

obra de un realizador: Gustav Machaty. Es un cinematografía neta, que desde niño vive en el cine, aunque sea como vendedor en una sala y luego como pianista de las películas mudas. Entra en la Praga Films, como actor y argumentista, y colabora en las películas de Karol Lamac. En 1919, hace su primer film propio, y luego se marcha a recorrer la gran aventura de Hollywood. Allí hace de todo: cuidador del zoológico de los estudios de la Universal, ayudante de cameraman y ayudante de dirección con Stroheim en «Locuras de mujeres» (Foolish Wives). Pero no consigue destacar y vuelve a Checoslovaquia, donde hace film de todo género: la continuación de las aventuras de Swijk, que había empezado Lamac, o «La sonata Kreuzer», según Tolstói, o el grotesco de «El señor Napieránek». Pero tres films le sitúan entre los más importantes realizadores del mundo: «Eroskóna» (1929), «Entre sábado y domingo» (Ze saboty na nedeli, 1931) y «Extasis», que constituye su consagración bajo el signo del escándalo.

«Eroskóna» está tratada en ese tono que después utilizará Louis Malle en «Los amantes», en 1958, como una revelación. Y tiene una escena de seducción semejante a la que constituirá el escándalo y el éxito de este film. «Entre sábado y domingo» es un bello poema intimista; una pareja de muchachos pasan la noche entre el sábado y el domingo, en una habitación un tanto sórdida, pero iluminada por su pasión. Todo está pintado en primeros y grandes planos, forma que define el estilo de Machaty y da a sus ambientes una lentitud y pesada, pero agudísima expresión. «Extasis» será la cuspide de su carrera y de su obra. Después, «Nocturno» (1935) y «Ballerinas» (1936), ésta en Italia, no responden a su trayectoria. En 1937, marcha de nuevo a Hollywood, contraindo por Louis B. Mayer, por el éxito mundial de «Extasis». Pero no logra realizar más que una serie de películas cada vez más modestas, hasta films tipo B, filmados de cualquier forma en una semana. Vuelve a Europa, donde trabaja esporádicamente como argumentista o como colaborador de otros realizadores, en el cine alemán. Y su nombre y figura se pierden. Sin olvidar esas otras películas destacadas, puede decirse que Machaty es el autor de una sola obra: «Extasis».

La película tuvo notable resonancia desde antes de comenzar, porque «Eroskóna» desde el comienzo sobre Machaty, por los temas —checa, alemana y francesa—, con ciertas variantes en los intérpretes, según el método entonces seguido para salvar la barrera del idioma. En el Festival de Venecia de 1934, obtiene la Copia de la Ciudad. Pero en casi todas partes es coronada por la censura y en algunos países totalmente prohibida; Machaty desautoriza toda copia mutilada, pero el film obtiene un éxito enorme en el mundo entero, entre ellos en España. Pero otra extraña adversidad vino a caer sobre el film. El millonario Fritz Mandl,

se enamora de Hedy Kessler, a través de esta película, se casan y el marido, celoso de la exhibición de su mujer desnuda en este film, trató de impedir su circulación por todos los medios, incluso comprando las copias para destruirlos. Divorciados, la actriz marcha a Hollywood, donde cambia su nombre por el de Hedy Lamarr y logra fama a partir de la película «Argelia» (Algiers, 1938), con Charles Boyer. Todo ello contribuyó grandemente al fracaso noticioso del film, a lo largo de los años posteriores a su estreno resonante.

El asunto es premeditadamente sencillo, simple. La historia de una muchacha hermosa, que se casa, no encuentra el amor pasión soñado, y lo busca de nuevo, hasta hallarlo en otro hombre, plenamente. Se hubiera podido hacer un drama de altas pasiones, como los que tanto éxito dieron al cinema austríaco, o una comedia bilingüe, que tanto se llevaban a la pantalla de todos los países. Pero Machaty aborda el tema del amor erótico directamente, sin enmascararlo tras los convencionalismos habituales. Y le dota de su más auténtico y noble valor: la exaltación. La exaltación del erotismo como gran fuerza elemental de la naturaleza, con un sentido patriarcal donde se incluye todo: las nubes y el viento, los campos de mieses y las montañas con sus praderas floridas, la llanura donde galopa un caballo en libertad y el río donde se baña desnuda la mujer de espléndida belleza... La dimensión cómica del amor y del erotismo, tal como lo siente la muchacha joven y bella, que sueña con él. El amor erótico como gran poema exaltado, humano, telúrico, cósmico...

