



Lola Montes

(Lola Montès)

Max Ophüls

(1955)

* * * * *

Javier Moral

 NAU llibres

Colección "Guías para ver y analizar" nº54

Directores:

- Dr. Javier Marzal Felici.** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Dr. Salvador Rubio Marco. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Dr. Josep Maria Català Domènech.** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
Dr. José Luis Castro de Paz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. José Manuel Palacio Arranz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Dr. Eduardo Rodríguez Merchán. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. Santos Zunzunegui Díez. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Dña. Concha Roncal Sánchez.** Editora de Nau Llibres.

Comité Editorial:

- Dr. Iván Bort Gual.** Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez.
D. Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Dr. Juan Miguel Company Ramón. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València
Dra. Shaila García Catalán. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
D. José María Monzó García. Crítico y ensayista de cine.
Dra. Marta Martín Núñez. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Agustín Rubio Alcover. Profesor colaborador de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© Javier Moral, 2015

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-7642-946-4

ISBN_ePub: 978-84-7642-947-1

Depósito Legal: V-1.023-2015

ISBN_mobi: 978-84-7642-948-8

ISBN_PDF: 978-84-7642-949-5

Impresión: Ulzama

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.



Para Lea, porque algún día
también se dejará seducir por los fantasmas

El presente volumen se gestó durante una inolvidable temporada en París, gracias a una estancia de investigación en la Cinémathèque Française.

En el plano personal, no puedo dejar de nombrar a mi maestro y amigo Alejandro Montiel, responsable de mi pasión por Max Ophüls, así como a mis queridos Vicente Ponce y José Pavía por sus estimulantes aportaciones. De igual modo, quiero mostrar mi gratitud al equipo que sustenta este proyecto editorial, y de manera especialmente cálida y afectuosa a Agustín Rubio Alcover y Francisco Javier Gómez Tarín.

En otro orden vital, cómo no, este libro solo ha podido salir adelante gracias al incondicional apoyo de mi familia: María, mis padres y mi hermano, Eva (que corrigió con paciencia este escrito) y, aún sin saberlo, mi hija Lea, concebida al igual que este texto en la Ciudad de la Luz. De entre los amigos, quiero dar las gracias sinceras a Irene, tanto por las espléndidas veladas parisinas como por su ayuda en la corrección y traducción de los textos franceses.

Et pour finir, je voudrais remercier très sincèrement toute l'équipe de la Cinémathèque pour leur accueil chaleureux. Merci à tous: Régis, Delphine, Emmanuelle, Manuel, Sandra, etc., pour votre attention et pour m'accompagner dans mon agréable expérience parisienne. Ce livre n'aurait jamais été possible sans votre générosité. J'espère avoir l'opportunité de partager à nouveau votre sagesse et savoir faire.

ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística.....	11
2. Introducción.....	12
3. Sinopsis argumental.....	16
4. Estructura.....	17
5. Análisis textual.....	22
5.1. Presentación: Lola, la fiera más peligrosa del circo.....	22
5.1.1. El circo Mammouth presenta	22
5.1.2. Comienza el espectáculo: Lola al desnudo	30
5.2. Desarrollo: repasando la vida de Lola	36
5.2.1. Primer episodio: Lola y Franz Liszt. El declinar del amor.....	36
5.2.2. Segundo episodio. La juventud de Lola en dos actos; de la infancia a su primer matrimonio	43
5.2.3. Tercer episodio: nace el mito.....	56
5.2.4. Cuarto episodio: Lola llega a la cima. El rey de Baviera y el estudiante	65
5.3. Desenlace: Lola, la fiera enjaulada.....	80
5.3.1. Lola acepta su destino circense	80
5.3.2. Salto al vacío y exhibición de la fiera.....	81
6. Recursos expresivos y narrativos	85
6.1. El guión.....	85
6.2. Puesta en escena y movimiento de cámara	92
6.2.1. Puesta en escena	92
6.2.2. Movimiento de cámara.....	107
6.3. La función connotativa de las materias expresivas: imagen y sonido.....	109
6.3.1. La banda del sonido.....	109
6.3.2. La banda de la imagen.....	112
7. Algunas aproximaciones al film	118
7.1. <i>Lola Montes</i> : un melodrama barroco.....	118
7.2. <i>Lola Montes</i> respecto al discurso clásico.....	127
7.2.1. Distanciamiento y <i>mise en abyme</i>	127
7.2.2. Espacio y tiempo.....	130

7.3. La recepción de <i>Lola Montes</i> en dos movimientos: fracaso y redención.....	137
7.4. La génesis de <i>Lola Montes</i>	142
8. Equipo técnico-artístico	145
8.1. Max Ophüls: director y co-guionista	145
8.2. Martine Carol: actriz	146
8.3. Ulli Pickardt: asistente de dirección	146
8.4. Jean d'Eaubonne: director artístico	147
8.5. Georges Annenkov: vestuario	148
8.6. Georges Auric: músico	149
9. Bibliografía	149
Guías para ver y analizar... ..	154

