

VILLEGAS LOPEZ

películas fáciles, donde todo se cantaba. Quizá una de las más logradas fuera «Mirages de Paris» (1932), de Fedor Ozep. Se tomó por una moda lo que era una esencial renovación del cine, y lo fundamental se fue perdiendo. Renacerá triunfante, lógicamente evolucionado, en el nuevo musical norteamericano, transformación de la revista cinematográfica en la obra de Gene Kelly, Stanley Duenen, Vincente Minnelli, en «West side story», de Wise y Robbins; en «Los paraguas de Cherbourg», de Demny; en «Cuando llegó el gato», de Jasni...; en toda esta línea del cine actual, que busca en el ritmo musical de las imágenes un nuevo significado para éstas. Al genio de René Clair le debe el cine muchas directrices fundamentales. Y en «El millón» nace ésta.

MIZOGUCHI, Kenji

DIRECTOR. Nació el 16 de mayo de 1898, en Tokio, Japón. Murió el 25 de agosto de 1957, en Klotto. De familia modesta, su primera vocación es la pintura, y estudia en el Instituto de Arte Occidental, de Tokio, donde obtiene su diploma. Al morir su madre, debe abandonar sus estudios y ponerse a trabajar como dibujante en un diario de Kobe, el puerto de Osaka. En esta época tiene una experiencia decisiva. Aquella es la región más tradicional del Japón, donde se conserva celosamente la civilización antigua, que también es una zona de miseria, junto a otras donde la civilización occidental se ha establecido con un mayor nivel social. Todo el conflicto fundamental del Japón moderno (véase «Alfa desnuda, Lax») está vivo ante sus ojos. Mizoguchi estuvo siempre adscrito a los movimientos occidentalistas, liberales y políticamente de izquierda en su país; pero no puede sustraerse —como ningún japonés— a esta antinomia de las dos civilizaciones que pretenden continuamente injertarse. Y Mizoguchi será el realizador más japonés, en la medida en que esta dimensión puede apreciarse desde nuestro punto de vista. Le atrae el cine; por un amigo relacionado con los estudios entra en ellos como actor, eoyamab, actores masculinos encargados de los papeles femeninos, porque aún entonces —al modo de la tradición teatral japonesa— no se utilizaban mujeres. Este hecho señala claramente esa división entre lo tradicional y lo moderno, el esfuerzo para insertar el nuevo arte contemporáneo en el milenario arte escénico oriental. Es el momento en que comienza a darse papeles a las mujeres; los eoyamab hacen tener ocasión de pasar a ayudante de dirección. En 1922, Mizoguchi dirige su primera pe-

MILLON, EL - MIZOGUCHI



Kenji Mizoguchi.

lícula, interpretada solamente por hombres. Su obra será muy extensa; él mismo no sabía bien cuántas películas había hecho, ni si alguna de ellas que recuerda las había realizado él. Se han dado cifras fantásticas, como 200 films; pero la cifra más veraz es de unos 85, entre ellos algunos dirigidos por varios realizadores, según la lista contenida de sus films, hecha por el propio Mizoguchi.

Toda la evolución del cine japonés y toda la vida social y política del país han pasado por la larga obra de Mizoguchi. Su primera película, «El día en que vuelve el amor», fue censurada en muchos puntos, sobre todo en la re- vuelta de los campesinos contra los ricos, y el director, citado y amonestado por la Policía. Tiene toda una primera larga etapa en que su obra es de orientación occidental, siguiendo las huellas del cine norteamericano y alemán, adaptando con mucha frecuencia obras policíacas, norteamericanas y francesas, teatro de O'Neill o Galsworthy, hasta una adaptación de «Bela de sebo», de Maupassant, ya en 1935; con ello alterna historias de la era Meiji, por la que tiene gran predilección, repertorio del teatro kabuki y narraciones de la literatura clásica del Japón. Unas veces se ve amenazado por la presión policíaca y otras construido a hacer películas oficiales, como «La canción del país natal» (1925), en que se censura la renovación de la vida campesina por los que vuelven a su aldea después de haber estado en la ciudad, o por encargo del ejército, como «Gratitud al Emperador» (1927). La dictadura militar y las ambiciones imperialistas japonesas pronto iniciarán

