

## **Lola Montes: más alto, más alto.**

### **1. Mujeres que aman demasiado**

*Lola Montes*, el último film de Max Ophüls, condensa gran parte de los estilemas que delimitan la geografía del cineasta. En el plano expresivo: la capacidad de explotar el espacio escénico en virtud de una milimétrica coreografía, la fluidez de una cámara que deviene operador retórico privilegiado en la formalización del deseo –como en *Amoríos (Liebelei, 1933)*, *La ronda (La ronde, 1950)* o *El placer (Le plaisir, 1952)*–. En el plano del contenido: la reincidencia en sus temas predilectos como el amor no correspondido y la amargura del desencuentro que recorre transversalmente su cine desde *Amoríos* hasta *Madame de...* (1953), la evocación siempre evanescente y melancólica de un pasado ya inaccesible –*Carta de una desconocida, Madame de...*– o, especialmente relevante para lo que nos concierne aquí, la invariable centralidad del protagonista femenino<sup>1</sup>. Lola Montes, en realidad la condesa María Dolores de Landsfeld, *femme fatale* ante cuyos pies cayeron todo tipo de fortunas y amantes, se convierte en el emblema de la heroína ophülsiana, aquella que se atreve a transgredir las normas que rigen la sociedad burguesa y que es castigada por el atrevimiento, confinada en el circo donde expía sus culpas a diario, dramática rememoración de los acontecimientos que la arrastraron hasta el aciago presente.

He ahí donde radica la imposibilidad de su reinscripción en el cuerpo social. La heroína ophülsiana es siempre una mujer que ama demasiado, que se muestra refractaria a la ley burguesa del decoro y la racionalidad de los sentimientos. La pasión al margen de toda restricción es subversiva y no puede ser tolerada por una sociedad que luchará con todas sus armas por la permanencia del *estatus quo*, enseñanza sintetizada en la categórica afirmación de Albert en *Werther (Le roman de Werther, 1938)*: “Yo digo que hay límites para la pasión”.

Lo que no entiende Albert, ni tampoco el marido de Lisa en *Carta de una desconocida* o el de Louise en *Madame de...*, es que no basta con tener un “hogar” para alcanzar la felicidad dentro del matrimonio; si la pasión no riega el pecho del amante, si la emoción no sustenta el vínculo familiar, el lecho conyugal se convierte en un sarcófago sepultado por la rutina y la hipocresía.

---

<sup>1</sup> Para una valoración más completa del rol femenino en el cine de Ophüls, consúltese White, S. (1995). *The Cinema of Max Ophüls: magisterial vision and the figure of woman*. Nueva York: Columbia University Press..

En ese sentido, la filmación de las escenas íntimas en el cine de Ophüls es siempre reveladora, modelo reducido del conjunto de relaciones sociales que está dibujado en demasiadas ocasiones con el trazo gélido de la convención. No en vano, se caracterizan invariablemente por la escenificación frontal y la inmovilidad de los personajes (movimiento/quietud, hágase notar el vertimiento semántico vida/muerte que subyace en toda la cinematografía del cineasta<sup>2</sup>). La cuidadosa planificación del episodio titulado *La joven y su marido* en *La ronda*, expone la cuestión con brillantez. Se trata de la conversación íntima que mantienen los esposos justo después de que ella se haya entregado a su joven amante. Hagamos notar de inmediato que el episodio comienza y acaba con un mismo movimiento de cámara desde un punto de vista inaudito, insólito en todo el film: a la escena doméstica nos acercamos y nos alejamos *por detrás*, significativo gesto operado en virtud de la elaborada puesta en escena y una cámara que no tiene reparos en forzar el espacio de la representación. De hecho, vemos en un primer momento la parte de atrás de los cabeceros de las camas y la habitación (dos camas, dos lámparas, dos espejos, dos trajes, la simetría de la imagen remarca el espacio aislado de cada uno de los consortes) a pesar de que, por corte en el eje, comprobaremos acto seguido que dicho cabeceros se encuentran apoyados sobre la pared.

