias a Masón, otro mundo distinto a ése de convenciones domésticas que ha conocido hasta ese día, mientras que Masón se deja enternecer por ese mismo universo donde la mujer es reina sob¿ rana. Ophüls nos impone la presencia de los seres y las cosas: playa solitaria al amanecer, vasta sala de estar (una escalera no es para él sólo una decoración teatral, como en ffyler, sino el punto de partida de la vida cotidiana) La notable escena del teléfono, en plano fijo, don de toda la familia se agrupa alrededor de la ma dre. A pesar de las convenciones del género, O¿ hüls nos trae nuevamente a su universo: la ilu- sión de la felicidad, los riesgos del amor ver- dadero" (L.Marcorelles).

1950: LA SONDE (Lit. "la Honda").

"Conclusión en clave de poemita libertino, sobre el amor de los sentidos, después de que LI- BELEI y LETTER... habían representado los dos primeros capítulos en clave de apasionada elegía sobre el amor romántico... Ophüls ha cumplí do el milagro de traducir en motivos de centellante y precisa liviandad, la atmósfera de sen sualidad cerrada y sofocante que se respiraba en la -a su modo ejemplar- comedia de Schnitz ler" (G.C.Castello).

"Parejas que confunden el deseo y el amor, el placer y la felicidad, un jefe de juego que en vano les recuerda que el amor es un arte, y más aún, un don total de sí mismos, cuando ellos lo conciben como un desorden y un vértigo; fantoches que buscan exaltarse en la fiebre del movi miento, cuando el reposo es lá única verdad esen cial, he aquí LA ROHDE: "la felicidad no existe: el amor, el gozo existen. El porvenir es incier to, el pasado melancólico, no nos queda más que el presente. No se sabe muy bien dónde se está. Se sabe solamente si se está? Yo bailo; luego, existo. Pero apenas la danza haya terminado, la consciencia ahogada se recobra, no se advierte nada más que el vacío. Entonces se alumbran las lámparas, se pide la hora (es siempre menos cin co, o un poco después de las once: demasiado temprano o demasiado tarde) se parte, como en o tro tiempo, por "dos horas de trineo en la noche", y al término del viaje, cada vez, se tiene áspero despertar bajo el espejo desteñido de una habitación sórdida, gusto sucio en la boca, olvido total.

No conozco obra más desesperada, más cruel bajo su apariencia liviana, de una belleza más inmaculada y de un tal despojo por encima del torb¿ llino de su frenesí." (C.Beylie).

1951: LE PLASIR (Lit. "EL PLACER")

La riqueza figurativa y dialéctica de Ophüls a- parece más pura que nunca en esta reflexión amar ga y piadosa donde incluye todos los temas de la superficialidad trascendente y los explota con la máxima intensidad. Una comprobación imposi-

David Bair, Roy Roberts, Francés Williams, producción: Walter Wagner para Columbia Pictu- res.

según la pieza teatral de Arthur Schnitzler; adaptación, guión y diálogos: Jacques Natanson; fotografía: Christian Matras; escenografía: Jean D'Eaubonne; vestuario: Georges Annenkov; música: Oscar Strauss adaptada por J8e Hajos; montaje: Leóni- de Azar»

intérpretes: Simone Signoret (la prostituta), Simone Simón (la criada), Daniele Darrieux (la esposa), Isa Miranda (la actriz), Odette Joyeaux (la joven), Antón Walbrook (el relator), Serge Reggiani (el soldado), Daniel Gelin (el estudiante), Fernand Gravey (el esposo), Jean-Louis Barrault (el poeta), Gerard Philippe (el tenien te); producción Sacha Gordine.

según cuentos de Guy Maupassant: "Le Masque", "La Maison Tellier" y "Le Modèle"; guión: Jacques Natanson y Max Ophüls; diálogos: J. Natanson; fotografía: Philippe Agostini y Christian Ma-

ble de ignorar: Ophüls no sólo ha sido un artista muy importante, sino también un extraordinario artesano; en LE PLASIR se expresó en un estilo purísimo, y elabora la materia con una sabiduría única. Nunca su destreza es tan fluida y se adapta mejor a un significado tan maduro.

LE PLASIR no es un film de invención (Ophüls no parece inventar nunca: solamente alcanza la forma óptima y no se le ve el menor esfuerzo) pero su riqueza de todo tipo tiene una densidad que sólo puede ser comprendida en repetidas visiones o, en otra dirección, mediante un análisis muchísimo más extenso de lo que puede ir aquí. (O.G.)

1953: MASAME BE ...

"Desde la lectura de la novela de Louise de Vilmorin, fui tocado por esta historia, por esta pequeña historia de una joya alrededor de la cual giran, conducidos por un invisible jefe de juego. Veo allí un símbolo del destino que agrupa, separa y reúne a los seres humanos. Todo lo que podemos intentar puede ser trastornado por «el destino -que otros llaman casualidad.

En el libro que hemos adaptado Annette Wademant, liare el Achard y yo, nada es preciso; la época no está determinada, Intenté imaginariamente situar la acción en nuestros días: no reproducía feo tono humano. Los sentimientos, las acciones de los personajes, expresan, por lo contrario, ese mal "fin de siglo" por terminar-1880 a 1885- donde decididamente hemos fijado la época de 18 dame de... Hay en esta decadencia de un mundo, una extraña belleza que me sedujo. La posición de los personajes es precisa. El marido es un general, el amante un embajador. No son sencillas etiquetas; hemos querido subrayar por sus posiciones las diferencias entre dos vidas, dos caracteres masculinos. Para el primero, formado por la disciplina militar, todas las cosas son fijas, todo es bronce. El segundo no es diplomático solamente en la política, lo es también en la vida; sabe el sentido, el valor de las sutilezas. En cuanto a la mujer, es la mujer total; hizo un casamiento, sino feliz, de convención. Lleva una vida brillante y superficial por la cual sufre sin saberlo. Cuando su corazón despierta, ya es tarde; ella no está hecha para una aventura difícil, no está preparada para el drama" (Max Ophüls).

1956: LOLA MONTES

"Reduciendo a la heroína a un papel de ídolo mu do, extirpando todo el significado de su existencia romántica y toda psicología del personaje, desarticulando el tiempo, borrando la aventura, engamando la anécdota, se tona la libertad con insolente desenvoltura, de contar una historia imbecil" (Franc-Tirateur).