VILLEGAS LOPEZ

«La chica sin Dios» (The Goddess Girl), 1928; todas mudas. «Dinámico (Dynamite)», 1928; «Madame Satán», 1930; «El mecatzo» (The Squaw Man), 1931; «El signo de la Cruz» (The Sign of the Cross), 1932; «Este día y esta noche» (This Day and Age), 1933; «Cleopatra», «Four Frightened People», 1934; «Las cruzadas» (The Crusades), 1935; «El llanero» o «Buffalo Bill» (The Plainsman), 1937; «Corseros de Florida» (The Buccaneer), 1938; «Unión Pacífico», 1939; «Tierra de Libertad» (Land of Liberty); documental; «La Policía Montada del Canadá» o «Los siete jinetes de la victoria» (North West Mounted Police), 1940; «Piratas del Caribe» (Reap the Wild Wind), 1941; «La historia del Dr. Wassell» o «Por el valle de las sombras» (The Story of Dr. Wassell), 1944; «Las inconquistables» (Unconquered), 1947; «California's Golden Beginnings», 1948; «Samson y Dalila» (Samson and Dalila), 1949; «El mayor espectáculo del mundo» (The Great Show on Earth), 1952; «Los diez mandamientos» (The Ten Commandments), 1955-56.

MILLE - MILLON, EL

MILLON, EL (Le million)

Prod.: Francesa, Tobis, 1930-31. Arg. y diál.: René Clair, según la obra de Berr y Guillemaud. Dir.: René Clair. Int.: Anabella (Béatrice), René Lefèvre (Michel), Vanda Gréville (Vanda), Paul Olivier (Tulipe), Louis Allibert (Proper), Constantin Stroeescu (Soprancelli), Odette Talazac (la cantante), Filouto (el registreur), Jane Pieron (la tendente de café), André Michaud (el carnicero), Raymond Cordy (el chófer de taxi). Asistente de dir.: Georges Lacombe. Operador: Georges Péralat y G. Rault. Director: Lazare Meerson. Mús.: Armand Bernard, Philippe Paré y Georges van Parys. Trajes: Georges K. Benda. Mont.: René Le Henaff.



«El millón», de René Clair. Sus alegres carruseles de tipos parisienses...

VILLEGAS LOPEZ

El extraordinario éxito mundial de esta película consagra a René Clair como uno de los máximos realizadores y, para la mayoría de los amantes de la obra, como el creador de un género nuevo: el cine de la línea de puntos. En un momento de crisis de Italia y el cine francés; la primera, por su soterrada poesía de lo cómico, y, la segunda, por su férrea ideología de nuestra época. Pero como perfecta compensación de todos los factores que forman un film, para constituir una exacta ecuación visual, es una cumbre en la obra de Clair y en el cine mundial. Hoy está íntegra como el día de su estreno, lo que es siempre el milagro de la obra maestra.

El vaudeville originario, estrenado unos veinte años antes, según a Clair por su mismo nombre, pero cuando trató de hacer el guión observó que aquel procedía de las palabras y no de la acción. Con su implacable sentido autocrítico, Clair pretendió renunciar a la tarea, pero le hizo saber que acababa de comprar los derechos por 80.000 francos y, por tanto, debía continuar. Aquellos vaudevilles, como los de Labiche, llevaban unos cuantos, cuyo objeto era puramente legal: poder ser estrenados en los teatros que entonces estaban prohibidos a obras no musicales. Cuando se representaban en otros, se solían suprimir. Clair tuvo la idea de sustituir el movimiento

MILLON, EL

dado por las palabras por el de la música y las canciones, para encontrar así la irreverencia del vaudeville. Esta idea fue apasionante y fecundísima, porque al desarrollarla y llevarla a su último extremo descubrió y perfeccionó el cambio del cine sonoro, entonces incipiente. Como siempre, trabajó muchos meses en el guión y firmó rápidamente. Todo estaba previsto en el guión, hasta el último detalle, pero los diálogos solamente indicados y los actores podían improvisar en el estudio, con lo que todo logró una espontaneidad que compensaba la minuciosidad del trazado general. Y el todo constituyó un acabado compendio de acción trepidante, de un ritmo prodigioso, de música y de canciones, completamente insertas en la acción, como acción misma. Y naturalmente, la concepción de farsa, típica de Clair, donde la realidad cobra una dimensión irreal, por obra del movimiento y de la idea.

Sobre los tejados de París, como en su película anterior, vuela una algarabía de ruidos incoherentes, irracionales o verdaderos. Dos hombres, desvelados por el clamoroso, marchan por el tejado y se asoman a una claraboya iluminada, de donde sale aquel bullicio. Un reloj da las doce de la noche y, por el triángulo, ven una pintoresca, heterogénea multitud, que camina

VILLEGAS LOPEZ

la y baila, cogidos de la mano, en alegre caracol. Todo adquiere así, desde el comienzo, un extraño carácter de irreverencia, de burla, de farsa y vaudeville. Los de dentro le cuentan el motivo de la fiesta y se vuelve atrás.

