

¡INMINENTE ESTRENO EN LAS PRINCIPALES CAPITALES ESPAÑOLAS!



Es imposible la comparación.
Está muy por encima
de las mejores películas.

PARAMOUNT FILMS presenta



LEE CLINT JEAN
MARVIN EASTWOOD SEBERG

LA LEYENDA DE LA CIUDAD SIN NOMBRE

(PAINT YOUR WAGON)

Basado en la obra musical de Lerner y Loewe

CON

RAY WALSTON HARVE PRESNELL

Una producción ALAN JAY LERNER

DIRECTOR: JOSHUA LOGAN

TECHNICOLOR PANAVISION 70 mm. SONIDO ESTEREOFONICO



USTED
HA OIDO HABLAR DE ELLA.
USTED
HABLARA DE ELLA.

lar encanto dentro de la marcha inmediata del teatro ibérico.

Resulta, en efecto, que Sttau y Ramos, adaptadores teatrales del relato de Eça de Queiroz, consideraron la conveniencia de sacar a escena una muchacha negra con los senos desnudos, a fin de materializar al máximo los planos que mantienen el sentido y la ironía de la historia: de un lado, el ambiente familiar, dominado por la hipocresía religiosa y las grandes imágenes piadosas; del otro, los lugares de diversión, presididos por alguna señora más o menos ligera de ropa. El paso del protagonista de uno a otro ámbito era la explicitación visual de su doblez y, a través de ella, de la carga crítica de "La reliquia".

Se comprende, pues, que lo de la muchacha nubia semidesnuda no era un capricho de los adaptadores ni del director. Era una pieza más de la obra, un elemento extraordinario e irónico que decidieron incorporar a la representación. ¿Lo permitiría la censura? ¡He! Aquí viene el tema de mi comentario.

La censura portuguesa lo permitió en principio, a la vista de las razones literarias que asistían a la hermosa muchacha semidesnuda; también debió de pesar decisivamente el ver que la anatomía nubia era manejada por el director con pudorosa discreción, sin intenciones adicionales. El telón se alzó, y los portugueses vieron, sin escándalo, en el marco de un discurso superior al que se integraba rigurosamente, el cuerpo de la guapa muchacha negra. Alguien, sin embargo, uno de esos que andan por el mundo con el catalejo de la protagonista de una novela de Pedro Mata, que se pasaba las horas contemplando escandalizada a los tejanos señores que entraban en un mingitorio, se movió y consiguió que la muchacha desnuda fuera prohibida. Había que vestirla, no se sabe si, como ocurre en esos pudorosos movimientos de cámara y de las sabias espumas de jabón de los planos cinematográficos de cuarto de baño, para que el público empezara a pensar, obsesionándose y castigando "in mente" su perversión, en lo que no podía ver. Lo cierto es que el casto oficio censor llegó casi a punto de salir la compañía para España. Y que la compañía decidió, beneficiándose de los habituales estatutos de estos Festivales Internacionales —tampoco en Madrid ha habido ninguna censura previa a la representación pública—, seguir con la

muchacha nubia tal como apareció en Lisboa la noche del estreno.

Nuevo y fundamental episodio: En Madrid, nadie se ha escandalizado, nadie reaccionó torpemente en el teatro, y a todos nos pareció bien, civilizado y muy a favor de la cultura portuguesa el que se resolviese el punto con tanta claridad y discreción. El balance de la representación no pudo ser más satisfactorio para el teatro portugués: aplausos finales, discurso del embajador a la compañía, buenas críticas y, en líneas generales, lo que se llama un éxito, sustentado, sin duda, por los elementos más agresivos del espectáculo.

¿Qué va a pasar ahora con la muchacha nubia? Aceptada sin escándalo por los públicos portugués y español, admitida como un elemento lógico dentro de la ironía de Eça y de sus adaptadores escénicos, ¿conseguirán los oficios imponer la moral del catalejo? ¿Empapelarán con informes el cuerpo de la muchacha a su regreso a Lisboa? ¿Será esto, acaso, una prueba de que la hipocresía atacada en "La reliquia" goza aún de buena salud? ¿Qué habrán pensado los censores españoles? ¿Habrán deducido lo que parece lógico a la vista de lo sucedido en el teatro? ¿Hasta qué punto no va a ser este tímido desnudo una de las justificaciones del Festival?

No se sabe si decir que es patético o enternecedor lo que los senos de esta joven muchacha nubia han levantado en los oscuros rincones de la vieja y poco soleada fortaleza celtibérica. ■ J. M.

CINE

TVE: «Furia»

Hace unos meses, en el último Festival de San Sebastián, los múltiples y heterogéneos críticos de cine españoles tuvimos la ocasión de sorprendernos ante el descubrimiento de un cineasta genial que rara vez había tenido acceso a las pantallas españolas, al menos en una época

reciente. Hablo, claro, de Fritz Lang, del que, con aquel motivo, hablamos desde estas páginas de TRIUNFO (1).

