

sonaje, más aún, la deformación que sufre con respecto a su verdadera efigie. Porque al igual que Orson Welles sólo pudo darnos la verdadera dimensión de Charles Foster Kane —personaje configurado dentro de la caracterización ofrecida por Schaffner— al relacionarlo con todo el entorno histórico y sociopolítico en que se movía, la única forma válida de estudiar la trayectoria del general George S. Patton era valorando la mutua incidencia establecida entre él y los diversos estamentos —no sólo profesionales— donde su trabajo rendía una eficacia, dentro todo ello de un conjunto de significaciones ideológicas y políticas que superaban ampliamente el alcance personal del «León de Sicilia». Al limitarse, entonces, a una pura dimensión individual, Schaffner sólo ha conseguido tratar a Patton a escala de «hombre genial», donde sus monstruosidades son convertidas en «rarezas propias del genio» y sus aberraciones éticas e ideológicas quedan contempladas —y abiertamente disculpadas— en razón de su eficacia, de su rendimiento técnico, tan próximo al de sir William Walker de «Queimada». Tratamiento que, en los últimos planos, llega a la mitificación.

Porque las anotaciones críticas que el autor de «El señor de la guerra» pretende ha-



«Patton» de Franklin J. Schaffner.

ber aportado no son más que breves alfilerazos aquí y allá, introducidos forzosamente en un guión ejemplo de mala construcción, donde es preciso recurrir a noticiarios y ruedas de prensa para que el film adquiera una mínima claridad expositiva. Pero es que aun aceptando como válidas estas notas marginales, «Patton» no deja de ser por ello un film militarista en cuanto que, en ningún momento, se

pone en cuestión la estructura profesional dentro de la que el general se desenvuelve, sino más bien todo lo contrario, elogiando las características y prácticas que dicha estructura mantiene como más elevadas y virtuosas. Y el medio en que esas prácticas pueden explayarse al máximo —la guerra—, como algo natural, casi consustancial con la naturaleza humana, donde todo se reduce a un juego competitivo entre varios jefes militares y sin que en ningún momento se contemplen las raíces económicas o políticas que han conducido a esa lucha, o su trágico impacto humano en sus diversas vertientes. Con todo, los clásicos films bélicos americanos —con su tipología de sargentos cascarrabias y sus soldados heroicos «per se»— quizá eran más honrados en el fondo, a pesar de su reaccionarismo. Si bien es cierto que Schaffner mantiene que «sólo un imbécil puede hacer hoy una película militarista», ello únicamente puede deberse a una bondad de intenciones no correspondida en los resultados, o a una feroz autocritica...

Al parecer, «Patton» (1969) ha gustado más al Presidente Nixon que toda la restante producción norteamericana de los últimos años, «Chisum» exceptuada. No es de extrañar, pues se trata de un film plenamente «nixoniano», Vietnam al fondo, por muchos más factores que su criterio cinematográfico. Ello no deja de ser lamentable en un hombre como Franklin J. Schaffner —en cuesta abajo desde «The war lord» (1965)—, que se enorgullecía de haber preparado los discursos televisivos de Kennedy y ahora trata en «Patton» a Eisenhower como un semidiós corrector de todo tipo de errores estratégicos y diplomáticos... ■

FERNANDO LARA.

Ophuls o la decadencia

A Ophuls se le ha definido como el cineasta de la decadencia, del refinamiento, de la nostalgia, del buen gusto... Cualquiera de estos calificativos parece correcto a la hora de enjuiciar al autor de «Lola Montes». Pero, por encima de cualquier encasillamiento definitivo, Ophuls es un magnífico narrador cinematográfico. Cronista de la alta burguesía o apologista de sentimientos decadentes, las pe-

lículas de Max Ophuls son, al margen de cualquier consideración moral o ideológica, magníficas lecciones de cine. Su sentido de la narrativa cinematográfica en la oportuna y ajustada utilización de «travellings» o «grúas», de la precisa planificación, hacen de Ophuls el realizador fundamental para el aprendizaje de la estética cinematográfica. Sus películas más que en un cine deben verse en una moviola, donde exista la oportunidad de reparar varias veces su composición, su utilización del espacio fílmico, del ritmo, etcétera.

Cineasta de la precisión del lenguaje, de la sobriedad (a pesar de las apariencias), no fue bien considerado por quienes valoraron siempre el cine en función de una distinción entre el «fondo» y la «forma». Ophuls, defensor del «amor eterno», de la fidelidad en la relación amorosa, de los sentimientos que hacen posible la felicidad en el amor, parecía siempre alejado de cualquier problemática coyuntural. Y esto le hacía ser menospreciado.