En MADAME DE... la increíble habilidad poética de Ophüls se aplicó en delinear un drama auténtico entre un caos de sentimentalismo, mostrando simultáneamente su lado ridículo. En el film siguiente, la peripecia trascendente de LolaMontes es mostrada en el interior del espectáculo caótico del circo. Para Ophüls los dos ámbitos (interno y externo) son similares. Lisa o Madame están presas en sus sentimientos; Lola en sus acciones. El evidente amor de Ophüls por el silencio, la quietud, la simplicidad auténticas- parece como un reclamo continuo cuya nostalgia apenas marcada atrae a los personajes tanto como los repele. Pero hay que representar correc-

tras; escenografía: Jean D'Eaubonne; música:J8e Hajos y Maurice Ivayn; montaje: Léonide Azar; vestuario: Georges Annenkov y Rosine Delamare; intérpretes: Gaby Morlay, Claude Dauphin, Jean Galland, Jean Gabin, Pierre Brasseur, Danieile Darrieux, Madeleine Renaud, Ginette Lecler, Mi la Parély, T^alette Dubosc, Mathilde Casadesus, Louis Seigner, Jean Meyer, Henmon, Daniel Ge- lin, Jean Servais, Joelle Jany. producción C.C.F.C.

según la novela de Louise de Vilmorin; adaptación y guión: Mareel Achard, Annette Wademant y Max Ophüls; diálogos: Marcel Achard; fotografía: Christian Matras; escenografía:Jean D'Eaubonne; música: temas de Oscar Strauss adaptados por George Van Parys; montaje: Boris Lewin; vestuario: Georges Annenkov y Rosine Delamare. intérpretes: Danieile Darrieux (Madame), Charles Boyer (su esposo, el militar), Vittorio de Sica (su amante, el embajador), Jean Debucourt, Mireille Perrey, Jean Galland, Lia di Leo, Paul Azais, France Asselin, Hubert Noel, Albert Michel, Florence Amaud, René Worms, Michel Salina, Josselin Germaine Stainval, Colette Regis, Georges Paulis, Robert Moor, Max Mégy, Guy Fa- vières; producción: Franco London Film-Indusfil-Rizzoli

según la novela "La vie extraordinaire de Lola Montés" de Cécil Saint Laurent; adaptación: Max Ophüls y Annette Wademant; guión: Max Ophüls; diálogos: Jacques Natanson. fotografía (en cinemascope y eastmancolor); Christian Matras; escenografía: Jean D'Eaubonne; música: Georges Auric; montaje: Madeleine Gug; vestuario: Georges Annenkov. intérpretes: Martine Carol (Lola), Peter Usti- nov (el relator), Antón Walbrook (Luis II de Baviera), Ivan Desny (esposo de Lola), Oscar Werner (el estudiante), Will Quadflieg, Henri Guisol, lise Delamare, Beatrice Amac, Paulette Du bost, Jacques Fayet, Piéral, Hélène Manson, Daniel Mendaille, Jeanine Fabre. producción Gamma Film - Unión Film - Osea Film.

tamente, y el espectáculo es la propia intimidad. La existencia es el espectáculo. De allí que la, aunque aislada de toda comunicación que la conforte, no tenga -la menor vida privada. El circo culmina su prostitución: después de haberse entregado a artistas, militares, monarcas europeos, Lola se ofrece "al por mayor" a las masas de la democracia americana. El mismo formato del cinemascopio impide que, como en el film de pantalla tradicional, se pueda apartar un roj tro del caos ambiental; siempre hay, atrás, a los costados, y por donde pasan utileros o se ve la vida. En su purgatorio, Lola puede aislarse solo por contados instantes (la pantalla se angosta) cuando el relator le susurra un pobre consuelo en medio de la pista, cuando una niña que la representa en su infancia la besa, mientras el médico prepara la medicina, o cuando en lo alto del trapecio es presa de una angustia infinita. (O.G.).

MUSICA DE HIROSHIMA

Corto me trajea y Prólogo

Besnais cortometrajista es un adepto de la partitura ininterrumpida; esa partitura es siempre de calidad y se imbrica dentro de un todo audiovisual maduramente pensado. los colaboradores musicales de Hesnai se llaman Jacques Besse, Darius Milhaud, Guy Bemard, Maurice Jarre, Pierre Barbaud, Hanns Eisler.

El compositor es diferente en cada film (excepción hecha de Guy Bemard: dos films). Este detalle implica una doble gestión del pensamiento músico-cinematográfico de Besnais: el afán de correr aventuras musicales, la búsqueda profunda del compositor adecuado.

"Noche y Niebla" comienza por una larga frase melódica amplia y emocionante cuya resolución permanecía en suspenso. Este tema no reaparecerá encuadrando el "antes" y el "después" del universo concentracionario, más que sobre el final, para, esta vez, resolverse maravillosamente. Los otros motivos importantes eran el tema de la deportación (dominado por un cobre) y el desgarrador tema concentra- cionario. En contraste con la imponente puesta en escena de los desfiles hitlerianos, Eisler utiliza ba pequeños pizzicati. Más tarde los pizzicati acompañarán los productos del nazismo: campos inmensos, tifus, cadáveres arrastrados por un Bulldozer, S.S. transformados en prisioneros a su turno. "Hiroshima mon Amour" comienza por una especie de prólogo que podría constituir un cortometraje sobre la villa atomizada. Este prólogo tiene una partitura ininterrumpida, pero la aglutinación imagen -texto-música es extraordinaria. Dos cuerpos entrelazados forajan el objeto del primer plano. Se eleva una voz masculina de acento extranjero luego relevada por una voz femenina: "Yo he visto todo en Hiroshima"; ella ha vis'to el hospital, el museo, las actualidades, los sobrevivientes, los turistas, la reconstrucción, el río, las calles. Esas evocaciones son entrecortadas por las misteriosas imágenes de dos cuerpos ritmizadas por un texto cercano al delirio que salmodia tina dicción entre el sueño y la vigilia. Musicalmente los cuerpos estén dotados de un tema propio que se desprende en cada uno de sus movimientos sobre la pantalla. En cuanto a las vistas de la ciudad, interesan según las sç ouencias de cada tema particular. Notemos el papel de contrapunto del motivo museo, rápido e inquietante sobre las lentas imágenes de paseantes y fotografías.

Notemos el canto alto del contrabajo sobre la reconstrucción ("esto comenzará", dice el texto).La pa norámica sobre la ciudad destruida, subrayada por piccolo punteado por el corno.