Ahora, Televisión Española, en sus programas cinematográficos, nos ofrece tres títulos de la filmografía de este autor, dos de los cuales están considerados como las obras más significativas e importantes de su carrera. «M, el vampiro de Düsseldorf» (1931), de la que ya habló Fernando Lara en una de sus últimas crónicas; «Furia» (1936) y la que parece menor por comparación, «Más allá de la duda» (1956), historia de nuevo policiaca, destinada a demostrar, en la misma línea de «Furia», la inviabilidad de una justicia practicada por hombres.

Pero ya esta definición nos parece pequeña para hablar de «Furia». Quizá porque con ser una de las más serenas, medidas y maduras películas de Lang, está, por otra parte, cargada de sugerencias, de apuntes breves, que dan a su película alcances incontrolables. Estamos en 1936. Lang, tras haber huido de las garras de Goebbels y no estar satisfecho de sus experiencias laborales en Europa, comienza su etapa americana —de la que «Furia» es el primer título—, en la que seguramente acabó dando la parte más lograda de su trabajo. Los años treinta son los años teóricos de la democracia y el progreso en los Estados Unidos. John Howard Lawson, uno de «los diez» perseguidos por McCarthy, dice que «si hubo ese progreso, pero fue realizado por el pueblo gracias a una acción de las masas que no tenía precedentes en nuestro país. El factor determinante de esta situación social era el conflicto derivado de la lucha de clases; conflicto que se agravaba a medida que la crisis mundial iba agrandándose». La participación de las masas en las películas americanas de la época no era extraña. Cecil B. de Mille, dos años antes que Lang realizara su «Furia», «según su costumbre, se reveló un experto en combinar sus conceptos reaccionarios a la demagogia de más baja clase; sobrevivió a la elección de Roosevelt y a la ola de entusiasmo que había desencadenado rodando su película «This Day and Age», llamada a la juventud para organizar multitud de linchamientos que hicieran cesar el banditaje y conservarían el orden y la justicia. Tras esta incitación a los métodos fascistas, De Mille envía una carta a la Unión Soviética, en la que se

presenta como admirador de su cine, defensor del arte y promulgador de la idea de que el cine es ahora el arte del pueblo».

Lang hace entonces su película sobre los linchamientos. Pero también su denuncia más clara de los orígenes del fascismo y de la posibilidad de que éste no anduviera tan lejos como se suponía. Uno de los personajes de la película resume el material con el que Lang se encuentra a la hora de rodar su película: «Durante los últimos cuarenta y nueve años, 4.176 seres humanos han sido linchados (ahorcados, quemados vivos o de muchas otras maneras) en este hermoso país que es el nuestro. Es decir, un caso de linchamiento cada tres días, aproximadamente. Entre todos estos casos, sólo unos pocos han sido juzgados por los Tribunales, porque, para el resto, las comunidades, autocalificándose de civilizadoras, han rechazado la identificación de los culpables, transformándose así, ante Dios, en cómplices de esos linchamientos».

De un lado, la tesis de Lang está clara. Esos hombres, transformados en masa al no saber dominar sus impulsos, teoría que explica un barbero en la película, condicionan una situación de injusticia, de amenazadora tendencia fascista. El silencio del pueblo es también culpable. Sólo Lang se las ingenia para demostrar la culpabilidad de los juzgados, y lo hace gracias a un documental rodado durante el linchamiento, pero que previamente ha sido también silencioso testigo y, por lo tanto, cómplice del hecho. De esta manera, Lang amplía su explicación de lo ocurrido, ya que él mismo debe rodar una película para relatar y denunciar lo sucedido, con lo que el propio autor se coloca en situación semejante a la de sus personajes.

Pero lo que en «Furia» adquiere mayor interés es la evolución del personaje central (Joe Wilson), que conecta con el héroe clásico de Lang: el hombre tranquilo y feliz que se ve involucrado en una situación que él no desencadena y que le hace víctima. En el caso de Joe Wilson la situación cambia ligeramente, ya que éste reacciona ante el suceso que de tal manera le ha condicionado. Wilson quiere vengarse de sus linchadores, y organiza para ello, de una manera fría, una complicada trama, que conducirá a la horca a sus frustrados ejecutores. Wilson es el calculador juez y verdugo que

comete un crimen aún mayor que el que condena. Redimido al final por el amor, la última escena de la película, con la declaración ante los Tribunales de Wilson, contradice de alguna manera todo lo enunciado anteriormente. El arrepentimiento del personaje transforma la justicia en un hecho abstracto, que, además, se defiende. Y el impulso incontrolable de las masas, al no haber sido estudiado históricamente, también queda brevemente defendido. O al menos todo el final determina una ambigüedad que no favorece a la obra. Imposición de la censura o concepción personal de Lang, la literatura que desencadenó la película no ha precisado —al menos que yo sepa— la situación del realizador con esta parte de su película.

