

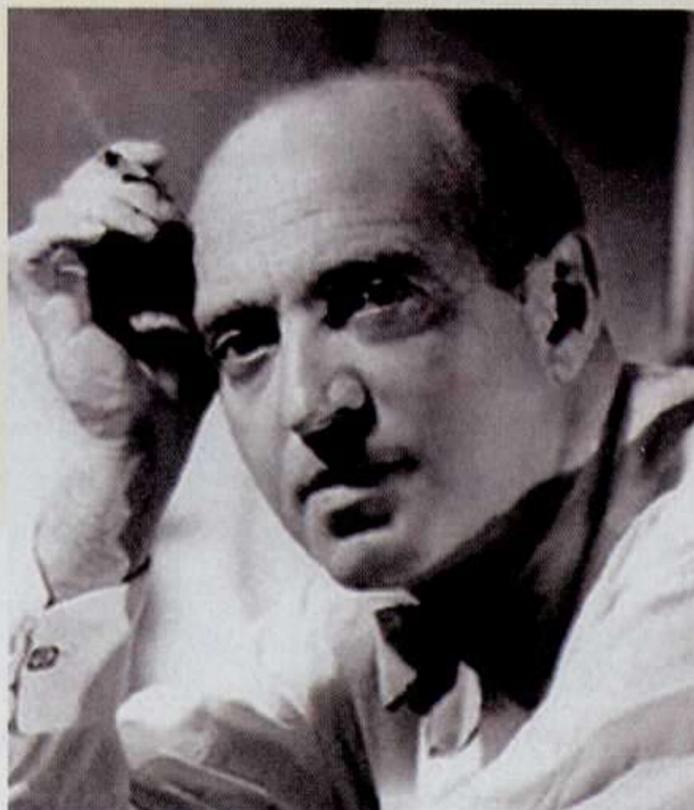
MAX OPHÜLS
EL MISTERIO DE LA FUGACIDAD
CARLOS REVIRIEGO

Fotos: María José Carbonell

¡Detalles, detalles, detalles! Los más insignificantes, los más discretos de todos son frecuentemente lo más evocativos, característicos y hasta decisivos. Los detalles exactos, las minucias solapadas, crean arte.

Son palabras de Max Ophüls que certifican los surcos poéticos de su cine, desde *Amoríos* (Liebelei, 1932), donde asentó los principios fundacionales de su trabajo (aunque antes ya había dirigido cinco películas), hasta su testamento fílmico que representa la impagable *Lola Montes* (1955), verdadero trasplante al entorno francés de la decapitada sensibilidad vienesa y precedente del cine galo que se haría a partir de entonces y que se extendió con la fuerza de una celebración al resto de las cinematografías. Esta obsesión por los detalles ha traído consigo una confusión que durante años no ha permitido ver las películas de Max Ophüls (o al menos sus más conocidas: las que dirigió en Hollywood y las de su crepuscular período francés) en toda su dimensión y trascendencia, ni tampoco ha permitido aprehender el impulso eminentemente poético que define su cine. En primer lugar, como radiografías elementales, y con esto quiero decir con vocación de clásicas, del corazón humano y de las opciones morales del hombre, donde interviene su percepción del tiempo como algo irremediabilmente efímero que la actividad creativa tiene como misión dotar de pervivencia. Primera y acaso última misión de la sustancia poética es, sin duda, capturar de entre el torrente imparable de la realidad el instante, la expresión metafórica y descriptiva del momento, congelarlo y legarlo al mundo para su disfrute y conocimiento. En el grado de complementación entre la fascinación por la belleza del instante —«lo maravilloso», según Ophüls— y su trascendencia —«el destino»— reside la altura poética del objeto creado. En la esencia invisible de las imágenes, es donde encuentra Max Ophüls la llave para maravillarnos y trascendernos, el momento fugaz y el motivo inapreciable que todo lo llena y anula.