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	<i>Lola Montès</i>
Año de producción	1955
Nacionalidad	Francesa
Producción	Gamma Films/Florida Films (París)/Unionfilms (Múnich)
Director de producción	Ralph Baum
Dirección	Max Ophüls
Dirección de fotografía	Christian Matras
Guion	Max Ophüls, Annette Wademant, Franz Geiger (versión alemana)
Música	Georges Auric
Productor delegado	Albert Caraco
Dirección artística	Jean D'Eaubonne
Montaje	Madeleine Gug
Sonido	Antoine Petitjean
Asistentes de dirección	Ully Pickardt (Ulrich Pickardt en los créditos), Claude Pinoteau y Marcel Ophüls (Marcel Walls en los créditos)
Argumento	Cécil Saint-Laurent
Diálogos	Jacques Natanson
Supervisión de la versión inglesa	Peter Ustinov
Secretaria de rodaje	Lucie Lichtig
Asistente montaje	Etiennette Muse
Operador de cámara	Alain Douarinou
Asistentes operadores	Ernest Bourreaud, Henri Champion, Luc Miro
Responsable decorados	Robert Christidès
Bocetos y dibujos	Jean d'Eaubonne
Vestuario	Martine Carol
resto de los personajes	Marcel Escoffier
Vestuario	Georges Annenkov
Maquillaje	Maguy Vernadet
Estudios	Franstudio (Joinville), Victorine (Niza), Geislgsteig (Múnich)
Rodaje exteriores	Alrededores de París, Baviera, Costa Azul

Duración	110 minutos
Estreno	Cine Marignan, París, 23 diciembre 1955 (première 22 diciembre); Luitpold Theater, Múnich, 12 enero 1956; Cine Passage, Hamburgo, 13 enero 1956.
Distribución	Gamma Films
Rodaje	Del 28 de febrero al 29 julio de 1955
Intérpretes:	
Lola Montes	Martine Carol
Jefe de pista	Peter Ustinov
Luis I de Baviera	Anton Walbrook
Estudiante	Oscar Werner
Franz Liszt	Will Quadflieg
Lugarteniente James	Ivan Desny
Mrs. Craigie, madre de Lola	Lise Delamare
Maurice, cochero de Lola	Henri Guisol
Joséphine, acompañante de Lola	Paulette Dubost
Carl Esmond, doctor de Lola	Willy Eichberger

2. INTRODUCCIÓN

La noche del jueves 22 de diciembre de 1955, a las 21 horas, París entero se concentró frente al cine Marignan para asistir a la *première* de un film que, en palabras de sus promotores, debía eclipsar a todas las superproducciones europeas realizadas hasta el momento. Anunciada a bombo y platillo como el mayor espectáculo cinematográfico de la temporada, con un presupuesto de 648 millones de francos, en esplendoroso Technicolor y Cinemascope, con doce mil figurantes, tres versiones (francesa, inglesa y alemana) y más de 85 kilómetros de

paso al siguiente y último *flashback* del film. La bailarina viaja a Munich para realizar una prueba de baile en un teatro. Antes de ser rechazada, ya ha convertido en su amante a un joven estudiante. Desanimada por no haber obtenido el puesto, no escatima medios para conocer al monarca. En un multitudinario desfile cabalga a su encuentro provocando una gran confusión. Impresionado por la belleza de la joven y su sensualidad, Luis I decide mantenerla cerca de él.

La relación que mantienen ambos personajes no cuenta con el visto bueno del pueblo de Baviera, que, molesto por el desmedido poder que ejerce la protagonista sobre el monarca, organiza revueltas cada vez más virulentas. Conocedora de que no hay solución posible, Lola obliga al rey a regresar con su familia a pesar de que el gesto supone un alto riesgo para su vida. Sola y aterrorizada en el palacio asediado, es finalmente liberada por el joven estudiante, que lidera un nutrido grupo de compañeros. Todo ha terminado ya para Lola, que no puede atender los requerimientos amorosos de su salvador. Solo queda, pues, su entierro en vida en el circo americano.

De nuevo en el presente, asistimos al salto al vacío de la bailarina sin red. Sorprendentemente, Lola sale indemne de la prueba y, encerrada en su jaula-camerino, recibe la visita de los numerosos espectadores que desean besar la mano del *monstruo con ojos de ángel*. Un majestuoso *travelling* en retroceso da por finalizada la historia.

4. ESTRUCTURA

La conocida tripartición aristotélica permite estructurar *Lola Montes* en grandes unidades fácilmente distinguibles: planteamiento, nudo y desenlace. En el primer plano-secuencia, la presentación del conflicto pone en marcha la narración a partir del desequilibrio que se instaura entre una historia que empieza a contarse y el desconocimiento que tiene el espectador sobre dicho conjunto de acciones. En otras palabras, *Lola Montes* se articula sobre el *enigma* que funda el innominado hombre del circo en su inaugural salida a pista. ¿Quién es Lola Montes? abre un interrogante que motiva el desarrollo del film, bloque encargado de mostrar las distintas piezas que, mediante *flashbacks*, irán

Esquema

1. Presentación: Lola, la fiera más peligrosa del circo	
1.1. El circo Mammouth presenta	1.1.1. Títulos de crédito 1.1.2. Presentación del circo Mammouth 1.1.3. Presentación del innominado jefe de pista 1.1.4. Presentación de Lola
1.2 Comienza el espectáculo: Lola al desnudo	1.2.1. El número de las preguntas 1.2.2. El número de los amantes
2. Desarrollo: repasando la vida de Lola	
2.1. Primer episodio: Lola y Franz Liszt. El declinar del amor	2.1.1. Atravesando el paisaje otoñal 2.1.2. El vals del adiós
2.2. Segundo episodio: la juventud de Lola en dos actos. De la infancia a su primer matrimonio	2.2.1. La representación de la infancia 2.2.2. Adolescencia y matrimonio 2.2.3. Ruptura del joven matrimonio y huida de Lola
2.3. Tercer episodio: nace el mito.	2.3.1. Pantomima y collage 2.3.2. La amenaza se cierne sobre Lola 2.3.3. Que siga el espectáculo 2.3.4. El encuentro de dos depredadores
2.4. Cuarto episodio: Lola llega a la cima. El rey de Baviera y el estudiante	2.4.1. Lola en Baviera 2.4.2. Lola seduce a Luis I 2.4.3. La revolución llega al palacio de Lola 2.4.4. La expulsión del paraíso, acompañada del estudiante
3. Desenlace: Lola, la fiera enjaulada	
3.1. Lola acepta su destino circense	3.1.1. Lola no puede renunciar a su destino
3.2. Salto al vacío y exhibición de la fiera	3.2.1. Lola salta al vacío sin red 3.2.2. Termina el espectáculo con la fiera enjaulada. Caen el telón