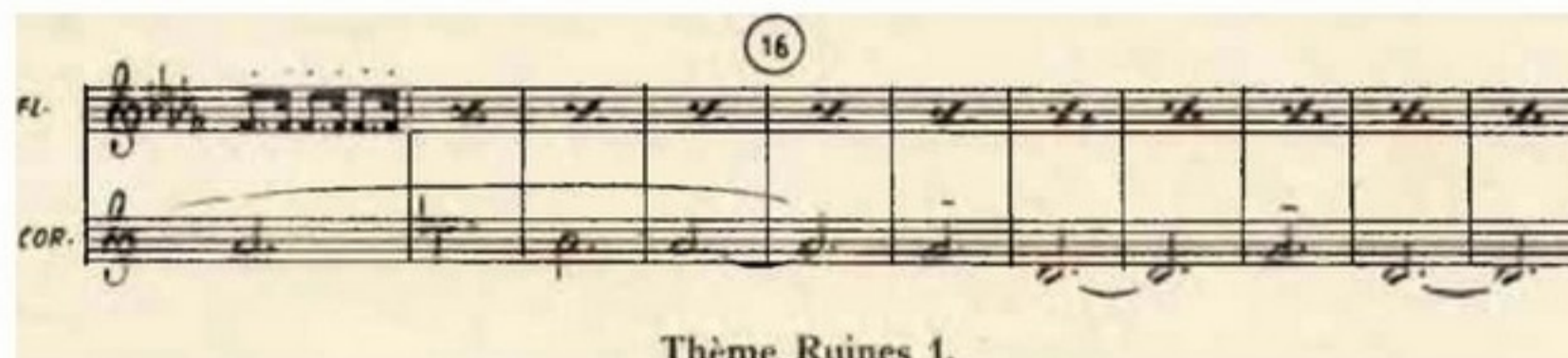
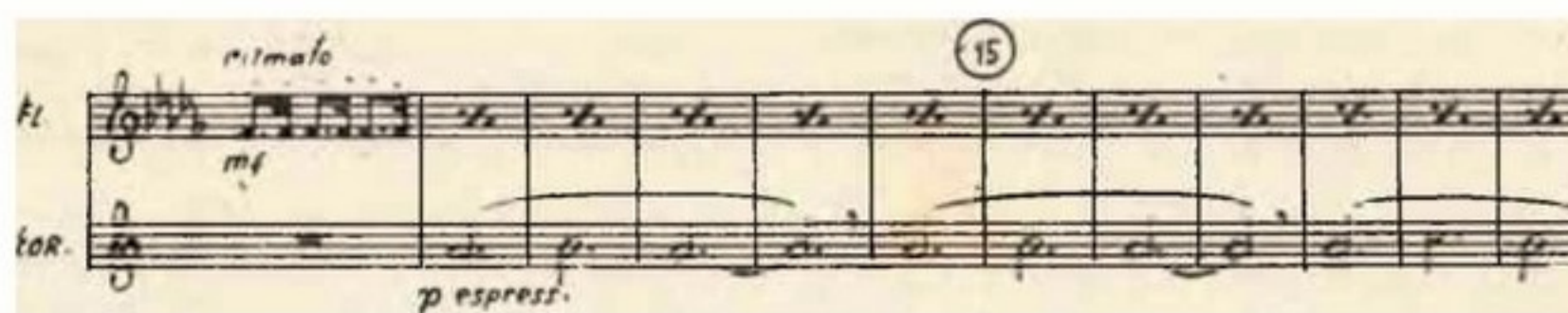
Un encuentro sorprendente se sitúa en la escena del museo. Fugazmente surge un motivo corto cuyos pri meros compases repiten casi exactamente un tema de "Noche y Niebla". Sin snbargo el compositor italiano Giovanni Fusco no habla visto jamás la película ni oído la partitura de Eisler.



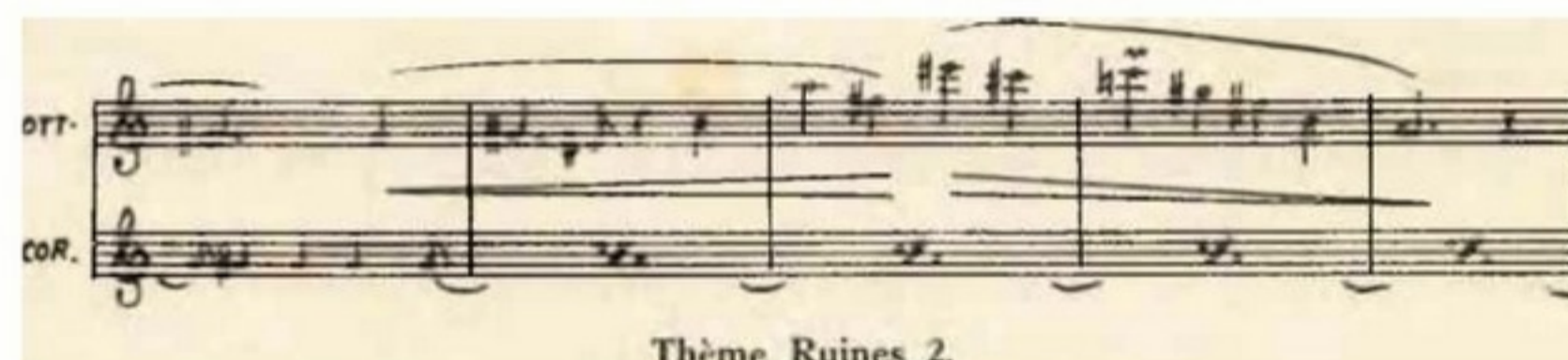
Thi-me Musée 1.



Thème Musée 2.



Thème Ruines 1.



Thème Ruines 2.



Preliminares musicales

El realizador dudó mucho antes de fijar su elección del colaborador musical. Escuchó cantidad de discos, revió cantidad de películas, buscó entre compositores notorios, tanto como entre los menos conocidos. Buscaba un "color" musical, un no se qué de imperativo. Besnais, aún imponiendo una concepción personal espera del compositor un aporte muy importante, su aporte.

Se debe notar que Besnais confió uno de los papeles del film, el del padre, a Pierre Barbaud, su músico de "El canto de Styrene". Por otra parte el realizador sabía que utilizaría a Georges Delerue que había dirigido la grabación de "Noche y Niebla". Pero este color particular, Besnais debía encoji trarlo en Giovanni Fusco. Fusco dejó entonces Roma y se instaló en París. Vió junto a Delerue el montaje. Las conversaciones que siguieron adelantaron ciertos puntos precisos: no se atendería a temas estrictos para cada personaje; no se subrayaría sistemáticamente la imagen; se evitarían al máximo los sincronismos que son el

b, a, ba de la música de películas; se servirían de una formación orquestal reducida. Era evidente, a priori, que no se haría "japonés". A este efecto dos grabaciones auténticas ocuparon su lugar en el film: la melopea, cantada y danzada en el curso del desfile reconstituido para las necesidades del escenario que situaba a la joven francesa como intérprete de un film sobre la paz; el segundo disco escuchado en el "Café del Bío".

Como contrapartida, el primer disco difundido por el tocadiscos planteaba un problema simple y delicado: debía recordar a la heroína su juventud. Era necesario entonces que la instrumentación tuviera una hechura japonesa pero que la melodía presentara un carácter occidental, un aspecto popular. El vals escrito por Georges Delerue reunía perfectamente los deseos expresados. Las cinco secciones de grabación de la música necesitaban piano, flauta, piccolo, clarinete, alto, violoncelo, con trabajo, corno y una guitarra para dos números. Semejante formación bastante poco ortodoxa en el mundo cinematográfico exigía que la ejecución fuera precisa y la música a su vez rica y escrita.



