

## VILLEGAS LOPEZ

de un realismo un tanto duro y seco, que busca la autenticidad; trabaja durante ocho meses en los desiertos salatrianos, pretendiendo para el tema imaginativo un realismo documental. «Crainqueville» (1923), «Nosro de niños» (Visages d'enfants, 1924), «La imagen» (L'image, 1925) intentan, y en gran parte lo gran, el avance y el experimento. «Carmen» (1926), con Raquel Meller, y «Terresa Raquin» (Therese Raquin, 1927), le sitúan más bien en un cine de gran público. «Los nuevos señores» (Les nouveaux Messieurs, 1928), sobre una obra teatral de amable sátira, contra los costumbres políticos, le pone en graves compromisos con la censura, que le resultan verdaderamente inesperados y lejos de sus intenciones. Lección que trata de tener en cuenta —aunque inútilmente, por cierto—, cuando realiza «La kermesse heroica». Decepcionado de aquel cine francés sin posibilidades artísticas, al que sólo René Clair va a levantar y verdaderamente crear, se marcha a Norteamérica. Allí hace alguna película, entre ellas «El beso», con Greta Garbo. De nuevo en Francia, realiza dos films importantes, en 1934: «El gran juego» (Le grand jeu) y «Pensión Mimosa». A continuación, «La kermesse heroica». Después de ella, unas cuantas películas de menor importancia, en Inglaterra, Francia y en Suiza, donde se ha refugiado durante la segunda guerra mundial, con su mujer, la actriz Françoise Rosay, intérprete de la mayor parte de su obra. Después de los temas de duro realismo que

## KERMESSE HEROICA, LA

acababa de hacer, Feyder tenía ganas de realizar un tema «completamente apacible —dice— donde nadie pudiera ver la menor alusión al presente, un asunto histórico, de época, alejado de la actualidad». El recuerdo de las dificultades habidas con «Los nuevos señores» le dicta estas precauciones. Recuerda un argumento de su más habitual colaborador, el gran argumentista y también belga, Charles Spaak (véase), escrito diez años antes, y que ningún productor había querido realizar, en todo ese tiempo, porqué, según decían, «al público no le interesan los films de época». Esta vez, aceptado por la Tobis francesa, con un gran equipo de colaboradores y asesores, hizo el guión procurando no levantar ningún clamor, ni ofender a nadie. Todas estas precauciones y propósitos serán vanos, y la película, una de las más sujetas a toda clase de polémicas y protestas violentas, en ciertos medios.

Es un tema de «vaudevilles». En 1610, un embajador español va a las Provincias Unidas, atravesando los Países Bajos, con su séquito y una escolta de seguridad, formada por 80 piqueros y 80 arcabuceros, «ni uno más», hace notar Feyder. La noticia llega a un apacible pueblo de comerciantes, la fama de ella furia española» aterra a los buenos burgueses, que se entretienen en hacer ejercicios militares, para sí mismos de guerreros. Temiendo mantanzas sin cuento, se les ocurre fingir que el pueblo está de luto, por la muerte de su alcalde, y que sean las mujeres las que salgan a recibir



La reconstrucción histórica: Françoise Rosay en la alcaldesa.

444

## VILLEGAS LOPEZ

mundo está loco, loco, loco, loco, loco como ejemplo de superproducción.