Las consecuencias de este desvío respecto a la norma clásica se hacen evidentes. Utilizando la operativa partición de Casetti y Di Chio (2009: 190), en *Lola Montes* impera una narración débil por contraste con la clásica, fuerte, pues el desordenamiento de los episodios debilita

el vínculo de necesidad entre las distintas capas temporales. Además, envuelta en un haz disperso de acciones y en un sistema de valores que no permite la perfecta traslación de un mundo unitario y coherente, la protagonista pierde la consistencia característica del héroe del cine clásico y, sobre todo, su condición de agente. Lola se sitúa al margen de los acontecimientos, relegada a ser una suerte de espectadora de su propia vida que, más que reaccionar a los envites del entorno, los *registra*. Lola Montes se instituye bajo el mismo signo que los protagonistas de la *nueva imagen* descrita por Deleuze (2001) con la crisis de la *imagen-acción* y la irrupción de la modernidad cinematográfica. Puede decirse de ella lo mismo que el filósofo argumentaba del héroe del cine de Cassavetes, que los acontecimientos que le rodean “no llegan a concernir realmente a quien los provoca o los padece, aunque le afecten carnalmente” (Deleuze, 2001: 289). Por eso “la indignidad de su situación no parece afectarle”, como escribiera Ophüls en el tratamiento, porque Lola se sitúa en un tiempo-espacio demasiado alejado de los acontecimientos que cada tarde vuelven a su memoria. Dicho de otra forma, Lola-presente se emplaza simbólicamente en esa radical exterioridad que es la muerte. Por eso el hieratismo y la inexpressividad son las marcas que definen a la bailarina en el circo.

Se comprende mejor ahora la singular posición de *Lola Montes* respecto a la estructura clásica. Heredero audiovisual de los novelistas vieneses de finales del siglo XIX³, la querencia del cineasta por la estructura circular imperfecta alcanza en este largometraje una de sus expresiones más logradas: frente a la linealidad de la narración canónica, la curvatura que preside el film de Ophüls; frente al doble ordenamiento –lógico y cronológico– de la historia de vida, el desorden y la acumulación frenética de acontecimientos y acciones que ruedan en la cabeza de nuestra heroína, como confiesa a su Yo-adolescente. A la manera de un vals que gira y gira según una lógica ascendente y en un ritmo cada vez más vertiginoso, Lola se sitúa en el centro mismo de la espiral, como expusiera el propio Ophüls a Georges Annenkov (1962: 101). Desprovista de cualquier profundidad, la protagonista queda solo como un eje “alrededor del cual se despliega el drama”, y en realidad

3 La querencia del cineasta por la obra de Stefan Zweig y Arthur Schnitzler quedó reflejada en la adaptación de algunas de sus obras, con las que firmó sus películas más reconocidas: *Amoríos*, *Carta de una desconocida* o *La ronda*.

todo el film; en primer lugar el jefe de pista que, acompañado siempre de la cámara, rodea en numerosas ocasiones a la estrella más importante de su espectáculo, aguijoneándola para que se embarque en el doloroso viaje a las tinieblas del recuerdo; pero sobre todo nosotros, que asistimos a un macabro carrusel de imágenes y recuerdos que se arremolinan alrededor de Lola, suerte de Maelström macabro que la engulle todas las tardes ante nuevos espectadores.

5. ANÁLISIS TEXTUAL

5.1. Presentación: Lola, la fiera más peligrosa del circo

5.1.1. El circo Mammouth presenta

5.1.1.1. *Títulos de crédito*

0h. 00' 00"

Poco novedosa al respecto, *Lola Montes* comienza con unos títulos de crédito cuya funcionalidad adquiere un importante valor informativo⁴. El espectáculo que vamos a presenciar es el resultado de una sinergia de agentes que la cabecera va a escanciar con sabiduría. No es casual por tanto que la primera aparición en pantalla sea el logotipo de Gamma Films, que se ofrece así como marca responsable del espectáculo que está a punto de desplegarse. Y se ofrece además bajo la forma del escudo heráldico, símbolo tanto de nobleza como de tradición. Anotado el marco de producción, aparece el nombre de Max Ophüls (cineasta en un momento dulce de su carrera) y, a continuación, el de Martine Carol seguido por el de sus dos *partenaires* masculinos, Peter Ustinov y Anton Walbrook. Cerrado el capítulo de los actores, se explicita en pantalla la procedencia literaria del proyecto, que no es otro que una novela de Cécil Saint-Laurent. El triángulo se cierra y, antes de que los créditos técnicos den por concluida la cabecera, ya está todo dicho aquí: legitimación económica (Gamma), legitimación estética (Ophüls)

4 En la copia comercializada en España, material de partida de este *découpage*, aparecen unos primeros títulos sobre fondo negro explicando sucintamente el periplo de *Lola Montes* desde su estreno hasta su restauración en 2008.

y legitimación popular (Saint-Laurent); cualquier espectador francés de mediados de los años cincuenta podría reconocer con facilidad que lo que se le estaba ofreciendo era un espectáculo de gran calidad.