lista de secuencias

IMAGEN	<u>MUSICA</u>
I. PROLOGO	
1. Títulos	Tema Olvido, 1' 40".
2. Los cuerpos	Tema Cuerpos, piano solo, después orquesta.
3. Hospital	después música "blanca" por alto y contrabajo.
4. Cuerpos	después resolución sobre el tema Cuerpos 2' 09".
5. Museo	Temas del Museo, rápidos, inquietantes, contrastando con la lentitud de los visitantes.
6. Cuerpos	después resolución sobre el tema Cuerpos, 2' 18".
7. Mannequins, documentos	Tema del Museo, 1' 10".
8. Buinas, heridas, ojo	Tema Heridas, música gravemente dulce en el corno, después Tema Buinas A MI el piccolo apoyado por el corno sobre la ciudad devastada, después Tema Buinas B.
9. Cuerpos	después resolución sobre el tema Cuerpos, 1' 47*
10. Sobrevivientes	Tema Buinas B, después Temas Buinas A.
11. Cuerpos	después resolución, 44".
12. Bombas, pescados, desfile	Tema Museo, después Tema Heridas, con piano martillado, 1'09"
13. Recuerdos ridículos, turismo	Tema Turismo, música inconsistente, próxima al Tema Olvido.
14. Cinco vistas cortas de Sala	después música "blanca"
15. Cuerpos	después resolución sobre el tema Cuerpos 1' 08".
16. Becoirscrucción, "Eso recomenzará"	Tema Heridas (forma variada), unisono de altó y contrabajo, 50"
17. El río	Tema Bío (forma variada)

18. Cuerpos después resolución sobre el tema Cuerpos en piano, 47"
19. Travellings por calles ele Hiroshima Tema Cuerpos en la orquesta, 1' 15", se encadena con los gritos y el diálogo.

II. NOCHE TUAÜANA

20. Descubrimiento de los amantes, él ríe.
21. Las cuatro de la mañana, ellos hablan de la guerra, de Hiroshima.
22. La jüdrugada, ellos hablan de Nevers.
23. La mañana, la terraza balcónél duerme y aparece fugazmente una mano que se mueve y un rostro ensangrentado (el alemán)... después diálogo "Tus manos se mueven cuando duermes".
24. Ducha: "Yo te encontré ayer a la tarde en el café."
25. Balcón: "Qué era Hiroshima en Francia?, "Yo estaba en Nevers, una ciudad como cualquier otra".
26. Café: "Soy el primer Japonés de tu vida?", "El mundo entero está alegre"
27. Habitación: "Soy de una moral dudosa", "Quisiera verte de nuevo".
28. Corredores: "Sí, loca en Nevers".
29. Delante del hotel, sobre la plaza de La Paz: "Mí locura", "Yo tuve hijos", "Quisiera verte nuevamente". "No".
- Tema Hío, música feliz. 35" después resolución inquietante y disonante, 15*
- Tema lírico (basado en un Tema Museo, 30".

III. LA JORNADA

A) La Filmación.

30. Preparativos de filmación
31. Palmeras: "Tú estás decidida a regresar", "He pensado en Nevers", "Mañana tomarás el avión?"
32. El desfile para filmación
33. Los amantes se pierden y se reencuentran
- Croquis musical rápido y arrebatado, 20"

B) Interior en lo del Japonés.

34. Sala: "Tu mujer dónde está" "Yo también soy feliz con mi marido". Sonido del teléfono. Besos, "Es por mí que pierdes la tarde?"
35. La cama: los amantes el Alemán, "Estaba en Nevers", Ella en bicicleta, "Nosotros nos hemos encontrado". Huinas, Granja "Y después él está auerto", el jardín de la muerte, ..
- La cama: "Mis 18 años" - 211a, el piano, Slla corriendo ..
- (Música japonesa auténtica, canto y danza, 3'). (Gritos salmodiados de los estudiantes).
- Tema Cuerpos. con plenitud intensa, que se percibe sobre las alternancias Hiroshima-Nevers, las evocaciones de Nevers están desprovistas de texto, después resolución del tema en forma de marcha fúnebre, 2'

Repíte el Tema Cuerpos.

después comienza el rápido y alegre Tema Nevers. os, 48".

Abantes en la granja después resolución sobre el Tema Cuer

- 5~. La cama: "Por qué hablar de él?" "Es ahí, me parece" Tema Lírico, 55"
- 3e repíte tres veces

- 3-5. El despertar, después "Quiero irme de aquí". Tema Hío por píccolo y guitarra, 45".

:r. 7istas, del Eio en crepúsculo.
n CATE DEL HIO

- • y él sentados a la mesa, Nevers, el Icira, el sótano, las manos, el padre, 1a rs.:itaciín, "Cuánto tiempo?", "La eterni

- 41. Traga-monedas y disco, la aurora, el salitre, la tonsura.
"Vuelvo a mi casa", el grito, la habitación, la tinta, el sótano, "Comienzo a acordarme menos de tí", el muelle del Lojra, el jardín de muerto, "Era mi primer amor", la bofetada. Vals, dura 2¹ 30".
- 42. SI barrio, la partida a París
"14 años han pasado", "del dolor todavía me acuerdo". "Tu marido conoce esta historia?". S* levantan, después se vuelven a sentar, "Dentro de algunos años, cuando yo te haya olvidado" (Disco por un cantante japonés, 1' 50").
- 44. Cierre del café
salen del café, delante del café, ellos se separan. Tema lírico, 25".
Tema Río en forma de nocturno con piano solo, 1' 40".

V. EPILOGO

- 45. Regresa al hotel. Dudas en el corredor.
- 46. Habitación, lavabo, la cabeza bajo la canilla, "Dn amor de juventud alemán"
cabeza levantada, "He contado nuestra historia" -----
Salida de la habitación y del hotel. Tema Nevers 14".
Tema Nevera, 17 " (transpuesto).
- 47* Delante del Café del Río
monólogo interior, llegada de él, "Quéda te en Hiroshima", partida de él Tema Río por píccolo, clarinete y guitarra, 50".
Tema de transición (Cuerpos y Río) que se resuel ve, 25".
- 48. Ella y él se siguen, "Quédate en Hiroshima", ella se aleja, pasa de guitarristas (Corto fragmento auténtico).
- 49» Caminata en la noc&a, monól^ointerior, imágenes entrecruzadas de Nevers e Hiroshima. Tema Cuerpos en piano, después interviene la orquesta que recuerda los principales temas del Prólogo (Temas Museo), después Tema Cuerpos por la orquesta dominada por el piano con largo apoyo de órgano al final, 2' 33"•
- 50. Delante de la estación: "Preferirla que hubieras muerto en Nevera".
- 51. Dentro de la estación: "Nevers que he olvidado"
llegada de él,
Nuevo monólogo interior -
el loira, la ruina, la granja, los amantes,
la muchacha en la estación, "El olvido comenzará por tus ojos".
El y la vieja japonesa. Tema Nevers, 14".
Tema Nevers, que se continúa, que cae en el tema Cuerpos (piano, después orquesta), que ce.sa;y apa rece el tema Olvido, 1'30"
- 52. Ella sale de la estación
ella entra al Casablanca, él llega a su vez y entra. Tema de transición que se continúa y se resuelve en el Tema Cuerpos 45".
- 53. El Casablanca: ellos se ubican, se miran, un joven japonés, mirada intensa de él.._ el alba. Tema olvido, que se continúa.
- 54. Tres'vistas de la ciudad al alba
55. La habitación: él entra
ella se aparta, él se acerca. "Te olvidaré", "Tu nombre es Nevers" -- --- ---- Tema olvido, que se continúa, que se termina, 2¹ 10".
Tema Olvido con crescendo de piano y fortissimo de orquesta, que se detiene bruscamente, con un grito, 18".