Buster Keaton es un gran humorista de la pantalla, porque su comicidad se dispara más allá de sí misma, hacia objetivos de trascendencia humana y mental. Este hombre que jamás ríe, el bufo de la cara petrificada, con sus grandes y lentos ojos bovinos, es casi una abstracción intelectual. Ese rostro impasible es el reflejo del universo que le rodea. Un universo que tiene su marcha propia, según engranajes inmutables, implacables, de rigurosa precisión: un mundo mecánico, como una maquinaria monstruosa. Por eso, uno de sus elementos cómicos fundamentales son las máquinas, grandes o pequeñas. Todo en torno suyo es mecánico, lo mismo las maquinarias que los actos de los hombres, que la marcha de los acontecimientos. Es tanto incompatible y hostil. Charles Chaplin lucha con el mundo, intenta dominarlo y definitivamente en todas las ocasiones, aunque en ignorándolo. Es un hombre que va a lo suyo, tras un objetivo personal, y pasa por el universo entero y sus tremendas fuerzas, como si estuviera solo en el cosmos. En el fondo, en Chaplin y en Keaton, está la misma situación fundamental: el mundo hostil y el hombre perdidido en él. En Keaton lo que funciona manifiestamente es el contraste entre las fuerzas de este hombre y las de todo lo que hay alrededor, sean las máquinas desbocadas, las tempestades, las guerras, la agresividad de los hombres... Keaton las ignora, y de aquí nace su profunda psicología, su fuerza humana con que combatirá la ingenuidad. Es el sistema cómico más puro y tradicional: el contraste entre lo que acontece y lo que este hombre percibe. Parece no percibir nada y entonces todo queda abolido, transformado, purificado en su inmensa ingenuidad de hombre, que no ve ni comprende más que lo que lleva en su espíritu.

Por eso, su sistema cómico es de una precisión mecánica, como el funcionamiento del universo que tiene en torno. «Un film cómico —dice— funciona con la misma exactitud de las ruedas de un reloj. La cosa más sencilla, ejecutada demasiado deprisa, o demasiado despacio, puede tener los efectos más desastrosos. Por eso, también, su comicidad está basada en la exactitud del ritmo, y sus mejores películas son grandes ejemplos de la rítmica cinematográfica, que viene derivada de su concepción fundamental de hombre que no se entera, que no quiere enterarse. En «La ley de la hospitalidad» va a pedir la mano de su amada, en un viejo tren norteamericano, que las vacas obstinadas en su marcha. Pero cuando llega a la casa, el padre de la joven ha descubierto que es el descendiente de una familia enemiga, de la que ha jurado vengarse. A la vez, la noble ley de la hospitalidad le impide atacar a su huésped, dentro de su casa. Durante toda la visita, cuando Keaton está fuera es el enemigo al que hay que exterminar, por todos los me-



El contraste, material o psicológico, base de su humor

dios, y el padre lo persigue encarnizadamente. Pero en cuanto está dentro, es el huésped al que hay que tratar con cortesía y generosidad. El mecanismo del mundo que le rodea funciona aquí con una lógica aparte, hasta el absurdo puro. En «Sherlock Holmes, Jr.» es quizá donde de esta precisión cómica juega más ostensiblemente. Corre en una motocicleta disparada, sin conductor, cruza la ciudad con toda su circulación, va recibiendo sobre sí las pulecidas de tierra que arrojan unos cavadores, cuyo trabajo está racionalizado, en una sincronización perfecta a lo largo de una zanja, salta los árboles atravesados en su camino, penetra por una ventana, aniquila a su rival, sale por la pared frontal, salva a la heroína... Todo ello imposible, como si nada sucediese a su alrededor, arrastrado por la mecánica de los sucesos. En «El navegante» es un hombre rico que se embarca en un yate, a la vez que su amada lo hace también, creyendo ambos que están solos en el mar, en plena mar. Entrran y salen de los camarotes, abren y cierran las puertas, se sientan en la misma silla, uno a continuación del otro, sin encontrarse nunca. Cuando tiene que cocer un huevo, lo hace en una marmita enorme, donde se le escapa al tratar de recogerlo, obligándolo a acrobacias inauditas para tal habitual negocio. Y salva a su amada de los cambales de la isla, con traje de buzo, flotando en el agua como un odre, sobre el que cabalga la muchacha-