Para realizar este poema, Machaty hace de su film una total metáfora. Manera de expresar todo lo que está más allá de lo visible, de lo manifiesto: único modo de llegar a lo inexpressible. Todo está tratado de manera elíptica, por alusiones, por signos, por símbolos... aunque el realismo del film pueda inducir a ver lo dicho directamente. Porque Machaty es un expresionista, que maneja elementos realistas, llevados a su extrema expresividad. No deforma nunca la imagen —no es el hombre de la lente—, pero busca en sus facetas más agudas, por medio de ángulos insuspechados, posturas es el hombre de la cámara. Pocos realizadores merecen el título de «amago de la cámara», como este enmormado de las imágenes ineluctables. La cámara actúa hasta la gran panorámica de una playa y desciende hasta el superplano de unos manos que ponen los lentes sobre una mesa; vuela con la azada de un cavador y ve, desde el fondo de la vasija, al hombre que bebe en ella. Los paisajes, los rostros, las cosas, todo gira, se vergue, vuela, retuerce por la acción de una cámara en búsqueda apasionada de lo que existe más allá de ellas: aquí es la expresión del amor y el erotismo, en su enorme de exaltación, en su máximo sentido de enorme impulso creador de la naturaleza. La mujer por los campos, el baile en la posada



El agujero en el suelo comienza...

dinario y repetitivo, visto por el lado de lo cotidiano y humano. En 1947 leyó en el periódico el intento fracasado de evasión de unos penados en una cárcel; recorrió y guardó la noticia. Al cabo de los años leyó, también en un periódico, la reseña de un libro de José Giovanni, que relataba su intento de evasión de una cárcel. Volvió sobre su recorte, leyó el libro, se puso en contacto con el autor, que resultó uno de los auténticos protagonistas de aquella evasión. Con la colaboración del autor y de Jean Aureli, escribió el argumento.

La película es, así y en verdad, el documental de una evasión. Más aún, es el experimento ideal soñado por la literatura naturalista para mostrar las reacciones de los hombres en un medio y unas circunstancias determinadas. (Véase «Beata humana, Laa, y Renoir, Jean»). En ese caso, limitados y concretísimos: cinco hombres tienen que convivir forzosamente en el ámbito cerrado de una celda carcelaria. Todos diferentes y con sus delitos a cuestas, sólo unidos por un mismo pensamiento y objetivo vital: escapar. Y con un valor supremo para esa situación humana, algo a lo que Becker era personalmente muy sensible: la amistad. Son las bacterias colocadas en el portaobjetos, bajo la lente del microscopio y el ojo del investigador. Todos los intérpretes son actores naturales:

Jean Keraudy, un mecánico; Raymond Meunier, realizador de TV; Michel Constantin, cronista deportivo y antiguo internacional de balón mano; Philippe Leroy, director de una empresa de productos químicos; Marc Michel, crítico de jazz. Pero no, como se ve, el hombre que representa su propio papel, sino el antiprofesional en el que el realizador va a hacer encarnar un personaje ajeno. Y está perfectamente logrado: todos son su personaje, sin representarlo, viéndolo con espontaneidad. Becker es un formidable, implacable, magistral director de actores. El asunto está perfectamente elegido para su concepción del arte que practicaba. Pero sólo un profesional del cine extraordinario, altamente magistral, puede realizar semejante cosa. El mismo Alfred Hitchcock, maestro del suspense, fracasó en una empresa semejante al intento en «Náufragos», el drama de unos hombres refugiados en un bote salvavidas. Aquí es el documento viviente del agujero, el extremo, que es la celda y es la galería por la que escapar. La película integra dura dos horas veinte minutos, aunque la que se exhibe comercialmente ha sido abusivamente cortada en todas partes. «La evasión» viene a ser lo que «La isla misteriosa», de Julio Verne, en la literatura de aventuras. En ésta, unos hombres, perdidos en una isla, lo inventan todo, desde la nada, para

VILLEGAS LOPEZ

LA EVASION



El mundo subterráneo

supervivir. En el film, cinco hombres, en el desierto de cemento de una cárcel moderna, vestidos minuto a minuto, crean un mundo de instrumentos y situaciones precisas para la fuga. Efectuado, netamente documental y verídico, constituye el interés fundamental, verdaderamente arrollador y sin desmayos, que dirige y sostiene la película de principio a fin. El registro de los comensales que envían a los penados; la coartada de fabricar cajas de cartón; el periscopio, con el espejo rojo y el cepillo de dientes; la audacia de golpear clara y sonoramente en el suelo, sin recato, aprovechando los ruidos de una obra; el ruego de los maniqués improvisados y móviles para fingir los hombres que duermen bajo la mirada; la fabricación del reloj de arena para calcular el tiempo en las galerías; todos los detalles de su marcha por éstas y los cien comentarios precisos para franquearlas y evitar las rondas... Es el universo científico del penado veterano, que tiene ese Roland Jean Kerandji, y que se muestra con toda autenticidad en el film. Cada uno de estos hechos, verdadero, tiene sabor de leyenda, hasta porque fantástico, fascinante como una invención; los públicos ríen, como ante un truco de Charlie. Becker ha sabido dar a esta acción monótona y repetida una variedad increíble. Porque todo está montado sobre una línea de valores humanos, los cinco tipos dis-

tintos, y centrado en este valor fundamental, que a su vez los domina: la angustia. Cada vez que se comienza a picar el suelo o un muro, con aquellos instrumentos elementales, se tiene la intensa sensación de la ansiedad desesperada. A la vez hay un halo grandioso en la empresa. Ese alarde del esfuerzo humano, que ha construido las pirámides, el canal de Suez o el túnel de San Gotardo, esa locura de gran trabajo de la humanidad, descendiéndose aquellos cinco hombres para hacerlos casi sublimes, sin ignorar nunca que son unos penados. Esta es la fuerza poética de Becker, sacada de los hechos mismos: la humanidad profunda de sus personajes.

