

tica, la forma, es el correlativo, la manifestación artística de un fondo que acaba identificándose con ella. Pretender servir una estética con la técnica de otra estética —que es lo que sucedía en el Tenorio— no funciona. Pero, por otra parte, tampoco es posible hacer a los clásicos, encontrar su técnica expresiva si, previamente, no buceamos en su fondo ideológico, en la idea del mundo y la sociedad de

donde se deriva la forma que habrá de condicionar, a su vez, a la técnica.

No se trata de respetar o no respetar. El primer problema es replantearnos una representación de los clásicos que parta de la valoración —a todos los efectos— de las ideas sociopolíticas en que se sustentan sus obras. Y nosotros —ni a través de Miguel Narros ni de cualquier otro director— aún no hemos llegado ahí. ■ J. M.



Dietrich-Sternberg, 1960

## MARLENE, AÑO 30

### El nacimiento de un mito

El 31 de octubre de 1935, Gil Robles, entonces ministro de la Guerra del Gobierno español, declaró que todos los films Paramount serían prohibidos en España si «The devil is a woman» —adaptación de la novela de Pierre Louys, «La femme et le pantin», realizada por Sternberg y protagonizada por Marlene— no era retirado de la circulación en el mundo entero y destruido su negativo. La catástrofe económica que esto supuso para la productora, con la que la celebre pareja, una de las más apasionantes de toda la historia del cine, había realizado todas sus obras en común, era la gota que colmaba el vaso. «The devil is a woman» fue, en consecuencia, el último film de Marlene-Sternberg. El realizador abandonaría la productora. La estrella haría aún un film con ella —«Deo»— antes de trabajar independientemente, para volver luego, de modo aislado, al viejo redil...

La colaboración que se rompió en 1935 se había iniciado en 1930, en Alemania. Sternberg, ya realizador prestigioso, fue llamado por Emil Jannings, al que había dirigido en Hollywood en «The last command», para que se encargara de llevar a la pantalla «El ángel azul», adaptación de la novela de Heinrich Mann, «Profesor Urath», que él debía protagonizar. Eran momentos en que ya se presentía la llegada del nazismo, y Mann hacía de

su Lola-Lola una agente, aunque no directa, de grupos políticos que resultaban fácilmente identificables, pero este aspecto fue suprimido de la película, lo que hizo que, sumando a esto las exigencias de Jannings, la fuerza del libro se perdiera y el equilibrio del film peligrara. Pero no se había contado con la fabulosa presencia de Marlene.

Faltaba, en efecto, a la hora de preparar el rodaje, protagonista femenina. Se pensaba en Lucie Mannheim, pero Sternberg, que no acababa de estar satisfecho con la elección, impulsó a la Dietrich a raíz de verla en el teatro, donde representaba «Zwei Kravatten», una comedia musical. Marlene era la concreción de un tipo femenino que Sternberg había estado perfilando en sus anteriores films. Y el equilibrio de «El ángel azul» se restablece gracias a ella en cuanto que, mientras que en las escenas centradas en Jannings y en la línea general del relato —privado de sus elementos políticos— se trata de un film eminentemente reaccionario, en las que aparece Marlene, gracias a su interpretación, espontánea a la vez que distanciada y dotada siempre de un excepcional toque humorístico, y a la manera como Sternberg la presenta y la ilumina, automáticamente, la figura del viejo profesor y su significado son puestos en ridículo. No hay duda de que si Sternberg, por obligaciones

## art buchwald

### LAS RAZONES DE UNA ABSTENCION

WASHINGTON.—Ocurrió en Estados Unidos el día de las elecciones presidenciales.

—Buenas tardes, señora Jones. ¿No va a salir Harry a votar?

—No, Harry no quiere salir a votar. Se ha quedado en casa refunfuñando. Dice que no saldrá a la calle hasta que pasen las elecciones y que es muy posible que ni aun así salga.

—¿Qué lástima! Yo sabía que Harry no estaba muy complacido con los candidatos, pero nunca pensé que llegaría al extremo de quedarse en casa todo el día.

—Harry es así. Dice que a nadie le importa lo que él piensa y que como no puede salirse con la suya, no va a darles a ellos la satisfacción de verle votando este año.

—¿Quiénes son "ellos"?

—Le pregunté y me dijo que "ellos" son los que están perpetuando el sistema.

—Pero si Harry no vota, no sólo les perjudicará a ellos, sino que hará posible el que los otros se cuelen...

—Harry dice que le importa muy poco quien se cuele, porque si no van a escucharle no habrá entonces diferencias entre unos y otros.

—Pero, ¿qué decir de los peores? ¿No le gustaría contenerlos?

—No, Harry dice que la única manera de destruir el sistema es convertirlo en peor de lo que es, y si los "peores" ganan se demostrará de una vez para siempre que el sistema no es bueno.

—¿Quiere usted decir que Harry quiere que gane el peor de los tres porque así se demostrará que él tenía razón desde el principio?

—Algo parecido. Harry ha pensado mucho en esto. A decir verdad, está refunfuñando desde la Convención de Chicago. Harry dice que los únicos norteamericanos auténticos serán los que no voten este año.