No obstante, dicho valor informativo opera también en el nivel connotativo. A pesar de la sobriedad de la imagen, el texto y su acompañamiento musical son ricos en *indicios*. Por lo que respecta al texto, las letras de color dorado, inclinadas hacia la derecha y con numerosos voladillos remite a un mundo de lujo y fastuosidad que, a la vez que recuerdan el escudo de Gamma, dan el tono elegante de un universo regio y aristocrático. En cuanto a la música, su marcado carácter sinfónico redunda en la espectacularidad de lo que va a acontecer. Escuchada ahora por primera vez, pronto sabremos que se trata de “la canción de las doce perfecciones”, *leit-motiv* musical de la narración, que adopta aquí tantas modulaciones como registros presenta *Lola Montes*: comenzando con un tono dramático, pasa pronto a un compás más ligero, que da paso a su vez a una cadencia galante y amorosa. Mientras los títulos funden a negro, el último compás musical se mantiene, permitiendo el enlace fluido con el primer plano del film.

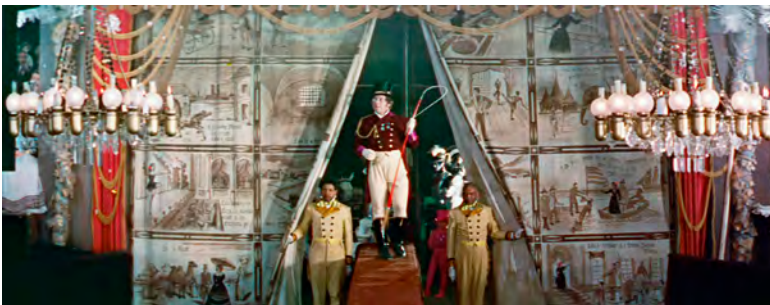
táculo cinematográfico, en el teatro se es consciente de que todo lo que se escenifica establece una distancia con lo mostrado, distancia que puede ser minimizada (teatro naturalista), pero que puede acentuar también su condición disímil (teatro popular, moderno, oriental). Esta última parece ser, como podremos ir comprobando, la apuesta de *Lola Montes*.



5.1.1.3. Presentación del innominado jefe de pista

0h. 02' 08"

Todavía dentro del mismo plano, las cortinas se abren repentinamente, cortando en seco el redoble del tambor. Surge entonces un personaje singularmente caracterizado –chaqueta roja, monóculo, sombrero, botas negras altas sobre unos pantalones largos y látigo en mano son sus atributos–, llamativa síntesis figurativa de los roles que va a desempeñar en la narración: se trata del maestro de ceremonias que dirige el espectáculo, pero también del domador dispuesto a hacer restallar la fusta cuando sea necesario (no solo con Lola; su furia se agitará también contra los anónimos espectadores).





El peculiar personaje desciende una rampa y se acerca al objetivo hasta quedar encuadrado en plano medio gracias a una leve panorámica. Primer personaje que toma la palabra y ocupa semejante posición compositiva, se convierte en el responsable de la alocución que siembra el interrogante que deberá responder la narración (¿quién es el “monstruo con ojos de ángel?”). Tras restañar el látigo, sigue avanzando acompañado por la cámara, que comienza un *travelling* de retroceso que lo mantiene en plano medio. Progresivamente, la apertura de campo nos descubre el espacio donde está desarrollándose la acción; se trata sin duda de un circo.



Entran entonces en campo dos hileras de malabaristas con trajes españoles subidas sobre pequeñas plataformas (luego sabremos que se trata de la misma indumentaria que llevará Lola en uno de sus escandalosos episodios). El personaje atraviesa la hilera y, coincidiendo con el punto álgido de su intervención, cuando describe a la protagonista del espectáculo, se gira dando la espalda al objetivo mientras hace sonar el silbato que ha sacado de la cartera.

5.2. Desarrollo: repasando la vida de Lola

5.2.1. Primer episodio: Lola y Franz Liszt. El declinar del amor

5.2.1.1. *Atravesando el paisaje otoñal*

0h. 08' 39"



El rostro inmutable de Lola funde con un plano general que muestra una carroza atravesando un paraje montañoso otoñal, hasta que finalmente se detiene. Maurice, el cochero, baja de su asiento y se dirige hasta un mojón que examina. De vuelta al carruaje, informa a Liszt, asomado a la puerta, de la distancia que resta todavía. El cochero sube y una breve panorámica sigue al vehículo mientras se aleja. Por corte, un plano medio muestra al compositor a través de la ventana mirando al exterior mientras fuma un cigarro. Su retirada de la ventana, junto con el movimiento de aproximación de la cámara, deja ver a Lola en el fondo del habitáculo. Tumbada sobre un diván, con la más indolente languidez y la mirada perdida, "Lola parece estar en cuerpo pero no en alma", como escribió Ophüls en el tratamiento. Distinta a la sufriente Lola del circo, fuma también un cigarro mientras sostiene una pluma, y una partitura reposa sobre su regazo. Entrando en campo en primer plano, la mano de Liszt cierra la cortina y oculta la figura de la bailarina⁹. Ya en el interior del carruaje, lujosamente decorado,

⁹ Una interesante diferencia se aprecia en la planificación de la escena respecto al guion. En el texto escrito, el montaje comenzaba en el interior del vehículo para

un plano medio la encuadra de perfil ocupando la parte inferior de la composición. Liszt se retira al fondo del encuadre y comienza a tocar la misma melodía que ha dado comienzo al *flashback*, clausurando así el paso del presente al pasado rememorado.