Si el marido se entretiene repasando las cuentas de sus negocios, la esposa “se instruye” con la lectura de un volumen de Stendhal, presumiblemente *Del amor*. La frontalidad del encuadre es más que notable, y la distancia física pero sobre todo pasional de los personajes se hace patente con el leve movimiento descendente de la cámara hasta que el reloj de péndulo se emplaza entre los dos (de nuevo, el punto de vista resulta incompatible con la valoración realista del espacio). La continuación del movimiento en la misma dirección sobreencuadra el beso de los esposos, contacto íntimo que carece de cualquier ardor y resulta apenas visible por el movimiento del péndulo. Y es que el diálogo que mantienen a continuación corrobora por un lado la inevitabilidad del declive de la pasión en el matrimonio, y por otro, el reconocimiento masculino de haber mantenido durante su juventud una relación con una mujer casada. Apagadas las luces y cogidos fraternalmente de la mano, la escena termina con un movimiento de cámara rigurosamente simétrico al que dio inicio al episodio.

---

<sup>2</sup> Sobre la capilaridad sémica de esta oposición en el cine de Ophüls, consúltese Moral, J. (2015). *Guía para ver y analizar Lola Montes*. Valencia : Nau Llibres.

## 2. El programa narrativo de la heroína de Ophüls: mortificación y redención

Así pues, el exceso de sentimientos vulnera los principios racionales en los que se basa el compromiso burgués, y todo aquel que se atreva a conculcarlos debe permanecer en la exterioridad del cuerpo social. En términos narrativos, puede decirse que el único trayecto posible para una mujer que ama demasiado no es otro que el que se abre con la posibilidad del ascenso a las cumbres amorosas para finalizar con su ineludible caída en el abismo. Camino de dirección única y sin vuelta atrás. De todas las variables posibles de la ecuación deseo/pasión, el cineasta escoge precisamente aquella que no tiene solución, tal es el círculo trágico que atenaza invariablemente a la heroína ophulsiana como expuso Tag Gallagher: “el amor-pasión no existe más que en la negación; su naturaleza consiste en consumir y destruir”<sup>3</sup>.

Pero se trata de un descenso que supone también una liberación o, en acertada reflexión de Dominique Delouche, la heroína ophulsiana encuentra “en su mortificación progresiva el camino de una redención”<sup>4</sup>, trayecto que ha sido ya trazado por la Lisa de *Carta de una desconocida* y la Louise de *Madame de...*. No en vano, la apreciada adaptación de la novela de Stephan Zweig dispone una escena central en el que se explicita el inevitable ocaso que sigue al ascenso amoroso. Mientras se encuentran sumidos en la ensoñación amorosa del parque de atracciones, una arrobada Lisa pregunta a un encandilado Fritz: “¿Qué se hace después de subir una montaña?”. La respuesta es tajante e inmediata: “Pues descender, por supuesto”. Por supuesto, porque Fritz responde con palabras de deseo a una pregunta hecha con palabras de pasión. La diferencia entre las posturas de los personajes es esencial. El deseo se desvanece con la consumación a diferencia de la pasión; el ansia de satisfacción hedonista que persigue lo primero se transforma en la segunda en profunda aspiración por alcanzar la unidad con el otro<sup>5</sup>. El amor pasional, abiertamente masoquista y obsesivo de Lisa, no hace más que

---

<sup>3</sup> Gallagher, T. (2002), “Max Ophüls. Un nouvel art... mais qui le remarque”, en *Cinéma/04*, pp. 5-19.

<sup>4</sup> Delouche, D. (2011), *Max & Danielle. Les années Darrieux de Max Ophüls*. París: La tour verte, p. 65.

<sup>5</sup> Tal es la agrídulce reflexión que vertebró *La ronda*. O en otras palabras, el deseo es potencia y no acto, energía pulsional que no puede permanecer en reposo, que siempre tiene que estar en movimiento. De ahí que, como bien saben todos los personajes que suben al tiovivo, con el final de la consumación sexual ya solo queda la fuga, la invención de cualquier excusa que permita la retirada, la coartada que libere al cuerpo deseante del cuerpo ya no deseado y que le permita encontrar otro cuerpo en el que anclarse, otro objeto

acelerarse y aumentar hasta volverse completamente ciego y sordo a los indicios que denuncian que Fritz no merece semejante entrega, que el músico vive en el universo del deseo y no en el de la pasión, y que por tanto su reencuentro es imposible. Lo mismo le ocurrirá a la protagonista del último episodio de *El placer*. La barrera que impide la comunión entre Jean y Josephine es del mismo orden que la establecida entre los amantes en *Carta de una desconocida*: sus corazones laten en cadencias discordantes deseo/pasión. El deseo del pintor surge como un fogonazo y solo puede fijarse en los fragmentos, en los detalles de esa mujer idealizada que ve subir las escaleras a lo lejos, “subyugado por su forma de andar, por su rostro infantil y sensual, por su elegancia un poco llamativa, por su talle divino”. Confunde deseo con amor, y cree de buena fe que la ama y que no podrá vivir ya sin ella. Pero el narrador confirma acto seguido lo fantasioso del pensamiento: “el cansancio sigue a la posesión y para realizar la propia existencia junto a la otra persona es necesario algo más que un brutal apetito físico, pronto extinguido”.