Sin embargo, vista hoy, por ejemplo, «Carta de una desconocida», que se exhibe en una sala especial madrileña, que no es, al parecer, una de sus películas importantes, se comprueba en seguida que Ophuls no era un cineasta decadente, sino preocupado por la decadencia. El melodrama que nos cuenta en la película es el único ámbito posible a la historia de amor que se nos presenta. La concreción de una época, definida magistralmente en la «puesta en escena», es el punto de apoyo de una mentalidad burguesa que hace posible la tragedia. Ya no lejos del «amour fou», en los supuestos dados de la película, las circunstancias argumentales son inevitables. Y así, más que declaración de principios, «Carta de una desconocida» es una crónica histórica precisa y ajustada.

Hombre de cine, que se remite al cine y que dentro del cine puede ser juzgado, Max Ophuls no es un innovador ni un estilista, sino el hombre que consigue utilizar la narrativa cinematográfica como punto de apoyo de una expresión que sólo en el sentido y en la forma de esa narrativa se expresa plenamente. Creo que para seguir a Ophuls hay que traspassar las apariencias, la inmediatez sensorial, para analizar, desde una perspectiva cinematográfica, su significación cultural. ■ DIEGO GALAN.

ARTE

Los amigos que siguen estas crónicas —¿son amigos porque siguen estas crónicas o siguen estas crónicas porque son mis amigos?— no reprochan un cierto tono coloquial, un aire —dice— excesivamente desenfadado y familiar. Escribir como quien habla... ¡qué más quisiera yo! Pero observen la paradoja. Del esoterismo críptico de lo que se llama «crítica de arte» se dicen tantas cosas que, incluso, es materia de chistes. Sin embargo, si alguien trata de salirse de él, le piden cuentas por su excesiva familiaridad. Yo no quiero salvarme de una culpabilidad a favor de la otra, porque sé bien que ambas son compatibles. Quiero, simplemente, defenderlas. El lenguaje dicen que esotérico, de la crítica no tiene más que un origen: el lenguaje más que esotérico del arte. En cuanto a lo otro, al tono personal de mi comentario, la explicación también es obvia: es que yo soy una persona. Y cada día que pasa me parece más difícil curarme ese pequeño defecto.

Digo todo esto, curándome en salud, porque voy a hablar de José Vento, amigo mío desde hace muchos años.

José Vento. En la galería Kreisler. Madrid

¡Qué suerte! Vento era —y sigue siéndolo— más una persona inteligente que un buen pintor. Se equivocan los que están pensando mal. No estoy escondiendo detrás de esas palabras ninguna malévol intención. No estoy diciendo que Vento no sea un buen pintor. ¡Claro que es un excelente pintor! Pero su inteligencia llegaba más allá que sus posibilidades materiales. Lo cual, para él y para su pintura, es una suerte. Porque siempre había en él, como en reserva, un horizonte de perfectibilidades, o de posibles realizaciones, que estaban siempre más allá de la última de sus obras acabadas. Porque nunca, nunca, pudo descansar tranquilo sobre lo

que acababa de conseguir. Porque cada obra acabada era la primera piedra de una nueva obra pensada. Porque, para repetir una vez más, siempre tuvo que vivir sobre los problemas y nunca sobre las soluciones. Es que pasa con el arte lo que, por ejemplo, pasa con la libertad. De la misma manera que la libertad es, más que la facultad de ejercerla, la conciencia de una necesidad, la realidad del arte se obtiene más en su búsqueda que en su exhibición.

Yo creo que conocía muy bien el ideario de Vento. Ese ideario se cimentaba en su cultura mediterránea, a la cual nunca negaba, sino que trataba de encontrarle nuevas salidas. Heredaba de ella un sentido morfológico de los



pesos y las gravitaciones y organizaba su mundo según un sistema de medidas cuyos módulos finales tenían siempre que ver con distancias orgánicas y con perspectivas humanas. Así pensaba Vento y, además, ése era casi todo Vento. Casi todo, porque había una parcela íntima de su ser que le quedaba a su inteligencia por apresar y, por tanto, por expresar. Era, naturalmente, la parcela menos racionalizable, la más emotiva, la que tenía más que ver con lo que se dio en llamar «la existencia». Yo vi luego a su arte, un poco desde la distancia, iniciar algo así como una expedición conceptual para poder apresar esa parcela íntima que quedaba en su obra desasistida y, naturalmente, para poderla expresar. Hace falta bastante gallardía para abandonar durante un tiempo lo que se piensa y para buscar algo de lo que se es. Vento lo hizo y a mí me complace, aquí, extender este mínimo certificado de conducta para reconocerle cómo, en la madurez de su magisterio, abandonó la vereda real y se lanzó a la trocha, porque se dio cuenta de que se había dejado olvidado algo en ella.

Lo recuperó y volvió. Ya está de nuevo en su camino.