De repente, Lola se levanta para dirigirse hacia el músico y, aprovechando el movimiento, un cambio de plano de 90 grados inserta a los dos personajes en un marcado encuadre frontal. Un inserto muestra a Lola en plano medio tocando el piano con Liszt, que se ve invadido por tanta exuberancia. Los compases deben ser más rápidos, exige la bailarina. Con la vuelta al plano frontal, que enmarca a los dos cuerpos en los extremos del encuadre, el músico se defiende con ironía: "Yo soy Franz Liszt, querida". Por corte, la protagonista sonríe levemente e inicia una conversación crucial que va a informar sobre el fin de su relación. En un llamativo gesto discursivo, el plano/contraplano oculta de manera insistente a Liszt, reducido en notable metonimia a los compases mu-

terminar en el exterior, justo al contrario que en el film. La alteración de los factores sí que altera aquí el producto, remarcando aún más si cabe el encierro al que es sometida Lola a lo largo de todo el metraje.

tourne— en mi cabeza”. En el mismo plano, atravesando la escenografía de marcado tono gótico y en la que se distinguen varias parejas de liliputienses disfrazados como Lola y su marido, la bailarina se sube a un pedestal en el centro junto a un personaje disfrazado de James, con la cara pintada de blanco. El cambio de iluminación, potente foco de luz fría, hace más notoria la blancura que inunda la escena y su carácter espectral. Con el restañar del látigo del domador y una panorámica vertical descendente que encuadra frontalmente a Lola, hierática, da comienzo al movimiento del carrusel. Acentuando la sensación espiral, como antes ocurriera con el trayecto del jefe de pista, la Lola-estatua gira en dirección contraria a la de sus representaciones en miniatura. El retroceso de la cámara, mientras el maestro de ceremonias desgrana los acontecimientos representados, abre el campo, mostrando las escenas hogareñas en toda su amplitud.

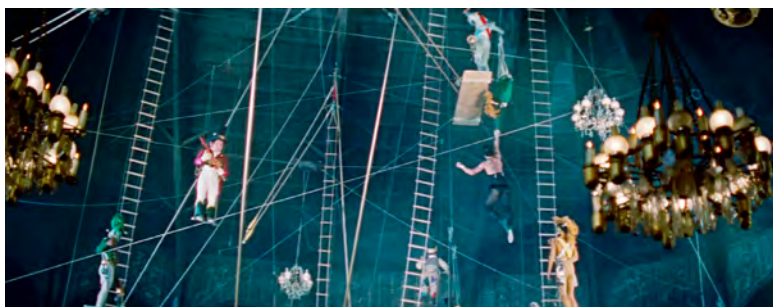
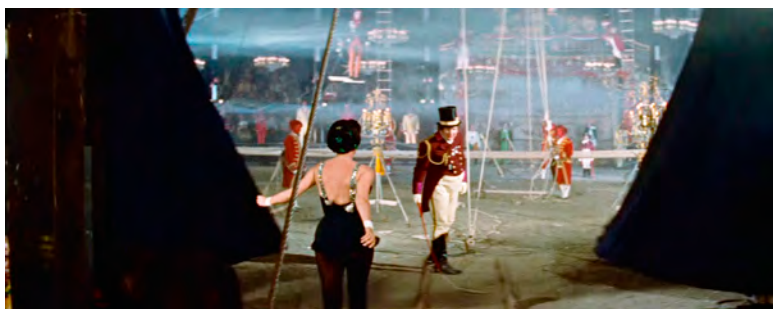


5.2.4. Cuarto episodio: Lola llega a la cima. El rey de Baviera y el estudiante

5.2.4.1. Lola en Baviera

0h. 55' 12"

En *off*, la voz del jefe de pista relata que vamos a asistir a la representación de la vertiginosa ascensión de la joven bailarina (y lo hace en tres únicos planos; su ascenso solo es roto por el inserto de un plano nadir). Por corte, la cámara acompaña en plano general a un lacayo que busca a Lola en su camerino. Requerida para el número, se levanta y entra en la pista seguida por la cámara en *travelling*. Una panorámica vertical muestra la altura del trapecio y lo peligroso de la actuación. Lola comienza a ascender por las escalerillas mientras el jefe de pista informa sobre la identidad de sus distintos amantes-jalones. Al fin en la cima, por corte en el eje, un *cache* muestra en plano medio el rostro desfalleciente de la protagonista. Los compases del "vals del adiós" anticipan el nuevo viaje al pasado, Baviera, que acontece en un fundido encadenado.



5.3. Desenlace: Lola, la fiera enjaulada

5.3.1. Lola acepta su destino circense

5.3.1.1. *Lola no puede renunciar a su destino*

1h. 39' 53"

La retirada de varios lacayos del objetivo de la cámara deja ver un plano general de la pista con el enigmático presentador, que resume la elipsis que ha acontecido: dejando atrás gloria y poder, la condesa de Landsfeld recordó la oferta de trabajo. Mientras el personaje habla, la cámara lo abandona y realiza una panorámica vertical hasta la cúpula, donde aguarda la protagonista junto a un trapecista caracterizado como Luis I.



Por corte, vemos un plano de conjunto del doctor, de espaldas al objetivo, y del jefe del circo, de frente, que nos introduce en la caravana. La conversación en plano/contraplano (los dos personajes permanecen siempre en cuadro) pone las cartas del médico sobre la mesa: quiere que esa noche dejen puesta la red en el salto mortal. Ante la insistencia del doctor en *off*, el jefe comenta a Eddy que deben dejar puesta la red. Por corte, una panorámica vertical descendente deshace el camino desde la cúpula hasta encuadrar en un plano americano al jefe de pista, que anuncia el peligro del salto al realizarse sin red. Justo entonces interrumpe Eddy para darle la noticia. Molesto, desciende a la pista y la atraviesa para encontrarse con el gerente y el doctor. La música para y el desconcierto se hace eco en los presentes. El inserto de un plano general de la pista corta en el eje a otro de conjunto que, en marcado contrapicado, muestra a los dos trapecistas preguntándose en lo alto de la cúpula qué ocurre. De vuelta abajo, en plano americano, el jefe de pista se lamenta sobre la decisión. Ante la amenaza del doctor de que llamará a la policía, y con un gesto de resignación, se gira y se

susurra “ready”, la música se superpone sobre los tambores, anticipando el momento fatal. Después del vertiginoso inserto de las luces del circo y en plano subjetivo, la cámara se abalanza sobre la cama. El contacto con la superficie tapa el objetivo, que funde a un negro de fuerte carga metafórica.