—Pero si Harry no sale a votar, ¿cómo sabrá la gente que no ha ido a votar?

—No se lo he preguntado. Pero Harry ha estado esperando desde hace tiempo la llegada del día de las elecciones. Ha pensado que si no se presenta a votar, la gente preguntará: "¿Dónde estará Harry?". Entonces él podrá responder: "Debieron haber pensado ustedes en eso antes de postular a Hubert Humphrey". Harry es un gran hombre cuando se trata de fantasías...

—Creo que sí. ¿No podrá hablar con él para persuadirle de que salga a votar?

—Harry no quiere hablar con nadie. Dice que es demasiado tarde para hablar. Que ahora es el momento de actuar.

—Pero si Harry no sale de casa, ¿en qué tipo de acción está pensando?

—En primer lugar, se propone burlarse de los resultados a medida que los vayan dando por televisión.

—¿Quiere usted decir que, aunque no vaya a votar y aunque le importe muy poco quien gane, se propone Harry enterarse de los resultados por la televisión?

—Naturalmente. ¿De qué otra forma podría saber Harry que estaba en lo cierto desde el principio, desde que decidió no votar?

—No está mal eso. ¿Cree usted que Harry saldrá de casa después del día de las elecciones?

—Es difícil decirlo. La última vez que hablé con él me dijo que era muy posible que no saliera de casa en cuatro años...

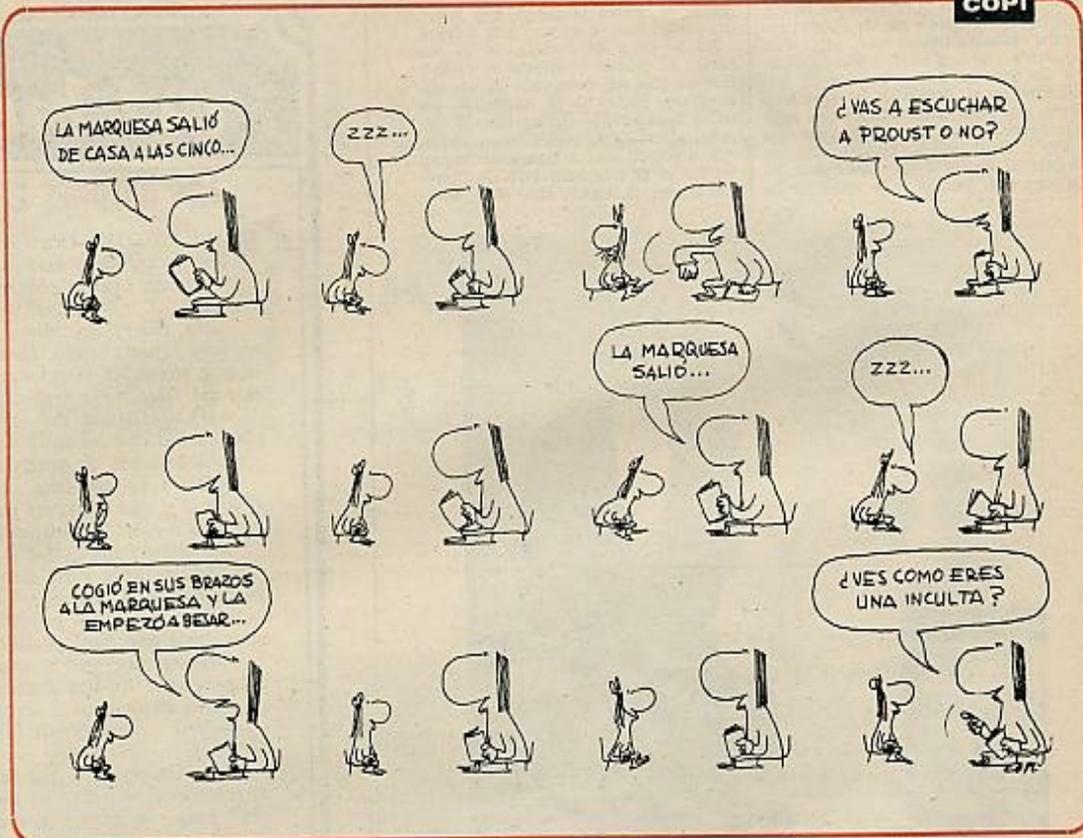
—Bueno, señora Jones, eso debe ser muy duro para usted...

—Ni que lo diga, especialmente a la hora de las comidas. Harry no hace más que decir que el motivo que tiene para no salir de su habitación es que una vez le dije que si no podía soportar el calor era mejor que saliera de la cocina...

(Copyright 1968, The Washington Post Co.—Distribuido por Editors Press Service Inc.—Agencia Zardoya.)

de producción, está al servicio de Hath-Jannings, de corazón y en tanto que autor está con Marlene. Así, cuando, en su última aparición, canta una vez más «Ich bin von Kopf biss Fuss auf Liebe eingestelt» («Desde la cabeza hasta los pies todo en mí está dirigido hacia el amor»), es Lola-Lola la que, en realidad, cierra el film. La que con su canción, de Friedrich Hollander, da la que Sternberg hubiera querido que fuera su moraleja explícita, la que lo hiciera convertirse, en lugar de un film contra el amor —lo que en muchas ocasiones es, a pesar suyo—, un film a favor, lo que sólo es en segundo grado y lo que sí serán, hasta el final de su unión, los sucesivos de Marlene-Sternberg.