VILLEGAS LOPEZ

KEATON - KERMESSE HEROICA, LA

cha, «El mecánico de la General» es uno de los films donde esta mecanización universal cobra su máxima categoría, dramatismo y precisión. Para demostrar su valor ante la amada, se enrola en uno de los ejercicios de la guerra de Secesión, pero se encuentra dueño de una locomotora, La General, que le lleva tanto a un campo guerrero como al otro. Pero con toda naturalidad, como si se tratase de una pequeña obligación a cumplir, Keaton se transforma en soldado de unos y de otros, lucha con todos, formando situaciones cómicas magníficas, de las que han salido tantas otras, en películas posteriores. El mismo mecanismo que empuja a los hombres y a sus pasiones, a los hechos, a la naturaleza, a la historia, a todo lo imaginable, corre de pronto de sentido, queda reducido al absurdo. Pero no por sí mismo, sino por una razón psicológica: la ingenuidad de un hombre, el hombre que no comprende, que se entrega a ello. Por eso, el humor de Buster Keaton es eminentemente intelectual, un esquema mental, que reduce el universo a nada. Esta es la raíz de lo cómico, pero más allá de sí mismo, y por eso Buster Keaton ocupa uno de los más altos puentes en la escala del humorismo cinematográfico y del humorismo en cualquiera de las demás artes.

## PRINCIPALES PELICULAS:

«The Butcher Boy», «The Rough House», «The Cook», «His Wedding Night», «Oh Doctor!», «Coney Island», «Fatty Groom», 1917; «Out West», «Good Night Nurses», 1918; «Carage», «The Haystack», 1919, todas como actor secundario de la serie Fatty. «One Week», «Convict 13», «The Scarecrow», «Neighbours», «The Haunted House», «Hard Luck», «The High Sign», «The Saphire», «The Playhouse», «The Boat», «The Paleface», 1921; «Cops», «The Electric House», «My Wife's Relations», «The Blacksmith», «Frozen North», «Day Dreams», 1922, todas como actor y codirector. «Billionaire», «Las tres edades» (The Three Ages), «La ley de la hospitalidad» (Our Hospitality), 1923; «Sherlock Holmes, Junior» (Sherlock Junior), «El navegante» (The Navigator), 1924; «Las siete ocasiones» (Seven Chances), «Mi vaca y yo» (Go West), 1925; «El boxeador» (Battling Butler), «La General» o «El maquinista de la General» (The General), 1926; «El colegio» (Steamboat Junior), «El cameraman» (The Cameraman), primera película sonora. «El cameraman» (Spite Marriage), 1928; «Hollywood Revue 1929» (Hollywood Revue of 1929); «Estrellados» (Free and Easy), «De frente, marcha» (Dough Boys), 1930; «Las calles de New York» (Sidewalks of New York), «Pobre tenorio» (Pardner Bedroom and Bath), 1931; «Speak Easily», «Un amanecer improvisado» (Passionate Plumber), 1932; «Queremos carreras» (What! No Beer?), 1933; «El rey de los Campos Eliseos» (Le

roi des Champs-Élysées), en francés, 1934; «Cortmetrajes en Norteamérica», 1934-37; «El moderno Barba Azul», en México, 1946. «El mundo está loco, loco, loco, loco», 1963.

## KERMESSE HEROICA, LA (Kermesse Heroique)

**PROD.:** Francese, Tobis, 1935. Arg.: Charles Spak. Adaptación: Jacques Feyder y Bernard Zimmer. Director: Jacques Feyder. Int.: François Rosay (la burgomaestre), Jean Murat (el duque), Alerme (el burgomaestre), Louis Jouvet (el capellán), Bernard Lancret (Julien Brougnot), Micheline Cheval (Siska), Ginette Gauthier (la posadera), Pierre Labry (el posadero), Alexandre Dary (el capitán), Delfin (el enano), Alfred Adam (el primer conserje), Lyne Clerver, Marjorie Wendling, Marguerite Discourt, Arthur Doyere, Marcel Carpentier. Ayudante de Dirección: Marcel Carné. Cámara: Harry Strandling. Deci.: Lazzare Meerson. Trájes: G. K. Banda. Música: Louis Beylitz. Sentido: Stor.