Máaioa ejemplar

la distribución cje la música en "Hiroshima" demuestra que el film está circunscripto por el tema del olvido, la idea del olvido constituye una línea de fuerza en la obra de Sessais a través de "las estatuas también mueren", "Noche y Niebla", "Toda la memoria del mundo". El comiendo, construido sobre este único motivo, no es ni una obertura ni un pretexto para un despliegue orquestal: juega up rol de introducción creando un clima extraño y desolado por su repetición de grupos de seis notas Idénticas. El retorno de este tema del olvido, se sitúa muy lejos, dentro de la secuencia 51: el monólogo interior es amenizado, es traído por el tema Nevers en el que se sustituye el tema Cuerpos por la última evocación del amor alemán, este amor que ya entró en el olvido, y ahora reaparece el tema Olvido cuya monotonía insistente y desesperada domina al final del film y lo termina en un grito.

MODERATO (in 2)

OTTAVINO
FLAUTO
CLAR. SI^b
CORNO in FA
VIOLA
C. BASSO
PIANOF.
CHITARRA

Thème Oubli.

El tema Cuerpos presenta un calor y una profundidad que hacen contraste. El está asociado a los amanes del Prólogo, pero desaparece con la aparición de los rostros y la presentación del diálogo propiamente dicho. El no reaparecerá hasta la secuencia 34 para unir el espíritu del amor actual y el fiel amor de juventud. Esta conexión, es ahora fuertemente marcada en el pasaje (secuencia 49), donde las imágenes de Nevers y de Hiroshima se entrecruzan. Dentro de la estación, el tema de los Cuerpos se aplicará solamente al amor alemán. Las cartas están echadas y el olvido deberá triunfar; será una íntima, tímida y fugitiva aparición delante de la entrada de Casablanca.

(ALMO (motk eiprtiJitc))

ni. .<* i				
\ V ' *II 1-1 rp & -----	ri~j* &	a.	IM E	ii
IIU-----1-----" Ptd Ptd	Ptd	Ptd.	Ptd Ptd)	

Thi'inc Corp*.

El tema JTevers circunscribe el alegre recuerdo de la mujer joven. Es alegre y súbito. Se remarca que la primer gran evocación de Hevers es subrayada por el tema Cuerpos que continúa lógicamente su camino (hasta "y después él está muerto" pero la segunda parte de la evocación llama el nuevo motivo: La heroína ha comenzado a revivir su vida anterior a través de su amante japonés, a través de los instantes donde ella es amorosamente colmada, después que las horas de Nevers no surgirá más que cuando la joven francesa se encuentre sola con ella misma, con su monólogo interior (el lavado - 46 -, la evocación - 51 -).

Thème Nevers.

lia secuencia de la estación reúne los tres temas del film dentro de una turbulenta síntesis :ausical: El pasado (Nevers) es devorado poy el presente (Cuerpos) y los dos son prometidos al Olvido. De este corto análisis, se desprenden fácilmente diversas conclusiones: en primer lugar un motivo ola rámente definido no está tan estricta ^ definitivamente afectadca su causa inicial.

¡La utilización es de distinta manera muy sutil. Ella revela a la vez la psicología de los personajes (que oscilan del presente al pasado) y de la intención de los autores Restáis y Marguerite Duras (que tejen a voluntad la trama de Nevers y de Hiroshima).

X>a hella frase melódica consagrada al río aparece en el Prólogo. Ella está ligada a las vistas de "el estuario en delta de la Rivera Ota" y se encadena con el tema Cuerpos. Ella aparece de nuevo a la ma flana ouando la joven camina algunos pasos sobre la terraza: el río está en segundo plano y es en el Café del Río que ellos se encuentran. El tema Río se encuentra entonces ligado al amor o mejor: él informa a la vez un objeto y un sentimiento que van a la par, el agua y el amor no físico. El revela el tema Cuerpos de -un modo más afectiva que carnal.

©

/HOSJO (ii> t)

OTTAVINO

7*-F*-
Al -

CHITARÍA

©

OTT. *rr . o ,		----- 1	
CHIT - . 1 . . .	1 1	. .	1
1 ■ - ?	Thune Fleuve.		

Así encuadra el comienzo dentro de la oasa del japonés ("después del amor"), los 30' de la secuencia del oafé cuyas dos solas intervenciones musicales son "realistas y justificadas (discos)".

Esa larga secuencia del café prueba por la negativa que Alain Resnais testimonia una concepción sana de la músicos de películas.

Un número musical había sido previsto: ha sido suprimido sin temor del vacío eventual.

Otros dos números han sido tildados que subrayan el retomo al hotel y las dudas en el pasillo.

Sin embargo la pantalla no se atreve jamás a mostrar sin trucos la indecisión interminable, y por otra parte semejante lentitud después de una secuencia tan poderosa como la del café, va contra las reglas cinematográficas comunes; y lo que es más, ningún texto adornaba las imágenes. Hubo coraje so lamente para el ruido de los pasos en ese pasaje que para muchos cineastas habría constituido un hue co que la música hubiera tapado sin volcarse en ningún elemento sonoro importante.

Hay muchos ejemplos de la inteligencia músico-cinematográfica de Resnais. He aquí un realizador que no titubea al suprimir todos los ruidos cuando la partitura es más expresiva. Dentro de la estación, conversación, rumores, trenes, altoparlantes, se esfuman, en provecho de la música. Al salir del café, ranas chapoteosj ciudad y pasos desaparecen en favor de un piano solista. Inversamente las dos grandes secuencias del diálogo (hotel 23 a 29; el café 40 a 43) no están dotadas cada una más que de una sola incidencia musical, el Tema lírico. Resnais cree mucho, en efecto, y con razón, que la músi ca tiene una función lírica.

la música puede introducir un cambio de estilo (monólogo interior traído por ella), justificar una modificación de tono, que el caso de dos incidencias citadas: el japonés se vuelve lírico, un tema especial ayuda la transposición. De la misma manera, el tema interviene en el interior nipón,, cuando el hombre pronuncia tres frases que comienzan por: "Es ahí me parece a mí". Esa función lírica de la música aparece aquí claramente pues ella permite suprimir los encadenamientos visuales y encontrar sucesivamente al japonés recostado, después levantado y después recostado. Una palabra más. los ejemplos de contrapunto audio-visual no faltaban dentro del film, notbriamente en el Prólogo. Pero no se podría decir que el tema Cuerpos sobre el pasaje en bicicleta (secuencia 35), haga contrapunto. Hay más bien una continuación de la idea de plenitud amorosa sobre sus imágenes despiertas. Es éste un camino raramente seguido por la música de películas: no subrayar el ritmo interno de la imagen, sino prolongar en nosotros una impresión, música ejemplar de verdad.