Miguel, un pintor bohemio, novio de Beatriz, una bella bailarina de ópera lírica, hace el retrato a Vanda, hermosa mujer con la que filitea, dando lugar a los celos y enfado de su novio. Próspero, un escultor y amigo, hace de ocasional criado de Miguel, para decir a los acreedores que el señor no está en casa, y aquel hace de criado de éste con el mismo objeto. Pero el grupo de tenderos del barrio los persiguen incansables, empujando una canción, para que detengan a aquel ladrón, que les hace por las escaleras. Pero en la casa hay un ladrón verdadero, el viejo Papá Tulipán, perseguido por la Policía, que pide protección a Beatriz, y ésta le da la chaqueta de Próspero para que pueda huir. Este equívoco, tan delicioso de Clair, está desarrollado aquí en bellos y alegres carruseles de persecuciones. Cuando los acreedores atropan al pintor y le crean fracasos, Próspero viene con la noticia de que le ha caído a Miguel un millón de la lotería. Resulta que el billete está en la chaqueta dada al ladrón. Toda la película es ya la persecución de esta chaqueta. Encuentran a Papá Tulipán, rey de los chamaneros, en su tienda maravillosamente barroca de objetos inverosímiles, donde Sopranelli, un gigantesco cantor de ópera, acaba de comprarle la chaqueta vieja para una escena de gitanos. El ladrón, con su banda, decide rescatar la chaqueta para corresponder al favor de Beatriz.

Los dos amigos hacen un pacto de honor: ambos buscarán la chaqueta con el billete y partirán al instante, si se encuentran. Sopranelli, el tenor, al que los ladrones han robado su reloj, acusa a Miguel de este hurto y lo hace detener. La escena de la comisaría es una de las mejores de Clair y un punto crucial en la historia del cine. Allí todo se canta y Próspero se niega a reconocer a Miguel, con objeto de dejarle detenido, poder recuperar la chaqueta y poner condiciones. Los acreedores cantan a coro las bondades de Miguel y le hacen poner en libertad. Ya en la calle, pero pero oye una canción, que no canta nada, como era necesario hasta entonces en el cine sonoro: la canción de su conciencia, que le recuerda el haber traicionado a su amigo. Próspero con Vanda, Miguel con Beatriz y la banda de ladrones de Papá Tulipán, marchan por separado al teatro para recuperar la chaqueta. Sopranelli la lleva puesta en escena durante la representación, que termina en un duelo de gitanos, a cuchilladas. Los dos amigos y los ladrones se han metido entre los figurantes y, mientras todo transcurre en el escenario, tiran disimuladamente de la chaqueta, de la que se escuchan levandose cada cual una manga. Otra escena capital. El enorme tenor y la cordillera enorme sonoran una ridícula romanza de amor, que Miguel y Beatriz toman para sí,

MILLON, EL



Anahelita y René Lefèvre en el teatro.

convirtiéndola en bello stímulo de su amor. Pero todo en falso, en cura, sin dejar de ser poético: un cupido de cartón las contempla y un tramoyista deja caer pétalos de flores de papel en el falso paisaje mágico del decorado teatral. Es la transfiguración de aquella escena bufo-poética, que Chaplin inventó en el cielo de «El chicom». La persecución de la chaqueta por los pasillos del teatro es un verdadero laberinto dinámico, que marcha con una precisión de máquina, hasta convertirse en un partido de rugby, donde todos se tiran la chaqueta. Que cae por una ventana y se pierde. Pero Papá Tulipán la recupera y les devuelve el billete de lotería que, en realidad, no iba en ella, porque el ladrón lo había retirado desde el primer momento. Gran canción donde se habla de los ladrones generosos, que empujan las injusticias de la sociedad. Y la fiesta, vista por la claraboya, es la celebración de la felicidad de todos, de los enamorados y de los acreedores, humanizados con la perspectiva de cobrar.

Clair maneja aquí ese mundo un poco abstracto de decorados líneos, de luces blancas, que ha de ser su predilecto, en conjunción con un barroquismo pintoresco, transposición visual de su humor. La película tiene escenas de una gracia indugable, de una forma que siempre deja entrever otro rasgo de humor tras el más ostensible. Pero, sobre todo, vale por su ritmo de ballet, vaudeville, farsa, revista musical... que viene dado por la conjunción total de imagen, palabra, música, canciones, movimiento de cores y acción, narrativa. En aquellos años, produjo un verdadero aluvión de



La ropavejería de Papá La Tulipe.