Jean no posee ese algo más y por eso su apetito se extingue con rapidez. La implacable repetición con variación de las escenas –mismo escenario y mismo movimiento de cámara, distinto tempo y distinta gestualidad–, escenifica sin ambages el paso de un estado al otro. Todo lo que Josephine antes poseía de encanto, belleza y gracia, se vuelve insoportable para el pintor, y la diosa elevada sobre el pedestal que antaño lo entusiasmara se transforma a sus ojos en una irritante y a la postre insufrible carga.

Sin embargo, para Josephine la partida se juega con las reglas de la pasión y no con las del deseo. No hay fijación en los fragmentos ni en los detalles sino querencia por la totalidad del ser amado. Y es que ella sí dispone de ese algo más que puede sobrevivir al apetito físico y sabe con total seguridad que no podría vivir sin su amante a pesar del descreimiento del pintor. Su declaración de amor es absoluta, completa y sin concesiones, entregada hasta el último aliento como demostrará ante el desprecio de Jean. En plano subjetivo, gesto que remarca hasta qué punto Ophuls se solidariza con

---

de deseo con el que continuar la ronda interminable. Por el contrario, el encuentro pasional no clausura el deseo sino que lo espolea, lo torna vertiginoso. Véase si no la relación que entablan Fabrizio y Louise, que lejos de terminar con el encuentro adúltero se vuelve más reclamante a cada momento. Pasión condensada en el vals en fundido de los amantes –y recordemos que el baile en Ophuls es siempre el punto de ignición del deseo–, el apetito mutuo crece a cada paso; cada vez se hace más urgente el reencuentro, cada vez más necesario la disolución del uno en el otro.

las acciones de sus personajes, la joven asciende por las escaleras para lanzarse al vacío a través de una ventana.

La notable escenificación da forma en el plano expresivo a lo que ha sido enunciado en el plano del contenido: la mortificación de Josephine da paso a su redención tras el intento de suicidio. Como confirma el epílogo del episodio, Jean comprende la profundidad de los sentimientos de la joven y acepta permanecer con ella hasta el final de sus días.

Se trata no obstante de una conjunción –que descansa aún así en una manifiesta herida-, poco habitual en el cine de Ophüls. A diferencia de Josephine, la disjunción amorosa y la expulsión de la comunidad se constituyen en la norma para la heroína. Dominique Delouche, de nuevo, puso de relieve la ejemplaridad de Lola Montes al respecto<sup>6</sup>, estableciendo además un jugoso paralelismo entre el trayecto narrativo de la escandalosa bailarina y las representaciones sacras: la “ascensión de Lola Montes” tiene lugar “como la de aquellos santos, pintados o esculpidos en los retablos barrocos, figurés en gloria en la parte central de y rodeados, en los otros paneles del políptico, de su propia representación en las escenas edificantes de su vida terrestre”.

En efecto, la construcción fragmentaria y caleidoscópica de la historia de vida de la bailarina, que difícilmente permite calificarla de biografía, se asemeja a la disposición secuencial de las grandes representaciones religiosas. Y algo de eso hay en realidad en el telón pintado de marcado carácter teatral que representa los jalones vitales más importantes de la heroína y que aparece en varias ocasiones desde el comienzo del espectáculo. Con una diferencia, la narración pictórica en *Lola Montes* se aleja de reconocidas representaciones iconográficas como *La leyenda de la Vera Cruz* (1452-1466), obra maestra de Piero della Francesca compuesta por doce frescos, y se inviste con un valor más popular, el telón se constituye al estilo de los romances de ciego en los que un narrador contaba la historia a través de los dibujos del lienzo.

