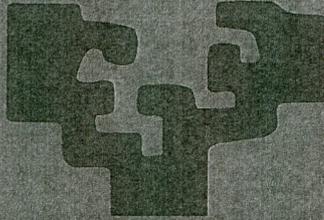


eman ta zabal zazu

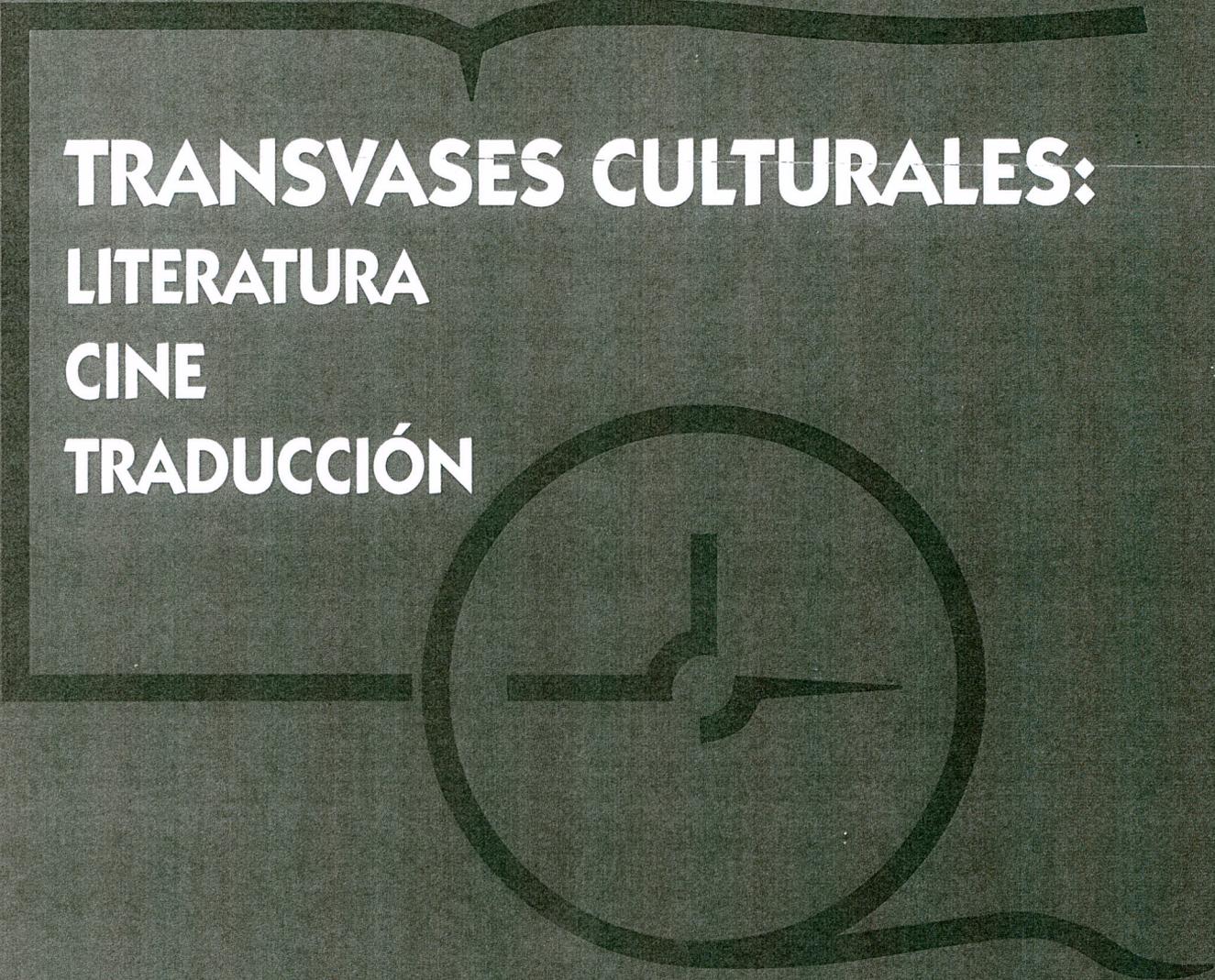


universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGLES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA**



TRANSVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

**Eds.: Federico Eguíluz
Raquel Merino
Vickie Olsen
Éterio Pajares**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop. Ltda.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 139 - 1994
I.S.B.N. - 84-604-9520-5
Vitoria-Gasteiz 1994

DE LA VIENA "FIN-DE SIÈCLE" AL PARÍS "RIVE-GAUCHE":
REIGEN/LA RONDE

Vicente M. DEL CASTILLO BALLESTEROS

Fundación Viridiana

La sociedad vienesa de las dos décadas que se extienden a ambos lados del punto de inflexión que separa el siglo XIX del XX, presenta características singulares de decadencia material y moral, en viva contradicción con un vigor creativo pluridisciplinar, sin el que la posterior evolución intelectual de las sociedades occidentales de nuestro siglo se hubiera tenido que llevar a cabo bajo presupuestos y pautas muy distintos de los que la orientaron. El término *Escuela de Viena*, más o menos explicitado, aparece con frecuencia en los más variados discursos ⁽¹⁾, reconociéndose de ese modo la aportación de los pensadores, artistas y técnicos vieneses, en ocasiones fundamental, a veces episódica, y con relativa frecuencia germinal. De alguna de estas maneras hay que entender la revolución musical propuesta por Arnold Schönberg, el discurso legal de Hans Kelsen, la filosofía de la Ciencia Física que aparece en la base de los trabajos de Ludwig Boltzmann y Ernst Mach, el papel representado en la renovación de la Arquitectura por Adolf Loos y Otto Wagner, la reflexión lógico-lingüística de Rudolf Carnap, Alfred Tarski y Ludwig Wittgenstein, la creación, ex-novo, de la ciencia psicoanalítica a cargo de Sigmund Freud, la rebeldía pictórica, por último, de los jóvenes iconoclastas que, encabezados por Gustav Klimt, dieron origen a la *Sezession*, aportando así propuestas plásticas tan sugeridoras como las que, en un futuro más o menos próximo, postularán Egon Schiele o Hundertwasser, sintetizador de iniciativas pictóricas, urbanísticas e, incluso, ecológicas.

En el terreno de las artes narrativas, dos importantes figuras dominan el panorama literario de la Viena fin de siglo: Arthur Schnitzler y Hugo von Hoffmannsthal. Ambos son testigos privilegiados de una sociedad en descomposición, pero mientras el segundo orientó su reflexión literaria desde una perspectiva neoclásica, el primero lo hizo desde un planteamiento psicológico y cientifista. Tal vez influyó en ello su propia formación médica, pero es lo cierto que *lo que el autor exploraba en sus personajes era la compulsividad de Eros, sus satisfacciones, sus ilusiones, su extraña afinidad con Tánatos y -sobre todo en Reigen (1896)- su terrible capacidad de disolución de toda jerarquía social.* ⁽²⁾ La novedad esencial de Schnitzler hay que buscarla en su capacidad para incorporar las modernas técnicas de exploración psicológica a las formas y temas tradicionales. Sin embargo, donde Robert Musil dejó fragmentos de su propio ser, Schnitzler supo hurtar el cuerpo y el alma por medio de la ironía o el sarcasmo, conforman-

do así una obra iconoclasta, que atrapó a la *Jung-Wien* e irritó a la opinión oficial⁽³⁾.

Si Viena, a comienzos de siglo, es una ciudad en decadencia que, en paradójica apariencia, extrae de su propia descomposición un impulso intelectual y creativo casi revolucionario, París, en 1945, es una ciudad emergente. Despierta de un largo período de ocupación extranjera en el que el libre desarrollo de opiniones y la libre elaboración de conceptos quedaron, forzosamente, amordazados; ello puede explicar, al menos en parte, que, sobrevenida la liberación, se manifestaran actitudes compulsivas. La sociedad francesa, modelo de tolerancia, no fue mínimamente comprensiva con todo aquello que sugiriera, a cualquier nivel, la colaboración con el enemigo nacional-socialista. Desde esta perspectiva irracional hay que entender los *castigos* sufridos por personajes como Robert Brasillach, ejecutado⁽⁴⁾, la actriz Arletty, encarcelada durante año y medio por *prestaciones sexuales*⁽⁵⁾, o el film *Le Corbeau*, símbolo máximo de película denigratoria hacia el pueblo francés, que valió a algunos de los que en ella intervinieron un prolongado ostracismo profesional⁽⁶⁾.