La precisión, la minuciosidad, la eficacia, la sencillez, que son las características del oficio de Becker, tienen aquí su paraiso. Becker es uno de los realizadores cuyos golpes tienen mayor número de planos. Pero los maneja exitosamente como los necesita, sin prejuicios estilísticos de ninguna clase. Sabe que el momento de comenzar a perforar el suelo de la celda o la trementilla son instantes cruciales por sí mismos. Y entonces los trata en planos fijos y en su tiempo natural, a lo que simplemente dan cada uno; la eficacia es enorme. Lo mismo sucede en la escena del accidente, cuando uno de los penados queda sepultado por el derrumbe. El relato del hecho mismo de sacar las piedras hasta coger la mano del sepultado y nada más: un prodigio de sencillez, emoción y de renuncia a todo efectismo. Este manejo de los planos fijos y cortos es lo que da a la película un ritmo enorme, que salta sobre todas las limitaciones del espacio. Pero también mueve la cámara con una exactitud y una necesidad tales, que jamás se nota. —En París, varios fondos hace prodigios con todo ello—. Y en unas imágenes de una precisión y pureza cristalinidad sída un mundo sonoro, limpio, escueto y riquísimo: resonancias, ruidos, voces, silencios, palabras... Todo el universo del penado, en su celda, se reduce en visibilidad y se enmarcha en sonidos. Becker lo ha conseguido con igual maestría y pasión. Es una de las grandes lecciones de cine que pueden verse en la historia de este arte. Una cámara sin igual para todo propósito de cinematografía.

Pero a Becker lo que le interesa, sobre todo, eran los hombres, la realidad de la condición humana. Uno de los personajes exclamaba, orgulloso: «Es maravilloso encontrarse entre vosotros». Y cuando los dos que perfeccion el último obráculo de la galería se asoman a la calle por la boca de la alcantarilla, ven la libertad soñada allí mismo. Pero no piensan en huir ellos y abandonan a los demás; vuelven a la celda, a jugarse juntos su destino. Esta película es el gran poema de la solidaridad humana frente a la adversidad. Por eso, el final es conmovedor. La tradición del amigo es lo verdaderamente trágico, no el fracaso de todo aquel esfuerzo. Por eso Roland, el veterano, exclamará como resumen ante el traidor:

VILLEGAS LOPEZ

LA EVASION-EXTASIS

«Pobre Gaspard». Quiere decir que no merece la condición humana y esa es la peor tragedia. Después de esta película, Becker, con cincuenta y cuatro años, podía haber sido y seguramente hubiera alcanzado esa máxima categoría de gran creador, que en verdad le faltaba. Su obsesión por la realidad ha pagado su obra al suelo, con todo su peso, sin dejarla levantar el alto

vuelo a que tenía derecho. Pero este manifiesto de la exactitud, de la honestidad profesional y de la perfección del oficio, habla Jorjido ya, aquí, todo ello, de manera insuperable. Y desde aquí seguramente iba a emprender una de las más altas y bellas obras que se hubieran podido hacer en el cine. La muerte se lo negó, y eso es todo.



«Extasis», de Machaty

EXTASIS (Reka)

Prod.: Checoslovaquia, Ekakta - Film, 1933-34. Arg.: Gustav Machaty y Frank Horky. Dir.: Gustav Machaty. Int.: Hedy Kiesel, luego Hedy Lamarr (Eva), Zvonimir Rozoz (Emilio), Aribert Mog (Adán), Leopold Kramer (padre de Eva). Fot.: Jan Stalllich. Mús.: Dr. Giuseppe Becce.

Esta es una «película maldita», de un director cada vez más olvidado. Se habla de ella mucho menos de lo que parece, en libros y revistas cinematográficas, y se la conoce mucho menos de lo que se creó, en esta época de Cine-

Ciudad y salas especializadas, tan abundantes en todos los países. «Extasis» y Machaty apenas son unos nombres, cada vez con menos significado, que se borran lentamente, como una vieja lapida. Y sin embargo, ésta es una gran obra, mientras de la cinematografía mundial, con aportaciones extraordinarias y concretas a la historia y a la formación del cine.

El cine checoslovaco, en aquellos momentos de su mayor importancia, estaba bajo el influjo de dos vecinos poderosos: el cinema alemán y el cinema ruso. Más ya de ese cine menor, pero muy bello y con personalidad definida, que fue el cinema austriaco, con sus dramas de amor. Esta encrucijada constituyó siempre un factor negativo para la personalidad del cine checo. Pero, en aquellas fechas de comienzo del cine sonoro, Checoslovaquia va a dar al cinema universal una contribución trascendental, por