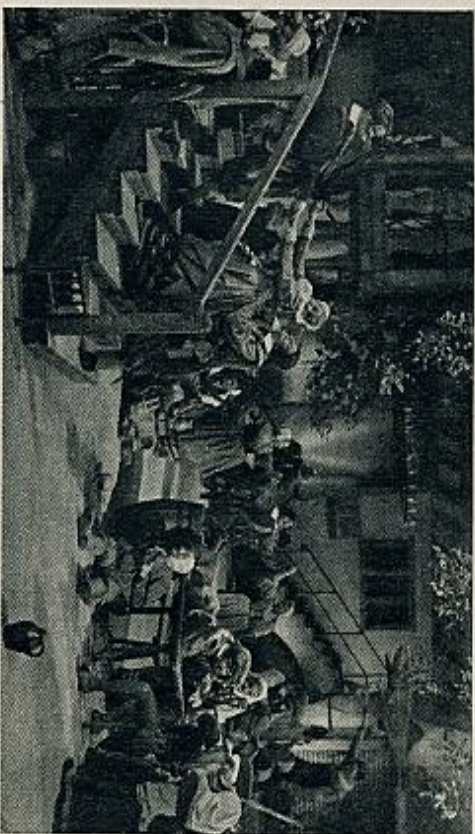


Jacques Feyder

He aquí una gran obra maestra de la sátira cinematográfica, del más puro y bello estilo, de

VILLEGAS LOPEZ

KERMESSE HEROICA, LA



«La kermesse heroica»

la máxima categoría. Es también una magnífica muestra del realismo francés, aplicado a la fantasía, y una de las mejores reconstrucciones históricas capaz de estar viva, sin caer jamás en la reconstrucción de museo, en el otropel sin sentido, ni en la desafortunada aventura sin objeto. Un verdadero prodigio de convicción, en el límite exacto de la autenticidad y la imaginación. Es, sin disputa, la obra cumbre de Jacques Feyder, donde se conjugan sus tendencias, y donde se expresa mejor su personalidad creadora.

Jacques Feyder (verdadero nombre: Jacques Friedler) en bagas de nacimiento (nacido en Londres, el 21 de julio de 1888. Murió en Suiza, el 24 de mayo de 1948) y Francés de adopción, porque en Francia es donde realiza su principal obra, y es uno de los maestros y constructores del cinema de aquel país. De una familia de la burguesía, con ciertos antecedentes artísticos, comenzó la carrera diplomática, pero se pasó al teatro como actor; así actúa, desde 1910, en diversos escenarios de París. En 1912 entra en el cine, también como actor, galán en las películas de Louis Feuillade, Charles Bourget, Gaston Rayet.... Con este último tiene la primera oportunidad de dirigir, en 1916, porque el realizador ese entonces y Feyder terminan la película. Realiza ocho o diez films oscuros, que van desde diálogos a comedias, a parodias de las películas de espionaje, entonces en voga. Allí se hace amigo, porque los directores intervenían entonces en todas las operaciones necesarias para concebir y terminar una película. Estaba en camino de

ser un realizador comercial, como tantos en aquellos tiempos, que sacrificaban su talento a las exigencias industriales, a la ambición del éxito fácil. Entonces encuentran lo que llaman «su segunda oportunidad», que es el humorista y comediógrafo Tristan Bernard. Este hombre quería aprender algo de cine, para permitirse el lujo de discutir, con conocimiento de causa, con los directores que se negaban a sus mejores ideas, bajo el pretexto de que ignoraba todo de aquel nuevo arte. Feyder le da estas lecciones, pero después de Tristan Bernard lo que le faltaba, después de ser actor y artesano del cine, como él mismo se llama. Aprendió el sentido, dramático, y el gusto por la obra de cartegoría. Esto último girará, en adelante, toda su labor cinematográfica. Como gravitará sobre ella todo el peso de su arte, de su comercialidad, que hoy impiden considerarse legítimamente como uno de los grandes mentes del cinema, a pesar de esa obra de jerga, que le interrumpió.

Porque en la década del veinte, el cine de Francia estaba escindido entre un sector comercial, claro y apenas sin aspiraciones, y otro de vanguardia, dedicado al experimento, y del que nacían los mejores valores del cinema de Francia. Feyder hará su obra entre ambos, fluctuando, a veces, claramente, de uno a otro, «La Alhambra» (1921) es su definición, la que le da gran renombre, y el antecedente más directo de «La Kermesse Heroica». Toda la fantasía de la novela de Pierre Benoit —entonces enorme éxito de público— la dobla