

discutible, pero la complejidad de los caracteres, la ambigüedad, el realismo cínico sobre todo, hacen su entrada en el cine con este filme.»

Esta curiosa síntesis de cruel observación de un mundo frívolo y más bien siniestro con ensoñaciones románticas, propias de un espíritu del siglo XIX, vuelve con más agudeza en sus obras siguientes.

Después de *The Devil's Pass Key*, una obra menor, realizó en 1921 *Foolish Wives* (*Esposas frívolas*), uno de sus filmes más sorprendentes. Interpretado por Mae Bush, Maude George, Cesare Gravin, Malvine Polo, George Christinas, Dale Fuller y el propio Stroheim, a quien pertenecían asimismo el guión y la decoración. El escenario de Montecarlo ambienta la historia de una pareja de estafadores, el «Conde» Wladislas Serguei Karamzin (Erich von Stroheim), su criada (Dale Fuller) y sus dos «primas» (Maud George, Mae Bush), todas seducidas por el falso conde. Este vive en una lujosa villa, dedicado a enamorar y luego chantajear a ricas y frívolas viudas.

Cuando llega un americano con su esposa, joven y hermosa, el «conde» planea seducirla también, pero fracasa en sus intentos y le envía un mensaje diciendo que va a suicidarse. Ella acude a la villa, pero la criada del conde, despechada porque éste no ha cumplido su promesa de casarse con ella, incendia la casa... Son rescatados en el último momento y el americano lo reta a duelo. Pero la noche del duelo el conde rapta a la hija idiota de un falsificador (idiota pero bella) que ha despertado sus apetitos. El padre lo sigue, lo mata y arroja su cuerpo a una cloaca...

Si el lector piensa que este argumento es melodramático, folletinesco y convencional, tiene razón. Pero también lo eran, guardando las distancias, las historias tratadas por Shakespeare. Los incidentes del argumento, en *Foolish Wives*, son apenas pretextos para un feroz estudio de costumbres, de una violenta franqueza. El naturalismo de Stroheim siempre está magnificado por la ironía, el refinamiento erótico y la crueldad implacable con que observa los vicios humanos. Puede imaginarse el impacto producido por el film en el mundo edulcorado y ficticio del cine de Hollywood.

En 1923, Stroheim comenzó *Merry-Go-Round* (o *El carrousel de la vida*), pero como se anotó antes, el nuevo director de producción de la MGM, Irving Thalberg, lo despidió del estudio, reemplazándolo por Rupert Julian. Los restos donde se advierte la mano de Stroheim permiten apreciar la magnitud del crimen cometido por Thalberg. Sin embargo, el director vienés pudo emprender el año siguiente y en la misma empresa una de sus obras más ambiciosas: la adaptación de la novela de Frank Norris, *McTeague*.

McTeague, joven minero, sencillo y violento, abandona la región para probar suerte en la ciudad, aprende el oficio junto a un dentista ambulante y —sin título— se establece en San Francisco para ejercer esa profesión. Allí prospera y se casa con Trina Sieppe (Zasu Pitts), hija de unos inmigrantes alemanes. Gana cinco mil dólares en la lotería y ello contribuye a excitar los celos de Marcus Schouler (Jan Hersholt) que fue amante de Trina. Este sabe que McTeague no tiene diploma y lo denuncia por ejercicio ilegal de la profesión. McTeague queda arruinado y se entrega a la bebida. Trina, que conserva sus ahorros y el dinero ganado en la lotería, se convierte en una auténtica avara; el embrutecido y alcoholizado McTeague pega a su mujer, a la cual trata en vano de quitar dinero y por fin la mata, para quitarle su tesoro, las

monedas de oro que tenía escondidas. Huye y Marcus lo persigue, hasta que se enfrentan en el Valle de la Muerte. McTeague mata en lucha a su rival, pero queda unido a él por las esposas que Marcus le había colocado, y cuyas llaves no encuentra. McTeague arrastra el cadáver por kilómetros de ardiente desierto, hasta que muere agotado.

Así como resulta algo truculento y sumario este resumen de la trama, también el film sufre en la continuidad, en la multitud de matices y personajes paralelos de la novela, debido a su enorme mutilación. No se pierde, sin embargo, la compleja densidad temporal de su relato, que Stroheim, para mayor verosimilitud, rodó enteramente en escenarios naturales, tal como se citan en el libro original. En esta áspera trama de miserias y pasiones destructoras, que sobrepasa ampliamente el naturalismo, hay, asimismo —quizá por primera vez en el cine—, una seria ubicación de sus personajes en el contexto social y psicológico. «El realismo del film —escribía Jean Mitry— es, en definitiva, un realismo subjetivo, hipertrofiado por el apasionado temperamento de Stroheim, y llega a veces hasta la caricatura cruel del comportamiento: en el caso de Trina, el afán de economía llega a ser una obsesión monstruosa. Muere de hambre y de frío, y termina por acostarse desnuda encima de las monedas de oro que ha extendido sobre su jergón. El deseo, la voracidad, la violencia y la pasión lacerante dominan, a lo largo del film, las apariencias y los prejuicios. Los tabúes sociales, que no pueden contener la violencia del hombre enfrentado con las contradicciones de esta sociedad, son continuamente transgredidos por el escándalo, el crimen, la blasfemia, la pesadilla y el delirio, la pasión y la muerte.»