No es banal el interés del director renano por las aparentes minucias, por los misterios semiocultos, por la exaltación de lo banal, pues ha llevado en muchas ocasiones a identificar su cine, a falta de un análisis



Max Ophüls



Escena de *Carta de una desconocida*, 1948



Escena de *Almas desnudas*, 1949

riguroso, con el barroquismo y la espectacularidad superflua. Si entendemos la cualidad de barroco como «la profusión por la ornamentación», poco tiene que ver con lo que en principio debe ser el cine: una forma de expresión en la que, aunque sólo sea por las exigencias de espacio y tiempo inherentes al medio, cada pieza del mecano, como cada verso de un poema, debe tener su función insustituible y definitiva para alcanzar la sublimación poética. Durante muchos años, Ophüls ha perdurado en la memoria de los espectadores —quizá abrumados en una primera impresión por su propuesta formal, error del que es fácil caer víctima— como un director menor, artificial, una especie de dandy del celuloide, en definitiva, como un estilista. No es extraño encontrar textos coetáneos de la crítica especializada que con pasmosa estulticia y, en ocasiones, con evidente mala intención, se han limitado a desacreditar el interés artístico y la fuerza expresiva de sus trabajos. Incluso sobre la producción norteamericana *Carta de una desconocida*, película cuya excelencia poética hoy goza de tanto consenso, la crítica de «The New Yorker» ni siquiera nombraba a Max Ophüls en todo el texto, despreciando así la convincente puesta en escena y la fascinante dirección como vehículos para valorar el conjunto de la película. Por supuesto, reducía el tratamiento de la historia a mero sentimentalismo, a un discurso romántico ahogado de «retórica y tontería»¹. Para muchos, el director de *El exilio* era un cineasta menor, que ni siquiera merecía ser nombrado; aunque para la mayoría era simplemente un desconocido.

El tiempo es el único juez valedor de una obra poética, y llegados a esta hora de la historia del cine sería necesaria una muy escrupulosa mirada a la obra de Ophüls si queremos encontrar composiciones de plano, movimientos de cámara, puestas en escena, gestos interpretativos, incluso líneas de diálogo que sean a todas luces susceptibles de cambio o supresión. Como se ha señalado, su estilo es esmerado y elegante, pero en ningún caso gratuito, tiene un significado pleno. Quizá esa inclinación por el barroquismo que se le ha atribuido durante tanto tiempo deriva de la pasión escénica y atmosférica con que Ophüls retrató su escenario poético, la Viena de finales del siglo XIX. El hecho de que la mayoría de sus películas tengan lugar en el fin-de-siècle vienés, le permitió crear un entorno de opulencia y lujo decorativo (palacios, muebles suntuosos, lámparas de araña, largas escaleras, espejos) que bien pudiera resultar abrumadora. No hay vacíos ni zonas muertas en sus imágenes, cada rincón del plano encierra un contenido. Si evocamos su mano pictórica a la hora de recrear ambientes, nos vienen al recuerdo antiguos carruajes, patios donde se limpian alfombras, burdeles atestados, dinamismo circense, trenes en blancas estaciones, espectáculos parisinos, el impresionismo francés y la escuela vienesa congraciados en una mirada exclusiva, que no tuvo antecesores ni ha tenido consecuentes.

De los entornos opulentos por los que tanta preferencia mostró Max Ophüls, resultan también los estados emocionales, los temblores de vida y amor de sus criaturas y, en última instancia, las vibraciones de su contenido dramático. Se sirve de la profusión ornamental y de la agilidad de movimientos de su cámara para potenciar las obsesiones, traiciones, miserias y tragedias que experimentan los personajes que aman y mueren en los abigarrados entornos donde están encerrados, señalándoles el camino sin salidas hacia el que les conduce. Bajo el filtro de una poderosa elegancia y con un inquietante temblor lírico (dominaba el plano

¹ Bosley Crowther (*The New York Times*, 29 de abril de 1948)

largo como nadie), capturaba romanticismo y fatalidad y los hacía convivir como puedan hacerlo en un poema de Emily Dickinson, en un canto al amor de Walt Whitman. Ni siquiera en sus producciones más propiamente hollywoodenses (los melodramas de serie negra *Atrapados* y *Almas desnudas*, realizados ambos en 1949) se echa en falta esta sensibilidad poética. No se hace justicia señalando a Max Ophüls con el estigma de los estilistas o los versificadores: es un creador de formas y de universos. Por más que volvamos sobre sus películas, nada en Ophüls nos sobra o nos distrae del destino al que nos lleva de la mano. Un destino que, como hemos señalado, tiene mucho que ver con el aliento poético que discurre por sus obras más paradigmáticas y personales.