5.3.2.2. *Termina el espectáculo con la fiera enjaulada.*
Cae el telón

1h. 46' 57"



Contra todo pronóstico, Lola no muere. Por corte, desde un punto de vista simétrico al que abría el telón que daba comienzo a la historia, empiezan a abrirse las dos cortinas con los dibujos de la vida de la artista, y podemos ver a Lola detrás de los barrotes sosteniendo una taza. Mientras se oyen unos melancólicos compases de “la canción de las doce perfecciones”, la cámara inicia un *travelling* de retroceso hasta encuadrar por completo el camerino-jaula. En los laterales, hacen guardia dos lacayos de rojo, y un enano pintado de blanco gira la manivela de un organillo (la música, que ha empezado a sonar con el plano, se revela por tanto intradiegetica). El jefe de pista sale de la jaula y se dirige a la multitud, fuera de campo,

para que se acerque a besar la mano de la condesa. Mientras los primeros espectadores comienzan a agolparse delante de la jaula (su caracterización remarca su “americanidad”: junto a las levitas y los sombreros de copa, numerosos cowboys y granjeros), la cámara reinicia su retroceso dejando ver la interminable fila de admiradores que se agolpan contra las escaleras. La voz del jefe de pista se continúa oyendo como un eco. En el mismo sentido del trayecto de la cámara, los pequeños botones que portan las cabezas-huchas de la bailarina recorren la fila recaudando el dólar que da derecho al beso. Anticipando que este movimiento de cámara está a punto de dar por concluida la historia y con la misma caracterización melancólica, la música orquestal comienza a superponerse sobre el órgano hasta sustituirla. Surgiendo de los laterales de la imagen, Eddy y un payaso corren las cortinas con los retazos de la historia de vida de Lola. En flagrante simetría con la salida a pista del hombre de circo, se clausura *Lola Montes*. La representación ha concluido, y el universo circense quedará para siempre detrás de las cortinas, extraño mundo de luces y sombras ajeno ya a nuestra realidad de espectadores cinematográficos. La imagen funde a negro y luego a azul, y aparece el título FIN. Se suceden nuevos títulos de crédito: primero el logotipo de la productora, después el vestuario, a continuación el equipo técnico y, por último, como la firma de un cuadro, Max Ophüls.



6. RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS

6.1. El guión

Gran parte de la riqueza expresiva de *Lola Montes* reside en el guión. La activa participación del cineasta y un elaborado proceso de escritura dieron forma a la peculiar textura narrativa del texto que sustenta el film. Tal vez por eso merezca la pena evaluar el guión a partir de las modificaciones que lo fueron perfilando desde su origen, pues conviene no perder de vista que Ophüls se vinculó a un proyecto que, ya en marcha, se situaba bastante lejos de sus gustos. El maestro de la sutileza, aquel que había hecho pivotar su anterior película sobre el cambio de manos de unos pequeños pendientes, sentía poco interés por una historia basada en la acumulación de escándalos, como confesó a Annenkov (1962: 85): “*No me gustan las vidas en las que pasan muchas cosas. Se puede hacer un film sobre un pequeño hecho*” (subrayado en el original).

Pero si el tema en principio no le resultaba grato, menos lo era la supuesta *Vida escandalosa de Lola Montes* de Saint-Laurent. Base argumental del film, como pone de relieve la cabecera, se trata en realidad de un texto del que sabemos más bien poco. La aproximación biográfica del afamado literato a la de por sí novelesca bailarina no existió como novela hasta el año 1970 y bajo la forma de publicación de bolsillo. Del material de partida con el que trabajaron Ophüls y Wademan, solo podemos inferir algunas hipótesis poco estables y, sobre todo, confiar en sus declaraciones. El cineasta refiere la lectura de algo así como una biografía, texto que no le acababa de convencer por su “redacción demasiado apresurada” (Annenkov, 1962: 86); la guionista recuerda que nunca vio al escritor por el plató y mucho menos leyó nada de él¹², mientras que Marcel Ophüls, hijo del director y tercer asistente de *Lola Montes*, afirma que existió un texto manuscrito de unos cincuenta folios, cuyos derechos de adaptación cinematográfica compró Gamma Films¹³.

12 Declaraciones realizadas en una entrevista recogida en la excelente exposición virtual de *Lola Montes* de la web de la Cinémathèque Française, que reúne importantes materiales sobre el film.

13 Todo parece indicar que la implicación del escritor se debió más bien a una maniobra publicitaria. Seducido por unos sustanciosos ingresos, se habría conformado con

meras ocasiones. Junto con la teatralización de su vida conyugal en los doce *tableaux*, uno de los más explícitos tiene lugar justo antes del número de las preguntas. El retroceso de la cámara mientras los botones sin rostro corren hasta el público para recaudar monedas deja ver a los protagonistas en el centro de la pista, flanqueados por dos escaleras que se pierden por el ángulo superior de la pantalla.

Sin embargo, estos estilizados planos se ven confrontados insistentemente por otras composiciones cuyo desequilibrio afirma un mundo que vacila. Si Lola se sitúa al borde del abismo en la representación –en numerosas ocasiones la vemos tambalearse–, es con la puesta en escena como el film da forma a dicha amenaza. El encuadre antes citado es ilustrativo al respecto. Una vez que la cámara ha terminado el retroceso, los lacayos recorren transversalmente la parte inferior de la imagen, deshaciendo la simetría, justo antes de que un payaso se introduzca en cuadro haciendo piruetas en una marcada diagonal. Lo mismo sucede en el número de los amantes. Si Lola permanece en el centro de la pantalla como eje que separa dos partes idénticas, los cuerpos y formas que giran frenéticamente alrededor suyo crispan el estatismo compositivo de base.