En cualquier caso, la secuencialidad es análoga en los dos modos de representación y, sobre todo, el trayecto narrativo de los personajes es de idéntico orden. Al igual que la vida de los santos y los mártires, si Lola debe ascender “más alto, más alto” hasta llegar a la cúpula, cuerpo acosado por ese siniestro jefe de pista sin nombre, no es más que para volver a caer cual Sísifo por la pendiente extrema que supone el salto al vacío. La escena se despliega de manera más extensa que en el episodio de *La modelo*. Si el

---

<sup>6</sup> Delouche, D., *op. cit.*, p. 65.

ascenso metafórico ha sido escenificado en la pista en tres únicos planos (tan solo roto por el inserto de un plano nadir), la vibrante planificación y dilatación del salto al vacío, enfatiza la angustia del momento en un milimétrico *crescendo* dramático. La secuencia comienza con un plano americano del jefe de pista en el extremo izquierdo de la imagen, dirigiendo la mirada hacia el fuera de campo, y presionando a la bailarina para que salte. El contraplano de la desafiante mirada, que es también la del público (en el fondo del encuadre, los espectadores miran hacia el techo), recoge de nuevo el plano de conjunto en contrapicado de la cúpula. Ante el embarazoso silencio, el maestro de ceremonias atraviesa la pista para anunciar que los hombres podrán acercarse y besar la mano de Lola al terminar el espectáculo. Acompañado por la cámara, atraviesa la red hasta llegar al extremo contrario. A la pregunta dirigida a Lola, esta vez en inglés: “¿Are you ready, Lola?”, el silencio por respuesta (el inserto de un plano general muestra en contrapicado a la pareja en la cúpula). El nuevo recorrido del jefe de pista, en sentido contrario, anuncia que podrán besar la mano de Lola por tan solo un dólar, al tiempo que dirige de nuevo su mirada hacia la cúpula y lanza otra vez la pregunta: “Are you ready, dear?”. Evidenciando que esta vez sí obtendrá respuesta, en lugar de un contraplano, la cámara realiza una panorámica vertical hasta la cúpula. Por corte en el eje, un plano de conjunto en contrapicado, visiblemente girado sobre el eje de la cámara, muestra a Lola, que tira al suelo un pañuelo y avanza un pie. Un inserto de su rostro en primer plano expone su desgarró, aunque su respuesta es clara: “Ready”. La cámara deshace el camino y encuadra de nuevo al jefe de pista, que se vuelve hacia ella, haciendo saber al público (pero sobre todo a nosotros) que el salto tendrá lugar sin red. Después de varios planos/contraplanos que formalizan la zozobra de la heroína, el vertiginoso inserto de las luces del circo y en plano subjetivo, anteceden al salto al vacío de la heroína (de nuevo en plano subjetivo) sobre la cama. El contacto con la superficie tapa el objetivo, que funde a un negro de fuerte carga metafórica.

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”, leit-motiv musical del film que glosa las virtudes de la protagonista, 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. Es el momento en que el sacerdote-jefe de ceremonias 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.

La cámara reinicia su retroceso y deja ver la interminable fila de admiradores que se agolpan contra las escaleras. La voz del jefe de pista se continúa oyendo como un eco. 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, dos payasos 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<sup>7</sup>.

## **2. La mujer y el ídolo.**

Conviene retener aquí la particular puesta en escena que clausura la historia y su vinculación con el ámbito de lo divino. En primer lugar, resulta manifiesta la inaccesibilidad de Lola Montes. Si en ningún momento de la representación la heroína ha entrado en contacto con el público, la tensión se acentúa precisamente en el momento mismo en que dicha posibilidad se hace patente. Sin embargo, Lola se encuentra detrás de los barrotes, inaccesible en su jaula, como algo que debe permanecer alejado de los espectadores a pesar de su irresistible atracción. No en vano, la heroína opera como objeto de deseo escurridizo y punzante, que denuncia con su sola presencia todo aquello que la comunidad –masculina– desea pero no puede poseer. En ese sentido, puede decirse que *Lola Montes* simboliza como pocas películas la pulsión escopofílica denunciada por Laura Mulvey:

---

<sup>7</sup> La clausura era algo distinta en el guion técnico. En lugar de los insertos de las luces en el momento del salto, aparecen unos vertiginosos planos del público: mujeres tapándose la cara, el doctor haciendo el signo de la cruz, el gerente, etc. Justo después del salto, en la pista todavía, Lola reconoce que ha pasado mucho miedo, a lo que el jefe de pista responde que él también; no podría vivir sin ella. Lola se incorpora y saluda al público. El doctor, conmovido, dice que volverá al día siguiente y todas las tardes. Una panorámica lo acompaña perdiéndose por entre las casetas. De vuelta a la pista, es ahora cuando el jefe de pista anuncia al público que podrá acercarse a Lola y besar su mano por solo un dólar (el apremio para que salte acontecía de manera más rápida). Únicamente ahora nos situamos en la parte trasera y la gente comienza a avanzar.