«Siempre me siento feliz cuando tengo la posibilidad de llevar a la pantalla una obra poética», escribió el cineasta nacido el 6 de mayo de 1902 en el fronterizo Sarre, por entonces territorio alemán. A pesar de su ya reconocida condición de autor fuera de catálogo, no conviene obviar que el grueso de las historias estrechamente conectadas de su filmografía nace de importantes obras literarias. A diferencia de Alfred Hitchcock, otro creador de universos poéticos y de nuevas estructuras de narración cinematográfica, quien inteligentemente prefirió no adaptar textos de elevada altura literaria por temor a no alcanzar niveles de expresión paralelos en el arte de la cinematografía, a Ophüls no le temblaron las piernas trasladando y reinterprelando al cine el estado poético de obras de Arthur Schnitzler (*Une histoire d'amour*, 1933), Goethe (*Werther*, 1938), Molière (*L'École des femmes*, 1940), Stefan Zweig (*Carta de una desconocida*, 1948), Próspero Mérimée (*Vendetta*, 1950) o Guy de Maupassant (*El placer*, 1952). Estas obras no eran para él simple material de inspiración, sino que en cada una de sus adaptaciones, el director alemán se tomaba la causa como un deber artístico intransferible, prácticamente como un designio vital que le había sido conferido para elevar el misterioso arte poético, reservado a la inmensa minoría juanramoniana, a estratos



Escena de *La ronda*, 1950

populares donde el cinematógrafo aún balbuciente podía penetrar. Misión añadida, por tanto, la de trasladar el acorazado verbo literario al accesible medio cinematográfico, que todavía estaba por explorar.

En el autocrítico y significativo texto que escribió en 1953 bajo el título «El cine está al servicio de la poesía», se refiere a las ilustres fuentes poéticas, que sin duda le proporcionaron un buen número de obras fundamentales, como «viejas recetas». En esta enriquecedora declaración de principios recuerda una historia que le aconteció a un amigo cuando llevó a su anciana madre a un restaurante para celebrar un aniversario. Ante el despliegue de lujo que rezaba el menú, la buena mujer no se decidía. «Imagina por un momento que te vas a morir dentro de media hora y que te dicen que tienes tiempo de comer lo mejor que hay sobre la Tierra, elige. Te quiero ofrecer lo mejor», le decía el hijo a la madre. Ella simplemente dijo: «Alguna vieja receta». No es gratuito ni anecdótico que Ophüls nunca olvidara esta historia, pues no es menos de lo que hizo él con el «abanico inagotable de viejas recetas» que le proporcionaban la literatura alemana y francesa. Su constante devoción por la literatura, cuya génesis



Escena de *El placer*, 1952

hay que rastrear en sus orígenes de dramaturgo, esa sustancia poética que llevaba «metida en la médula», le permitía apropiarse sin dificultad de la sangre dramática y poética de los clásicos literarios para llevarlos con pureza y conocimiento a la pantalla en la práctica totalidad de su filmografía. «Debo decir que dichas películas las emprendí con mucha más confianza que cuando tuve un material hecho a medida, inventado y fabricado de principio a fin para la industria del cine», añade el cineasta. Y aunque el punto de partida literario, como él mismo reconoce, le dejó alguna vez en la estacada, Ophüls perdura hoy como uno de los cineastas que con mayor acierto y devoción entregó su actividad creativa a los dominios de la poesía.

Lo maravilloso y el destino son para el autor de *El placer*

las credenciales de cualquier intento poético. Viene a decirnos que cuando se confía en la mirada propia, porque «la visión» de un autor de cine procede del corazón y no de los objetivos, hay que dejar en manos del misterio, de la fascinación por la imagen plena de significado (porque detrás de cada plano hay una idea, una reflexión), el estrato íntimo que define una situación, las tribulaciones de un personaje, el camino más corto para decirnos cómo fue su ayer y es su presente y será su porvenir. Contrastamos el primer y el penúltimo encuentro entre Lisa y Stefan en *Carta de una desconocida*, el primero al final de la escalera, con la puerta de cristal separándoles, observándose tras la frágil realidad, en un lugar de encuentros y desencuentros; y el segundo en la oscuridad de las calles, a la salida de la ópera, con la penumbra sobre él y la luz saliendo de ella, y comprendemos que Ophüls nos ha explicado en estas dos escenas el significado profundo de la relación, su esencia inaprensible como el tiempo, y todo a pesar de su aparente sencillez. La planificación, el espacio y las luces actúan como elementos determinantes de su contenido dramático. Lo simbólico trasciende lo narrativo, y la implicación emocional del espectador resulta automática. Huelga señalar, aunque lo haré, que a la sencilla, aparente naturalidad que tienen estas imágenes, se ha llegado con una exigente planificación. Pero como ya se percataron los pioneros de la linterna mágica, alcanzar la sencillez exigible a toda verdadera poesía sólo es posible a través del trabajo complejo. En el cine se llega a lo natural con las armas del artificio. La abundancia de movimientos en el cine de Ophüls, la relación dinámica y cambiante que mantiene su cámara con los personajes, persiguen el instante misterioso en el que se proyectan sus gestos reveladores, para después enviarlos, generalmente, al territorio del olvido, que es donde pertenece a fin de cuentas todo estallido poético.