Y que uno lo afirme no va en contra de los que sostienen el aforismo "menos se ve la música, mejor es", aforismo que no es más que un con trasentido, más que una interpretación errónea de la frase bien conocida de Maurice Jaubert; por otra parte se podrían verificar las observaciones de numerosos espectadores que han notado la música de es te film: la partitura "pega" magníficamente con las escenas, las notas "destilan" de la imagen misma7no hay una línea para sacar o agregar, la música es el film.

H e n r i C o l p i

C I N E A B G E H I I N O

2a las líneas que siguen se consideran algunas de las últimas obras realizadas en nuestro país. No viene señalar que no nos proponemos la obligatoriedad de la crónica inmediatamente posterior al estreno de un film, ya que ello no correspondería en una publicación de este tipo. Por el contrario se han escogido para este número, entre las más recientes, aquellas obras que por distinta» circunstancias, han logrado una atención especial que las destaca del panorama actual del cine argentino.

? I T D E F . E S T A

Producción: Producciones "Angel". Productor Asociado: Néstor Gaffet. Guión: Leopoldo Torre Nilsson, Ricardo Luna y Beatriz Guido, sobre la novela homónima de esta última.

Fotografía: Ricardo Younis. Música: Juan Carlos Paz. Cámara: Aníbal Di Salvo. Escenografía: Juan José Saavedra.

Intérpretes: Arturo García Buhr (Mariano Braceras), Lautaro Murúa (Guastavino), Graciela Borges (Mariana), Leonardo Favio (Adolfo), Lidya Lamaiaon (Felicitas), Helena Tritek (la francesa), Emilio Gujs vara, Osvaldo Terranova, etc.

Realizador: Leopoldo Torre Nilsson.

"Fin de Fiesta" es la primera producción de "Angel" dirigida por Torre Nilsson (la segunda es "Un gua po del 900"), e inicia una línea temática que parece ser de la predilección actual del realizador. Un estilo brillante, refinado, con una composición virtuosa de cada escena, preside la concepción de la obra. - Paradójicamente, es esa magnificencia visual, nonna ya en el trabajo de Torre Nilsson, la que limita la valoración total del film, pues ante sus fallas en otros aspectos lo exhibe como un producto inorgánico, mera ejercitación de una óptima técnica.

El yerro fundamental, -quizás el único que deba calificarse -de tal- reside en el guión del film, frustrada adaptación de la novela de Beatriz Guido. En ella se describe, fundamentalmente, la evolución de Adolfo Peña Braceras, su protagonista, en un determinado período de su adolescencia. Sobre ella se construye la obra que muestra el caos espiritual que para el muchacho significa la paulatina toma de conciencia de su familia, en primer término, su universo, y con pareja intensidad, su país y su pueblo después.

En ese proceso, el ambiente en el cual están situados los personajes, -la corrupción política, la a moralidad de Braceras, etc.- está conjugado en un mismo plano, firmemente unido a la evolución subjetiva de Adolfo. Ambos términos no son entonces, fácilmente separables. El ambiente espacial es mucho más que un marco de la evolución psíquica del muchacho, y ésta a su vez, no puede ser reducida al papel de espectadora de aquél, por lo menos en esa concepción del texto literario.

Así planteadas las cosas, se comprenderán de inmediato las dificultades que debían enfrentarse para lograr con éxito una adaptación. Precisamente, el film ha preferido subordinar, o por lo menos disminuir, el papel de Adolfo al de espectador (o si se prefiere: actor pasivo) de una época determinada, mostrando en primer lugar, los métodos del caudillismo político imperante entonces en nuestro país.

No cabría hacer ninguna objeción a ese tratamiento del tema, pero es allí donde se ha presentado la dificultad que mencionaba más arriba. La adaptación debía desembarazarse del punto de vista de Adolfo, sobre el cual estaba construida la novela, para desarrollar con éxito el aspecto que se había prj ferido. Ello no se ha logrado más que en mínima medida.

De ahí que el resultado presente una acumulación de situaciones, tomadas fragmentariamente de la novela, que dan a la obra cierta confusión narrativa.

El peso de esa deficiencia hace que llegue a caerse en el error de sintaxis que significa resolver prácticamente una situación, (cuando Braceras accede al requerimiento de las tías sobre sus-nietas) en una medida que se juzga definitiva, para continuar luego los integrantes de esa secuencia interviniendo sin ninguna explicación válida en la acción.

En el texto original, ese ordenamiento de las situaciones respondía a una determinada finalidad de la construcción literaria: permitía desarrollar una parte importante de los sentimientos de rechazo y atracción sucesivos, de Adolfo hacia Mariana.

Al incluirla en el guión del film -y es fácil suponer que Torre Nilsson se habrá sentido particular mente atraído por la riqueza simbólica que encierra el pasaje del carnaval- debía cuidarse 'la alteración expresiva que significaba la supresión de buena parte del texto de la novela, entre ambas situaciones. Quizás con sólo alterar el orden de ellas, se hubiera obviado el defecto.

Si ha pesar de esas graves fallas, la obra exhibe calidad es porque Torre Nilsson maneja perfectamente te, en cambio, los demás elementos que intervienen en su creación. La cámara exactamente colocada toma siempre las escenas desde abajo, buscando la justa composición plástica, la más sugerente disposición de objetos y seres, acentuando esa posición cuando el pasaje lo requiere.

Por cierto que la fotografía de Ricardo Younis realza magníficamente esa concepción del realizador; contrastada en interiores y manteniéndose siempre en función de la escena, con amplia gama de grises en los exteriores, donde la cámara recorre árboles, ramas recortadas contra el cielo, avenidas de la estancia de Braceras, creando constantemente el clima del film, al que contribuye, además, la música de Juan Carlos Paz, que presenta en sus breves intervenciones una elogiabile mesura.

La interpretación es siempre sólida en todos los personajes, revelando la habilidad de Torre Nilsson para obtener lo que busca de los actores bajo sus órdenes. Sin lugar a dudas, Lautaro Murúa se destaca entre todos ellos. Su Guastavino traduce constantemente todos los matices del hombre duro exteriormente, brutal si las circunstancias de su fidelidad al caudillo lo requieren, manifestando al mismo tiempo lo íntegro de esa fidelidad y la nobleza subyacente de su alma en sus relaciones con la gente

del postilo, su gente, y de manera fundamental, con "la francesa", magnífica encarnación de Helena Tritek. García Buhr asume su papel del caudillo con eficacia, aunque su composición del personaje sea un poco externa. Graciela Borges, en un papel que no se ajusta a su tipo, se desenvuelve aceptablemente, aunque también exteriormente. Por su parte Leonardo Favio aparece estático en demasía', pero su actuación no desmerece el papel al cual queda limitado el complejo personaje de Adolfo en el film. Todos ellos perfectamente sostenidos por el excelente elenco secundario, ajustado y pedido, y del cual sobresalen Lidya Lamaison (Felicitas) y Emilio Guevara (Gonzalo).

