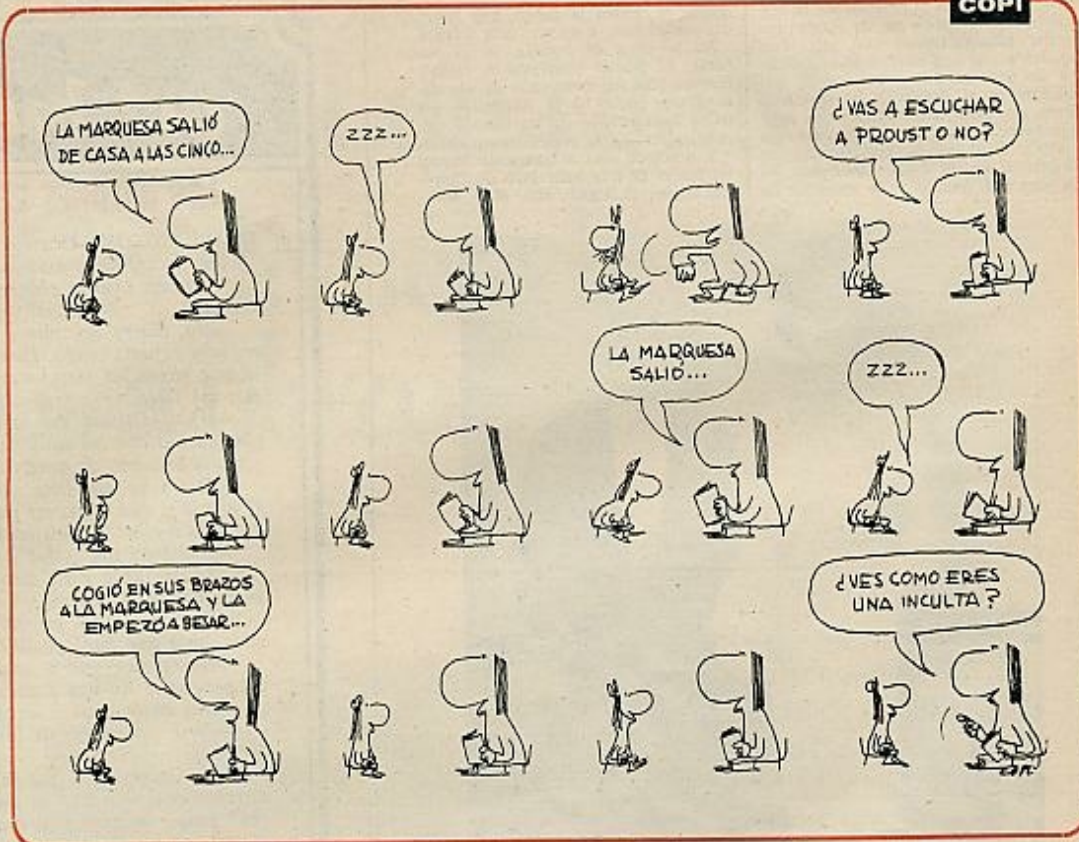


de producción, está al servicio de Hath-Jannings, de corazón y en tanto que autor está con Marlene. Así, cuando, en su última aparición, canta una vez más «Ich bin von Kopf biss Fuss auf Liebe eingestelt» («Desde la cabeza hasta los pies todo en mí está dirigido hacia el amor»), es Lola-Lola la que, 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 embarzo 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.