En una época, la de la peliaguda transición del cine mudo al sonoro (su producción abarca ambas orillas), en la que el cine todavía estaba sentando las bases de su gramática, Max Ophüls aportó innovaciones al medio que por su naturaleza sólo el tiempo ha permitido comprobar, a medio camino podríamos decir entre el cine europeo y el norteamericano. Sirva sólo de referencia que su última producción, *Lola Montes* (1938), estableció el inicio netamente adulto de la discutidísima vida del cinematógrafo. El ancho de la pantalla pedía



a gritos abrirse para el cine de Max Ophüls, tan acostumbrado a dobles y triples acciones en el plano, a la profundidad de campo, a la panorámica afiligranada, al travelling que roza los límites de la pomposidad. ¿Pero hemos visto su mano detrás de aquello y nos ha distraído? ¿No nos ha revelado de este modo el contenido moral de lo que acontece en la pantalla? ¿No ha buscado con sus complejas planificaciones, por encima de todo, la sencillez implícita en toda sugerencia poética?

El empleo de las estructuras narrativas, como la propia organización formal de un texto poético, cumple su función esencial preparando al espectador para que la fuerza evocativa del contenido sea totalmente aprovechado. Conjugando con fluidez y ritmo musical las distintas escenas, en un orden que pueda ser circular, episódico o fragmentado —estructuras narrativas todas ellas empleadas por Ophüls—, se lleva hasta sus últimas consecuencias el carácter transfigurador de las historias, su poder evocativo y la síntesis plena de la sustancia emocional. Como todo artista moderno (porque la mirada artística de Ophüls es más propia del siglo pasado que del XIX, aun-

que los enclaves de sus películas puedan no estar de acuerdo), Ophüls vive con la contradicción de que la belleza está formada por una serie de elementos eternos (lo que cuenta) y otros circunstanciales (cómo lo cuenta), por lo que debe atrapar tanto lo transitorio en su contemporaneidad como los valores eternos que se encuentran escondidos tras las cosas. Su facilidad para sacarlos a relucir es asombrosa. Quizá por eso es el cineasta de la nostalgia por excelencia.

Nadie como él ha sabido capturar la fugacidad del tiempo —celebración perpetua de la poesía— con tan inimitable contundencia, armado de una devoción que otorgaba categoría de inmortalidad a lo naturalmente efímero. Con pocos cineastas se le encuentran analogías evidentes, si bien compatriotas suyos como Josep von Sternberg o Fritz Lang comparten el mismo pesimismo respecto al significado de la vida, y técnicamente, apunta Miguel Marías², podría traer a la memoria los mecanismos de observación que firmaron Kenji Mizoguchi o Miklós Jancsó. Es la fugacidad (como la decadencia o el romanticismo) una palabra clave para aproximarse a la obra de Ophüls. Fugacidad ensoñadora agudizada con los espacios imaginarios que vertebran sus historias. Como territorios fantasmales o lugares soñados, tanto la Viena recreada en estudios como el circo ambulante donde sus personajes mueren de hastío y culpa, los espacios escénicos de sus dramas están envueltos en un halo de magia ensoñadora, de pretérito embellecido, que le otorgan a las historias un carácter intemporal y poético. El universo de Ophüls no corresponde a una edad o geografía concretas. Siempre trató de transportar al espectador a un mundo vaciado de tiempo, a una tierra de nadie, posible pero irreal, como el propio cine, continuamente y desde sus orígenes debatiéndose entre el representar y el ser, la diferencia que según Dreyer separa el teatro del cine. Habría que buscar los motivos de esta necesidad básica y elemento vertebrador de su obra no sólo en su concepción esencialmente poética del arte, sino en los efectos causados por una vida errante, por una visión eminentemente cosmopolita. Como tantos otros cineastas (Lang, Von Sternberg, Stroheim, Preminger) tuvo que abandonar su Alemania natal por el ascenso del régimen nacionalsocialista, empujándole forzosamente al desarraigo y a un exilio perpetuo en Francia, Suecia, Italia y Estados Unidos, países todos ellos en los que vivió y rodó. Encontramos en ello una razón muy