Como documento de una época, como enfoque de una realidad —desde una determinada perspectiva— que hasta ahora no había tenido cabida en nuestro cine, "Fin de Fiesta" es un jalón importante. Pero en lo que ella significa como continuación de un cuidadoso trabajo que ha comenzado a señalar el intento de encarar un Mm como una obra artística, y que supone una larga e incesante búsqueda, que hasta el presente no se había presentado entre nosotros, es donde se hallará su efectiva trascendencia»

Carlos A. Fragueiro

C U L P A B L E :

Producción: Soifer - Costa, para "Tecuara". Argumento y Guión: Eduardo Borrás. Fotografía: Américo Hoss.

Música: Tito Ribero.

Intérpretes: Hugo del Carril (Leo), Miryam de Urquijo (Aurora), Elina Colomer (Gloria), Ernesto Bianco (la conciencia), María Aurelia Bisutti, Diana Ingro, Roberto Escalada, Luis Otero, Carlos Olivieri.

Realizador: Hugo del Carril.

La idea básica que genera el tema de "Culpable", primer premio del Instituto Nacional de Cinematografía, es importante.

La posibilidad del ser humano de elegir su destino, de "elegirse" según los postulados de la doctrina filosófica que parecería haberlo inspirado, es, cualquiera sea la posición en que nos coloquemos, preocupación constante de todos aquellos que alguna vez se hayan detenido a pensar sobre sí o sobre sus semejantes.

Como muchos otros temas de Eduardo Borrás, la idea original no va más allá de sugerir el tema, y el resto no alcanza a materializarse en un mismo plano. Parecería haber un apresuramiento en desarrollar la historia una vez que se ha encontrado un tema (fue puede parecer interesante, sin reparar en cómo, con qué medios, se lo hace efectivo. Lamentablemente esto parece ser un mal congénito del cine argentino y no es necesario hacer nombres para demostrarlo. Una rápida revisión de las obras de estos últimos años lo comprueba con sólo contadísimas excepciones.

En el caso concreto de "Culpable", es indudable que su tema presenta una amplitud de concepción tan singular, que su tratamiento debía ser producto de una síntesis exacta, medida muy justamente, para extraer de él las notas esenciales que se volcarían luego a un guión cinematográfico. Y nada más. Tratar de construir una anécdota donde esas notas no estén profundamente sentidas, sin conocer, o de jando de lado, todas sus implicaciones subjetivas, hace que quede reducida a eso, a la simple anécdota lineal.

Tal es la falla, fundamental y de nacimiento, de "Culpable".

A los personajes les falta síntesis, se repiten a sí mismos en su construcción, que es por cierto su superficial sirviendo a la anécdota y no a la idea que los gestó. Tomemos por ejemplo al protagonista: Leo explica en diversos momentos del film, lo que él considera que ha generado su vida. En todas esas explicaciones no hay un solo detenimiento, un solo examen de la forma en que esas situaciones lo han llevado a ser la persona que es. Quizás ello no hubiera sido estrictamente necesario si la pretensión del film fuese cualquier otra, pero no podía dejarse de lado, de ningún modo, tal como ha sido concebido y si en verdad se quería, como lo señala una leyenda inicial, mostrar al hombre "la realidad de su conciencia".

Planteadas así las fallas del guión, es fácil comprobar que la realización de Hugo del Carril, no las resuelve más que en mínima medida. La obra se asienta sobre una construcción teatral ("Culpable" era al principio una pieza inédita de Borrás) que no se ha logrado destruir. Así, las escenas están concebidas para que los protagonistas expliquen en largos parlamentos y en inútil reiteración, el drama de sus vidas.

Esa subordinación a la explicación verbal, produce, incluso, escenas gratuitas como la de Leo y la bailarina, que no apoyan en nada la continuidad del relato, ya que la vida licenciosa del asesino, era evidente en la presencia de un hijo criado fuera del matrimonio y en sus relaciones con la joven del conventillo.

Ese error es aún más claro en la segunda parte del film, ocupada por una larga sesión del directorio de la empresa del Ingeniero Morán y donde pareciera no haberse intentado una concepción distinta a la teatral para conducir el relato.

La presencia de la conciencia del asesino —acompañada de una música que tiene reminiscencias de film de ciencia-ficción— no hace sino agregar frases huecas. Un diálogo brillante o de mayor vuelo filosófico en las sentencias que ella vierte, lo hubiera jerarquizado de algún modo, atemperando las fallas que señalamos. Lamentablemente, Borrás no logra más que conceptos repetidos, no bastando la inclusión de frases, de contenido existencial ("el hombre elige en cada minuto de su vida", "tu libertad es la muerte") para alcanzar la profundidad que el tema pretendía.

Los mejores momentos de la obra, se hallarán así en las secuencias en que, liberada del diálogo, la acción pura conduce el relato. Las escenas de asaltos, persecuciones, y de manera especial la de la caza

sa sitiada por la policía, están realizadas impecablemente, y si bien no presentan hallazgos originales no son inferiores, en modo alguno* a lo que es ya clásico en el género.

- fotografía de Américo Hoss, muy contrastada, dota al film del clima adecuado. Sólo cabría objetar el abuso de "spots" de efecto en los primeros planos, tendencia, que al ser generalizada, no traduce las diferencias de matices en el estado anímico de los personajes. La encarnación de ellos, por otra parte, es despareja. En general todos se hallan más cómodos en la primera parte del film que en la segunda, donde los directores de la empresa dicen sus breves parlamentos con un enfatismo poco común en el cine argentino actual. Hay pocas sobreactuaciones de Roberto Escalada y Carlos Olivieri, lo que hace pensar que el realizador ha cuidado este aspecto, que ha sido una de las más graves fallas en las obras argentinas. Lirulén ha señalado que Hugo del Carril debería liberarse de los argumentos de Eduardo Borrás para la plenitud de su capacidad. Quedaría por averiguar, entonces, en qué medida aquél se halla identificado con la labor de su argumentista.

Carlos A. Fraguero

I A P A T O T A

Producción: Daniel Tinayre - Eduardo Borrás. Argumento y Guión: Eduardo Borrás. Fotografía: Antonio Kerayo. Música: Lucio Milena. Cámara: Roberto Agudo. Escenografía: Mario Vanarelli y Germán Gel- j. Montaje: Jorge Garate. Asistente del realizador: Horacio Parisotto.

Interpretes: Mirtha Legrand (Paulina Vidal), Walter Vidarte (Miguelito Benegas), Luis Medina Castro (Eduardo Cesarini), Alberto Argibay (Mario Cardoso), Ignacio Quirós (Alberto), José Cibrian (el padre), Milagros de la Vega (la directora), Silvia Nolasco (una mujer), Cristina Berys (Haydeé), Florenza Bona (Dr. Meyer), Susana Mayo (la enfermera), Orestes Soriani (El Decano), María C. Buschiazzo (Tirula).

Director: Daniel Tinayre.

Los realizadores de "La Patota" nos dan una obra a través de cuyos personajes (una profesora violada por una patota y los componentes de ésta que luego resultan ser sus alumnos) se pretende desarrollar la tesis cristiana del perdón por un lado, y la expiación de la culpa por la conciencia del mal infligido al prójimo y el arrepentimiento, por el otro. Siendo ambos aspectos trascendentes, obligan a considerarlos con profundidad y seriedad que el libro de Borrás está muy lejos de poseer.