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-mirabilidad” [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico<sup>8</sup> (2001: 370).

En segundo lugar, cabría señalar los evidentes paralelismos entre los ritos de adoración que definen numerosas religiones y el que concluye el espectáculo circense. Sobre todo en la exteriorización de la devoción mediante el beso, práctica que hunde sus raíces en el mundo grecorromano, y que se transmitió y extendió por el cristianismo hasta llegar a nuestros días. Al igual que en el catolicismo donde la tradición secular impone besar la cruz como signo de veneración el viernes santo, o al igual que los peregrinos que se acercan hasta la imagen del apóstol Santiago después de su periplo, la masa de espectadores se arremolina alrededor del altar-jaula para besar al objeto sagrado.

Pero estos paralelismos con lo religioso alcanzan pleno sentido si atendemos además a la construcción expresiva de la escena y su relación con el sistema formal que ha puesto en pie el film. Dicho en pocas palabras, la “platitude” espacial ha sido equiparada en *Lola Montes* a la “representación” desde el principio mismo del relato, gesto compositivo que se distingue con nitidez de la articulación del espacio/tiempo vivido por la protagonista en el pasado: la profundidad de campo que atraviesa la rememoración pretérita se opone a la frontalidad del encuadre que preside el presente<sup>9</sup>. De hecho, la entrada en pista del peculiar hombre del circo a través del telón pintado inscribe con claridad la condición representacional del relato, su naturaleza distanciadora, un rasgo que carga a las escenificaciones circenses del pasado de Lola de una marcada densidad sémica negativa: la entrada de la cuna en la pista mientras Lola escucha de espaldas entre bastidores tiene lugar en un encuadre frontal; los doce

---

<sup>8</sup> Mulvey, L. (2001). “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, p.370.

<sup>9</sup> Tan solo en la teatralización del fin de la historia de amor entre Litz y Lola, asumirá el encuadre los rasgos del presente.



*tableaux* conyugales interpretados por parejas de liliputienses pintados de blanco, con la protagonista petrificada contemplando las recreaciones que giran a su alrededor, adoptan idéntica posición de cámara (enfaticado además por su retroceso); Lola entra en la pista después del episodio del frustrado matrimonio sobre un telón pintado que simula un túnel, mientras sus amantes se apresuran a lanzar billetes por los aires.

Esta característica frontal, que aleja al encuadre de la tridimensionalidad propia de la puesta en escena clásica, lo aproxima más a la representación “primitiva”, al achatamiento del espacio de la representación y su conversión en una imagen que denuncia su naturaleza ilusoria. Lejos de proyectarse hacia el fondo, el decorado se viene hacia el espectador como en una representación en relieve. Fondo y figura convergen así en un mismo plano de la superficie para situarse frente al sujeto que los mira. La alteración que acontece en la percepción de esta imagen acentúa esa peculiar condición táctil por la que el ojo toca lo que mira. A diferencia de la experiencia del espacio óptico definido por la visión clásica, la imagen háptica que define la representación frontal no establece con el espectador ninguna homología espacial que los reúna en una misma topografía ficticia, sino que se enfrenta a él como la página de un libro en la que el cuerpo de la protagonista se transforma en una figura-texto, soporte de un discurso que es tanto visible como legible y que instituye a un espectador sumamente alejado de aquel otro clásico.

Puede decirse ya con claridad: en su dramática representación diaria, en ese espacio del suplicio que es también el de la liturgia, Lola Montes asume la condición de ídolo, objeto de culto que es exhibido al público como una ausencia que se hace presente mediante la imagen. No como un sujeto de carne y hueso, similar a los espectadores con los que comparte espacio, sino como una reminiscencia de algo inaccesible, imposible de alcanzar.

Ophüls puede ser considerado como el cineasta barroco por excelencia menos aquí: alejándose del pathos barroco y la espectacularización de los cuerpos y las emociones en la representación de la divinidad, el cineasta acude a otras tradiciones iconográficas para representar al ídolo: Lola es más bien una efigie o una divinidad románica. Por eso, como hizo notar el cineasta en el guión, la protagonista se muestra entre bastidores como una “estatua de escayola”, figura-texto que es vista de frente, como los iconos bizantinos o las miniaturas góticas, presencia de lo absoluto hecho imagen para deleite de los lascivos espectadores.

Javier Moral