6.2.2. Movimiento de cámara

Si he mantenido al margen el concurso de la cámara en la configuración escenográfica, ha sido por una sencilla cuestión operativa. Solo en la coordinación de los dos vectores (en realidad tres: cuerpo, escenario y cámara), puede valorarse el auténtico alcance de la puesta en escena en *Lola Montes*. Si la orquestada coreografización y la planificación de conjunto delatan su procedencia teatral, la presencia de la cámara y su retórica funcionalidad confirman su valor cinematográfico. A diferencia del teatro, en la puesta en escena fílmica la interacción entre el cuerpo y el espacio es siempre mediada por una cámara, operador retórico que, en manos de Ophüls, deviene instrumento privilegiado en la gestión de lo visible. En ese sentido, *Lola Montes* no se aleja un ápice del resto de su cinematografía. A la manera de un vals infinito, la cámara del cineasta parece temer la inactividad.

Sirva de modelo reducido de esta singular posición, el fascinante primer plano. A pesar de la aparente unidad de espacio y tiempo que presenta en virtud de su continuidad, ha ligado dos realidades inexorablemente separadas: la de la enunciación y la del enunciado. Y es que, si al comienzo del movimiento estamos todavía *fuera* de la historia, con su finalización nos situamos ya en su *interior*. El movimiento trasciende por tanto la supuesta querencia del plano secuencia por la "objetividad", para convertirse en el auténtico organizador del relato, en el responsable de que la historia pueda ser vista y oída. Además, el recorrido de la cámara ha servido para mostrar el espacio de la representación en todo su lujo y esplendor. Gracias al aparato, hemos seguido el trayecto de las enormes lámparas de araña, contemplado la fastuosa orquesta y las gradas atestadas de espectadores en penumbra, y acompañado al innominado personaje atravesando el espacio mientras nos seducía con su propuesta de espectáculo. Pero, superponiéndose a una valoración informativa que es idéntica a la que desarrolla el discurso clásico, el movimiento de cámara ha servido también para delimitar el espacio del drama: subiendo por unas escaleras, el jefe de pista ha terminado su trayecto en el borde contrario a aquel por donde entró, señalando así los límites –que son tanto geográficos como simbólicos– de su territorio. No en vano, se ha situado de espaldas al objetivo, dejándonos momentáneamente fuera de dicho espacio. Esta notoria elección compositiva, además de erigir a la pista de circo como el espacio-tiempo

7. ALGUNAS APROXIMACIONES AL FILM

7.1. *Lola Montes*: un melodrama barroco

Si en algo coinciden los exégetas de *Lola Montes*, es en definirla en términos de melodrama barroco. Puesto que ya se han dado numerosas muestras del profundo sentir melodramático del film, solo añadiré dos aspectos que evidencian aún más si cabe su inscripción en la gran categoría genérica: la actitud del personaje frente a los reveses del entorno y la función que ejercen los objetos más allá de su uso práctico.

A diferencia del valor activo que exhibe el héroe de géneros como el *western* en la consecución de su felicidad, Lola se integra en una “acción declinada en pasivo, sufrida en lugar de actuada” (González Requena, 1987: 40); nuestra heroína se muestra atrapada en un entorno que la inhibe de tomar decisiones y, cuando las toma, van en contra de su propia felicidad, como cuando abandona al rey. Incapaz de revertir los envites del destino, es obligada por el jefe de pista a rememorar todos los días los acontecimientos que la arrastraron hasta el aciago presente, un peculiar trayecto que es metaforizado en el ascenso y caída durante el espectáculo. Si Lola debe ascender “más alto, más alto” hasta llegar a la cúpula, no es más que para volver a caer cual Sísifo por la pendiente extrema que supone el salto al vacío. Tal es el camino de mortificación y redención que, según Dominique Delouche (2011: 65), guía los programas narrativos de la heroína ophülsiana.¹⁹

Asimismo, destaca la activa función de los objetos cotidianos según criterios melodramáticos que presentan en *Lola Montes* una notable singularidad. Si, como analizó Juan Miguel Company (1987), el objeto en el melodrama se inviste de las cargas afectivas que proyecta la mirada del personaje, espejo identificativo de su desgracia por la dolorosa ausencia del objeto deseado, en *Lola Montes* los objetos no llegan a significar tanto el dolor por la ausencia como el final de un ciclo. La ausencia no se vive como desesperación sino como liberación; en lugar de anclaje de la memoria, el objeto actúa como anclaje del olvido. De hecho, los sustitutivos simbólicos se suceden y desplazan de amante en amante, de objeto en objeto. De su relación con Liszt, quedarán los

¹⁹ Para una valoración más completa del rol femenino en el cine de Ophüls, consúltese (White, 1995).

8. EQUIPO TÉCNICO-ARTÍSTICO

8.1. Max Ophüls: director y co-guionista

Max Oppenheimer nació el 6 de mayo de 1902 en Sarrebruck, a orillas del Rin, en el seno de una acomodada familia burguesa judía, y murió en Hamburgo el 25 de marzo de 1957, a la edad de cincuenta y cuatro años.