El personaje, una egresada de un Instituto de Psicología, transita durante toda la historia por un tentador de vivencias superficiales, puramente exteriores. Su personalidad está definida por el aspecto físico: joven y hermosa, la situación económica: única hija y rica heredera, sus relaciones: muchos amigos, novia de un próximo médico hijo a su vez de familia acomodada, etc. En ningún momento la protagonista puede ser sospechada de tener algo parecido a una cosmovisión. Por el contrario, a medida que va enfrentando distintas situaciones, ante las cuales deberla jugar con la certeza y seguridad que debe poseer una persona de sus condiciones y la fe que declara, se repite a cada instante: "soy católica" y por ello debo actuar "tal manera" o de "tal otra", "mi fe cristiana me dicta esto o aquello", como si ante cada situación debiera recordarse a sí misma que tiene una fe y una conciencia, que de ser ciertos deberían ser ella misma en cada actitud, aún en las más intrascendentes. Estas vacilaciones dan por resultado, finalmente, que su débil estructura se derrumbe: cuando la directora le solicita la renuncia se siente desamparada y cae en el desaliento. Hay coherencia entre esto y sus actitudes anteriores? Sí, con la mostrada superficialidad de sus convicciones que hacían proveer una reacción semejante, por más que ello contradijera las declaraciones del personaje, el cual debería haber afrontado esas situaciones con la seguridad casi refleja, aunque siempre humana, del predicado por una fe religiosa, lo que hace, al no darse una situación semejante, aparecer forzada la superación de la presión del medio social: amistades, padre, novio, etc., que la impulsaban a castigar a sus ofensores y a eliminar al hijo. La contradicción de tal actitud se acentúa por la justificación, y así se puede llamar, de los monólogos respectivos.

Asimismo no se comprende cómo luego de adoptar estas dos actitudes, resuelve ocultar "la fealdad de la deformación del embarazo", "no puede soportar los reproches de su padre", con quien nunca coincidió y que en poco difieren de "la actitud habitual para con ella desde que nació", la sospecha y la murmuración de los demás profesores y la exigencia de la renuncia que la afecta, etc. Pero lo que más sorprende es su declaración, a posteriori de haber resultado tener el hijo contra la opinión de todos los demás: "llevo anteojos negros porque la vergüenza me impide mirar a ninguna persona de frente", etc. suma, los autores no parecen tener idea cierta del cristianismo tomando sólo los slogans exteriores.

Los patoteros parecen estar condicionados: por su vitalidad juvenil, la lectura de literatura pornográfica, y el casual estímulo desencadenante de la tragedia, de una prostituta que en un departamento de altos no ha reparado que desde una obra en construcción frente a su ventana y a la noche, pueden verla desnuda mientras se baña y viste. Estos solos factores no pueden ser desencadenantes de la existencia de las patotas y de sus más variadas formas de delincuencia juvenil. Las verdaderas motivaciones están en un orden que va mucho más allá. Y aquí es donde se hacen peligrosos trabajos como este de "La Patota", con pretensiones de testimonio, porque cuando se analizan problemas trascendentes para el hombre, afirmándose en la realidad, ésta debe ser objetivada con seriedad y profundidad, cualquiera sea el pensamiento de quien intente la tarea. En caso contrario se corre el riesgo casi cierto, como en este caso, de dar un enfoque falso y a través de él llegar a salidas absurdas, rebuscadas e ilógicas, por falta de fundamentos serios, y por invalidez práctica. En síntesis, por inautenticidad, adjetivo que califica a este film. Cuando se proponen como en este

caso, diagnósticos y tratamientos para un problema que preocupa, quién se responsabiliza de errores que deformando conciencias, dificultan el diálogo en busca de la verdad?

Escritorios y realizadores de cine deberían recapacitar seriamente antes de encarar tal tarea y mí aún ciertos temas.

Formalmente el film muestra inseguridad y falta de convicción que se traduce en largo monólogos interiores de la protagonista para explicar situaciones que deberían haberse tratado por medio de la imagen con mayor corrección cinematográfica. De esta deficiencia no se sabe si responsabilizar a Tinayre por no haber marcado correctamente acción y expresión a Mirtha Legrand, que ésta por falta de aptitudes para hacerlo, o a ambos, pero lo evidente es que hay situaciones en que el espectador no comprende cómo dos personajes pueden jugar una acción expresivamente discordante y verbalmente coherente (Paulina y su padre, Paulina y su novio).

El juez jubilado está fuera de carácter, sobreactuado y de radioteatro. Los tres patoteros, por sus aptitudes per-anales, y salvo algún exceso expresivo verbal o pedestre, son lo más sólido en el elenco de actores que cuenta con un "Alberto" que cumple con corrección su parte.

No hay ritmo que unifique el film, a pesar de que el montaje es lo más plausible de la realización; en favor del montador hay que decir que sacó el mejor partido posible de un material heterogéneo y falto de unidad.

Por último, la fotografía es otro de los elementos cuyo control se le ha escapado al director y ha permitido a un iluminador, sin conciencia de lo que significa una tarea de equipo, hacer un juego de luces de acentuados contrastes en exteriores a todo lo largo del film, actuando con tal independencia de la acción, que en muchos momentos llega a solicitar para sí toda la atención del espectador.

Armando Blanco

contracampo

Publicación de los Estudiantes de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata.

C o m i t é d e r e d a c c i ó n

ARMANDO BLANCO
EDUARDO COMESAÑA
CARLOS A. FRAGUEIRO
OSCAR GARAYCOCHEA

e d i t o r r e s p o n s a b l e

CARLOS A. FRAGUEIRO

Departamento de Cinematografía Diagonal
78, N° 680, La Plata

Sumario

OSCAR GARAYCOCHEA:

Max Ophüls: El tema de la
superficialidad
trascendente.
 Síntesis Biográfica.
 Filmografía analítica.

HENRI COLPI:

Másicq de Hiroshima.

CARLOS A. FRAGUSIRO

Fin de Fiesta. Culpable.

ARMANDO BLANCO:

La Patota.

distribución en Buenos Aires

Jorge Prieto T.E.73-7637
Eduardo Comesafra T.E.47-0200

Para la filmografía analítica fue consultado Cahiers du Cinéma N° 81 (fragmentos de comentarios de Louis Marcorelles; Jean-Luc Godard, Francois Truffaut y Claude Beylie; Blanco e Nero (IYIII, 10, JX, 8, 9 y 10) Presences Contemporaines, de Pierre Leprohony publicación de Cine Univer sitarlo del Uruguay. "Música de Hiroshima" proviene de Cahiers du Cinéma N° 103» traducido por T.M. Martha Lastra. Colaboró en las traducciones Julia Szalavetz.

En el próximo número

Entrevista con Torre Nilsson.

Estudio de su obra.

Registro de la Propiedad Intelectual

en trámite

p o r t a d a

Peter Ustinov y Martine Carol en

"LOLA MONTES"