«Furia», hoy en España, ha sido un éxito insospechado. Los comentarios favorables que, a todos los niveles, ha merecido la película han llevado también a recrear la tesis de que el cine americano de los años treinta-cuarenta ha sido el más importante de la historia del cine. Esto normalmente se piensa y se dice tratando de comparar estas excelentes obras que Televisión Española nos ofrece últimamente con la producción cinematográfica actual. Pero, sin ánimos de abundar en estúpidas comparaciones, tampoco hay que olvidar el hecho de que el mejor cine que hoy se realiza en el mundo no tiene, en general, libre acceso a los canales de exhibición españoles. ■ DIEGO GALAN.

(1) «Fritz Lang: De Goebbels a la búsqueda del hombre», TRIUNFO, número 427.

Quando la «mujer-objeto» se convierte en «mujer-espectáculo»: «Lola Montes»

«Lola Montes» ha sido uno de los «casos» más significativos de incompreensión hacia un autor por parte no ya sólo del público, sino del «medio ambiente cultural» que rodea al cine. Conocida es su trayectoria de obra maldita, su coste apenas recuperado de seiscientos setenta millones de antiguos francos, el desprecio que la crítica oficial francesa y alemana sintieron hacia ella en el momento de su estreno. Si en algo se equivocó Max

Ophuls fue en realizar esta «Lola» precursora de la de Demy en 1955, cuando su plena comprensión se hacía muy difícil. La espectacular caída de la Gamma-Films, productora de la película, arruinada por un fracaso de taquilla en el que todos contribuyeron, impresionó a muchos (caso Martine Carol, que llegó a registrar un comentario en «off» para la versión abreviada y con montaje cronológico que la Gamma lanzó para la explotación comercial) y les dispuso contra el cineasta de Sarrebruck, muerto en marzo de 1957, quizá tanto de una afección al corazón como de la tristeza sentida ante un fracaso que en manera alguna le pertenecía.

Al borrascoso estreno parisino de 23 de diciembre de 1955 (comparable, según sus testigos, a los de «L'Age d'Or», de Buñuel, y «L'affaire est dans le sac», de los Prévert) sucedería una famosa declaración publicada en «Le Figaro» de 5 de enero de 1956, y entre cuyos firmantes se hallaban Rossellini, Cocteau, Jacques Becker, Astruc y Tati, donde se consideraba a «Lola Montes» ante todo como «un acto de respeto hacia el público, tan a menudo maltratado por espectáculos de bajo nivel que deforman su gusto y su sensibilidad». Era el punto de partida de una reacción que los miembros de la crítica joven —agrupada esencial-

sensibilidad»: «Era tan sutil (Ophuls), que se le creía torpe; tan profundo, que se le creía superficial; tan puro, que se le creía impúdico. Se le consideraba «demodé», anticuado, arcaico, pero sus temas eran eternos: el deseo sin amor, el placer sin amor, el amor sin reciprocidad. El lujo y la indiferencia no eran más que el marco favorable para esta pintura cruel». Sorprende constatar cómo críticos de la solvencia de un Ado Kyrou o un Georges Sadoul cerraron los ojos ante las imágenes, ante la estructura narrativa que Ophuls les proponía, fijando su atención tan sólo en los fallos evidentes que el film contiene, nacidos en su mayor parte de una especie de incomodidad ante el formato en pantalla ancha, alguno de los actores e incluso el color, que el autor de «Liebelei» utilizaba por primera vez e incluso en contra de su opinión. No es de extrañar entonces la satisfacción —enormemente triste, por otra parte— que se desprende de las palabras de madame Hilde Ophuls en el posficio que cierra los recuerdos autobiográficos de su marido: «... su siguiente y última película, «Lola Montes», iba a salir a la luz en condiciones penosas y conocería principios difíciles. Sin embargo... estos jóvenes parisinos, estos fanáticos del cine que me vienen a ver de cuando en cuando —estos muchachos que to-



«Lola Montes»

mente en «Cahiers du Cinéma» — iba a considerar como propia, como defensa casi vital de unos postulados estéticos que mantenían en sus escritos y que trasladarían pocos años después a sus obras como realizadores. Quizá fueran Truffaut y Rivette los que mejor definieran esta «nueva

avía estudiaban hace cuatro años y que ahora ya ruedan films que llevan orgullosamente su nombre—, cuando estos visitantes desean hacerme comprender cuánto lamentan la desaparición de un gran maestro, me hablan, siempre y todavía, de «Lola Montes». Y cuando veo a un joven pro-