El joven Max pronto comenzó a interesarse por la literatura y el arte dramático, destacando en el colegio por sus precoces apreciaciones literarias. Desoyendo las indicaciones familiares, se dejó seducir por el teatro y decidió convertirse en actor. En el año 1919 cambió su apellido y debutó en las tablas con *Les Journalistes*. El éxito no le llegó sin embargo como actor sino como director de escena. Con la firma de su primera puesta en escena teatral en 1923, logró un importante éxito que le llevará a montar más de ciento cincuenta piezas en menos de siete años. En 1930, comenzó a trabajar en el cine como asistente-intérprete en *Nie wieder Liebe*, de Anatol Litwak. Ese mismo año, rodó por su propia cuenta un medimetraje titulado *Dann schon lieber Lebertran*. Al año siguiente, dirigió su primer largometraje, *La oficina querida* (*Die verliebte firma*), aunque el reconocimiento le llegó con *Amoríos*, su cuarto largometraje y primera de las adaptaciones de la obra de Arthur Schnitzler.

Huyendo de la presión nazi, Ophüls se trasladó a Francia, donde realizó una segunda versión de *Amoríos* a partir del material alemán. También en el país galo rodó en 1934 *On a volé un homme* y, ese mismo año en Italia, *La mujer de todos* (*La signora di tutti*). De vuelta a Francia, realizó *Divine* (1935), adaptación de *L'envers du music-hall* de Colette, y un año después *Komedie om geld*, en Holanda. La Segunda Guerra Mundial obligó al exilio de la familia en Estados Unidos, periodo de luces y sombras para el cineasta que, solo después de varios años de inactividad y sin llegar a aclimatarse del todo a las dinámicas productivas hollywoodienses, consiguió rodar *La conquista de un reino* (*The Exile*, 1947), *Carta de una desconocida*, *Atrapados* (*Caught*, 1949) y *Almas desnudas* (*The Reckless Moment*, 1949). De vuelta a Europa con el fin de la contienda, realizó con no poco esfuerzo y con algunos traspiés *La ronda*, *El placer*, *Madame de...* y *Lola Montes*, a la postre su última realización, al no conseguir acabar *Montparnasse 19*.

Grémillon, Marcel Carné o Max Ophüls, con el que logró sus mayores éxitos y numerosos premios. Colaborando por primera vez con el cineasta en *De Mayerling à Sarajevo*, fue con el último periodo francés de Ophüls cuando el decorador dio rienda suelta a una desbordante imaginación barroca que se vio plasmada en *La ronda, El placer* (1951) y *Lola Montès* (1955).

Tras la desaparición de Ophüls, D'Eaubonne continuó su prolífica trayectoria como decorador para cineastas como Nicholas Ray, Jesús Franco o Georges Lautner, desempeñando también las funciones de director artístico bajo las órdenes de Vincent Minelli en *Mamá nos complica la vida* (*The Reluctant debutante*, 1958) o Stanley Donen en *Charada* (*Charade*, 1962).

8.5. Georges Annenkov: vestuario

Pintor, decorador y diseñador de vestuario, Georges Annenkov nació en Petropavlovsk (Kamchatka) en 1889 y murió en París en 1974. Sus primeros trabajos para el teatro se remontan a 1913. Tras la Revolución de octubre, Annenkov se adhirió al movimiento soviético y se instaló en la Maison des Arts, que presidía su amigo Máximo Gorki, donde adquirió importantes responsabilidades en la administración de la institución. En 1920 participó en una serie de espectáculos al aire libre para la masa en San Petersburgo, entre los que destacaba *La toma del Palacio de Invierno*.

Su carrera continuó en Francia, prácticamente sin interrupción desde 1931. Trabajó en *La Dame de Pique* (teatro de la Magdalena), *Le revizor* (Hébertot), *L'évènement de Navbokov* (puesta en escena, decorados y vestuario, en la sala Richelieu) o *Le Gouffre* (en 1946, para el debut de la Compañía Georges Vitaly). Empezó a trabajar como diseñador de vestuario en el cine con *Las noches moscovitas* (*Les nuits moscovites*, Alexis Granowsky, 1934, encargándose además del diseño del cartel del film), comienzo de una prolífica carrera en la que destacan películas como *Mayerling* (Anatol Litvak, 1936), *Pontcarral* (Jean Delannoy, 1942) o *L'éternel retour* (Cocteau y Delannoy, 1943). Trabajó por primera vez con Max Ophüls en *La ronda*, feliz reunión que se repetiría hasta *Lola Montes*.

8.6. Georges Auric: músico

Nació el 15 febrero de 1899 en Lodève (Hérault, Francia) y murió el 23 de julio de 1983 en París. Después de estudiar música en el Conservatorio de París, Georges Auric estudió composición musical en la Schola Cantorum. Debutó en el cine en 1930 escribiendo la partitura de *La sangre de un poeta* (Jean Cocteau), encuentro entre el músico y el director que se repitió en *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*, 1946), *L'aigle à deux têtes* (1947) y *Orfeo* (1949). El reconocimiento que alcanzó con estas películas y con otras como *La symphonie pastorale* (1946) o *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1951, director con el que repetiría en *El misterio Picasso*, *Le mystère Picasso*, 1956), le hizo merecedor de múltiples premios y una exitosa trayectoria en el extranjero, donde trabajó en producciones como la norteamericana *Moulin rouge* (John Huston, 1952).

Su labor musical trascendió no obstante la esfera cinematográfica. Compuso una ópera cómica y algunos *ballets* (*Phèdre*, *Les enchantements d'Alciné*), así como numerosas piezas musicales para el teatro.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Annenkov, G. (1962). *Max Ophüls*. Paris: Eric Losfeld.
- Audibert, L. y otros (1999). Le Cinéma de Max Ophüls. *Cinématographe*, 33, 2-22.
- Audiberti, J. (1960). Études cinématographiques. Baroque et cinéma, 1.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. En VVAA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 9-43.
- Belloï, L. (1994). Max Ophüls: le cristal et la tache. *Cinémathèque*, 6, 65-77.
- Beylie, C. (1984). *Max Ophüls*. Paris: Lherminier.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Análisis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.