«El ángel azul», que no es la mejor película de Marlene ni la mejor de Sternberg, y evidentemente no es la mejor que los dos hicieron juntos, es, sin embargo, la más famosa, la que marca el nacimiento de un mito. A partir del prototipo que es Lola-Lola —un prototipo a cuya fuerza sólo es comparable el creado, muchos años después, por Marilyn—, actriz y realizador irían creando, a través de las sucesivas películas, un mito que sigue siendo, treinta y ocho años después, uno de los más consistentes impuestos por el cine. Después de la separación, mientras Marlene ha seguido una brillante carrera de actriz, superada en los últimos lustros por la de cantante, Sternberg, esclavo de su personaje, ha intentado en vano recrearlo en obras que se han ido espaciando cada vez más, hasta el punto de que desde 1953 no ha vuelto a hacer ningún film... Galatea ha sobrevivido a Pygmalión —en el caso de que la comparación tan utilizada fuera admisible, lo que personalmente me parece dudoso—, lo que no impide que los



seis films realizados después de «El ángel azul» por Sternberg-Marlene sean seis de los más poéticos cantos de amor que el cine haya jamás producido. ■ C. S. F.

## "EL CUCHILLO EN EL AGUA"

Polanski: realismo y absurdo



Dos hombres. Una mujer. Un yate. Con estos pocos elementos, Roman Polanski realiza una película rica en significaciones y de una gran belleza visual. Su primer largometraje, tras va-

rios cortos que habían justificado la atención de la crítica hacia este joven director polaco.

El gran mérito de Polanski es haber introducido en el desarrollo evolutivo

del cine socialista un factor de ruptura que parecía insospechado. Hoy día se aplaude en todo el mundo, por ejemplo, «Las pequeñas margaritas», de Vera Chytilova, una película checa que abre nuevas perspectivas al realismo crítico, superando esquemas rígidos y fórmulas ideológicas inadecuadamente acompañadas a la revolución del lenguaje cinematográfico.

Pero no hay que olvidar que Polanski fue el primero, o al menos el autor con mayor decisión, para arrostrar el riesgo de la heterodoxia. Sus cortometrajes asumían lo que en teatro había sido aceptado como ortodoxo: el absurdo, la degradación del lenguaje, la puesta en cuestión del método realista, muchas veces confundido con el rastro naturalismo... La nueva enunciación ideológica que proponía Polanski iba íntimamente ligada a una utilización distinta de la expresividad cinematográfica. Frente al «romanticismo crítico» de sus maestros y compañeros de generación, el joven autor proponía una exasperación del absurdo, como ruptura y punto de partida.

Descubierto y aceptado entusiastamente por la crítica francesa, Polanski ha podido realizar una carrera internacional. Tras «El cuchillo en el agua», realizada en Polonia, ha trabajado siempre fuera de su país: «Repulsión» y «Cul de sac» han sido rodadas en Inglaterra, y «El baile de los vampiros» y «El bebé de Rosemary», en Estados Unidos.

«El cuchillo en el agua» es, sin embargo, el film más «realista» de Polanski, aunque considerado en el contexto de los films polacos de aquel año —1962—, manifestaba ya una voluntad

de ruptura y búsqueda de nuevos horizontes expresivos. El autor se ceñía a una situación dramática muy próxima a la de «La caza», de Saura. A través del breve crucero de un yate, los tres personajes evolucionan psicológicamente en busca de la destrucción de unos por otros, aunque, hacia el final, la mujer advierta que tanto su marido —personaje «establecido», signo de un brote de consumismo dentro de la economía socialista— como el estudiante —educado en unos principios heredados de la revolución— son personajes intercambiables, condicionados aún por las relaciones de dominio y servidumbre.

Todavía, en este primer largometraje, Polanski recurre a un legítimo simbolismo que había sustentado el rechazo naturalista de sus cortos. La acción se construye a partir de los gestos aparentemente insignificantes de los tres personajes a bordo del yate. El gran talento de Polanski reside, justamente, en la valoración de esos pequeños gestos, en la creación progresiva de un estado de tensión que desemboca en una parodia de tragedia y, por fin, en un desenlace gris, neutro, mucho más clarificador que cualquier machacona conclusión «demostrativa».

En espera de «Cul de sac» —si el desnudo de Françoise Dorléac no se tropieza con las tijeras censoras—, de «El baile de los vampiros» —si no plantea problemas el succionador homosexual— y de «Rosemary's Baby» —si se acepta el embarazo diabólico—, aquí tenemos «El cuchillo en el agua», el primer largometraje de un realizador de primera categoría. ■ J. G. D.

COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, Copi, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Javaloyes, R. López Goicoechea, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Cifra y Archivo.