Ya André Bazin había señalado que sus filmes, inspirados en la novela decimonónica, lo convierten en «el creador del relato cinematográfico virtualmente continuo, que tiende a la integración de todo el espacio (...)». Sucede que Stroheim basa esa narración en la unidad de tiempo y espacio, y su división en secuencias amplias y complejas, se aleja de la concepción analítica del montaje. Fue en su momento una violenta ruptura con las convenciones y las leyes del relato dramático.

En 1925, tras ver destrozada su obra maestra, Stroheim aceptó hacer una versión de *La viuda alegre*, la opereta de Franz Lehar. Fue, según su amarga reflexión, un encargo aceptado por puras razones alimentarias. Sin embargo, consiguió transformar la frívola y amable trama en una sarcástica visión de esa «belle époque» austro-húngara que había vivido y que amaba y despreciaba a la vez.

El film estaba protagonizado por conspicuas «estrellas» de la MGM, John Gilbert y Mae Murray. Stroheim introdujo su sarcástica visión de la aristocracia vienesa y el tema básico de la opereta —el príncipe que se enamora de una actriz americana— se convierte en un retrato implacable de una aristocracia decadente y sus intrigas cortesanas. Una vez más, los productores cortaron, según parece, las escenas más sarcásticas en la versión de estreno. No obstante, *The Merry Widow* tuvo un enorme éxito de público.

Años más tarde, ya en el cine sonoro, otro vienés afincado en Hollywood, Ernst Lubitsch, realizó una versión elegante y graciosa de la opereta (1934, con Maurice Chevalier y Jeanette Mac Donald) que resultaba menos perturbadora; el mismo Stroheim definió con exactitud la diferencia: «Lubitsch muestra primero al rey en el

trono y luego tal como es en su alcoba. Yo mostré al rey en la alcoba para que se supiese cómo es cuando se lo ve en el trono.»

En 1928, Stroheim emprendió otra de sus empresas monumentales, realizadas contra la corriente. *The Wedding March*, con su segunda parte, *The Honeymoon*. El éxito de *La viuda alegre* había decidido a un productor, Pat Powers, a dar plena libertad para que Stroheim realizase un film de su propia elección.

Ya se han relatado más arriba las vicisitudes de la producción y sus consiguientes mutilaciones. Los restos del naufragio revelan, sin embargo, que Stroheim daba otro paso para reflejar sin piedad la decadencia del imperio austríaco. Violencia, erotismo morboso, crueldad, y un paroxismo de pasiones, constituyen los temas obsesivos de esta visión desgarrada de toda una sociedad. Como en otras obras, la base argumental es casi folletinesca: el príncipe Nicky (Von Stroheim) se enamora de Nitzi (Fay Wray, que posteriormente sería la heroína de *King-Kong*) con la cual sólo pretendía una aventura. Pero luego es forzado a casarse con Cecilia (Zasu Pittg) coja y deforme heredera de un comerciante, para consolidar sus finanzas. Mitzi, abandonada, entra en un convento, tras haberse casado con un carnicero, que tratando de matar al príncipe, causa la muerte de Cecilia. Al fin, el honor del príncipe queda a salvo.

Se necesita ver el film (o lo que queda de él) para descubrir que la trama folletinesca podía convertirse, a fuerza de acumular tragedia, sarcasmo y crueles detalles, en una mascarada de odio hacia una sociedad entera. Esa Viena imperial que conoció en su juventud (y cuyas aventuras en ella, a través de sus recuerdos, se hallan entre la realidad y la leyenda) permanece fastuosa, sórdida y brillante en casi todas sus películas. Pero la grandeza y la miseria de Erich von Stroheim, revelada en otra ciudad de sueños, Hollywood, debía chocar con otra realidad, el mundo pragmático de los empresarios que no sabrían captar ni sus delirios artísticos ni su pasión por la autenticidad.

El mismo enjuiciaría a sus verdugos de celuloide con palabras amargas: «La mayor desventaja del cine norteamericano es su estrechez moral. Sin embargo, sabemos perfectamente que cada uno de nosotros se mueve por las aspiraciones y debilidades, las tentaciones y los sueños, las ilusiones y las desilusiones que forman la trama misma de la existencia (...). No es el gran público ese pobre de espíritu que imaginan los productores. Quiere que se le muestre una vida tan real como la que los hombres viven: desapacible, desnuda, desesperada, fatal. Mi intención es cortar mis películas sobre la tela áspera de los conflictos humanos. Pues rodar filmes con la regularidad de una máquina de embutir salchichas le obliga a uno a fabricarlos ni mejores ni peores que una ristra de salchichas.»

Final

Queen Kelly (*La reina Kelly*, 1928) pudo ser la confluencia feliz entre una estrella de temperamento y un cineasta en plena erupción creadora (Stroheim tenía entonces cuarenta y tres años), pues Gloria Swanson, como protagonista y productora, era también una leyenda.

Stroheim situó la acción en un reino imaginario (pero con claras referencias