² «El siglo de Max Ophüls» (*El Cultural*, mayo de 2002)

clara para que compartiera las palabras pronunciadas por el maestro de ceremonias Rancontur en su film *La ronda* (1950): «Me encanta el pasado. Es mucho más tranquilo que el presente y mucho más seguro que el futuro».

Cuando obviamos la transfiguración melodramática de las vidas que nos propone, y son sólo los sentimientos sin tiempo ni condición lo que convoca en la pantalla, las películas de Max Ophüls escalan a alturas equiparables a las de los mejores textos poéticos románticos. «La tarea del poeta es no negar el dolor», nos dice la escritora austríaca Ingeborg Bachmann, y el cineasta renano persigue fotograma a fotograma la trágica e inconsolable afirmación de las heridas que los designios del amor van dejando a su paso. Aunque en cada una de sus aproximaciones a este sentimiento tan universal como inexplicable trató siempre de ofrecer las dos caras de la moneda, situándose en el lado de la víctima y del verdugo, del amante y del amado (porque todos los personajes atienden a razones, reclamaba Renoir), el núcleo de las emociones que reverberan en la pantalla tienen una insobornable adhesión femenina. Quizá porque pensaba que los personajes femeninos siempre son más interesantes y más inteligentes que los masculinos, o quizá porque en ningún momento pudo ocultar su profunda concepción romántica de la vida, son las mujeres el centro gravitatorio de su filmografía, las figuras de las que provienen los alaridos del alma y sobre las que descansan las experiencias humanas que desencadenan sentimientos, emociones y estados de ánimo a flor de piel. Escribió sus mejores versos fotografiando los expresivos y frágiles rostros de Joan Fontaine, Martine Carol, Joan Bennet, Simone Signoret, Simone Simon, Danielle Darrieux o Isa Miranda. En ellas como en un espejo reflejó todo lo que la vida y el arte le habían enseñado, las obsesiones más recalcitrantes. En este sentido, estaría emparentado a cineastas como Douglas Sirk, Roberto Rossellini, Luis Buñuel o, en menor medida, Jean Renoir.

Como hombre de arte, visionario, poeta, más bien humanista, el amor al arte poético que trasciende sus películas no sólo es literario o pictórico. Por encima de todo es musical. El ritmo, armonioso o vacilante, es el hilo vertebrador, el río por el que hacer navegar aliteraciones, metáforas, elipsis, anáforas o sinécdoques; la música es para nuestro cineasta la columna sensorial de su trabajo, elemento fundamental para acceder, com-

prender y sentir su obra. Quedan ahí como testimonios de su melomanía los cortometrajes *Ave María* (de Schubert) y *Valls brillante de Chopin* que dirigió en 1936, a modo de «sinfopelículas» o «cinefonías». La música y los músicos (Stefan Brand es pianista en el film, escritor en la novela) juegan un papel determinante en su cine, siempre puntuando cuando no directamente mostrando las emociones que saltan como peces de la pantalla. La música le puede sugerir el enigma, la génesis de una película. «El comienzo de una visión está en todas partes y en ninguna», escribe Ophüls en un revelador artículo³ que teoriza en torno a un «problema irresoluble»: ¿dónde, cómo, cuándo nacen las películas? «No faltan pretextos —escribe—: un relato, una obra de teatro, un poema...». Agarrarse a esa «visión» aglutinante que todo lo contempla, como agarrarse al primer verso que dan los dioses. Y no tratar de comprenderlo, ni de diseccionarlo, ni de congelarlo, porque si algo nos enseña Ophüls es que en la medida de la fugacidad está contenido el valor poético. Porque «al intentar explicar el misterio de la creación se corre el riesgo de destruir su belleza».

³ «El gozo de ver»
(*Deutsche Zeitung*, 12 de junio de 1954)