Francia daba rienda suelta a su demonios familiares y, al mismo tiempo, creaba un nuevo orden intelectual, propiciado por la necesidad de no renovar la confianza a los movimientos culturales, ya agotados, que se mantenían más o menos vigentes al estallar la Segunda Guerra Mundial. En este contexto aparecen figuras como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir o Jean Anouilh.

El núcleo originario de este nuevo orden intelectual iba a ser el barrio de Saint-Germain-des-Prés, convertido, según André Maurois en *un état d'âme et une philosophie*⁽⁷⁾. Allí, se establecerían, en los años que siguieron a la guerra, una filosofía cotidiana de amplia componente moral, y una concepción política de la existencia. Alrededor de Sartre, la intelectualidad francesa plantea un debate de alcance que terminará por impregnar a toda la sociedad⁽⁸⁾.

La palabra clave es *existencialismo*, ligado, en el sentimiento popular, a la literatura mejor que a la filosofía. Y en literatura, dos figuras que llegarán a ser antagónicas van a complementarse a ojos del lector, Camus y Sartre. *Camus était un écrivain de grand air et Sartre un auteur de huis clos* escribe Jacques Brenner⁽⁹⁾. Entre luces y oscuridades, folklorismo turístico y búsqueda de la felicidad no comprometida, moral de ideas y moral de *boulevard*, la cultura francesa dominante de la postguerra va a ser una cultura que pasará revista a todos los movimientos artísticos y políticos domésticos y foráneos. La herencia positiva de este afán, analítico y sintético, es la elaboración de un importante Corpus doctrinal casi universal.

Desde las páginas de *Combat* y *Les Temps Modernes*, la cultura francesa irradia su influencia a toda Europa. El movimiento editorial, cuyo modelo emotivo es *Les Éditions de Minuit*, creada en plena guerra, es importante, pero no lo va a ser menos el empuje creador en el terreno cinematográfico. Paradigma de lo

que será el nuevo cine francés, que aún tardará más de diez años en imponer sus criterios al mundo, es el film de Jean-Pierre Melville, *Le Silence de la mer*. Producido en 1947⁽¹⁰⁾, recrea en la pantalla una novela corta de Vercors (Jean Bruller), dibujante y grabador que se hará famoso con su alegato silencioso contra el invasor, primer título que lleva el sello editorial de las *Éditions de Minuit*, mencionadas.

Llega así, en 1950, el rodaje de *La Ronde*, film producido por Sacha Gordine y dirigido por el realizador franco-alemán Max Ophüls, que venía de una estancia no muy prolongada en los Estados Unidos, donde dirigió cuatro películas⁽¹¹⁾. De vuelta a Europa, se dedica, con Jacques Natanson, a adaptar los *Zehn Dialoge* escritos por Arthur Schnitzler en 1896. El rodaje tiene lugar en los Estudios Saint-Maurice de París, entre el 23 de enero y el 18 de marzo de 1950, y el estreno en París, el día 27 de setiembre del mismo año, después de ser proyectada en el Festival de Venecia.

En apariencia, nadie mejor que Ophüls para adaptar una obra de Schnitzler a la pantalla; ya en 1932, en los mismos albores del sonoro, había adaptado la comedia de amores contrariados *Liebelei*, una *Schauspiel in drei Akten*, escrita en 1894, que fue un clamoroso éxito en toda Europa y abrió las puertas de los estudios cinematográficos de varios países a su director, quien comenzó realizando la versión francesa de la misma obra, sin duda menos inspirada que el original⁽¹²⁾.

Diecisiete años, poco más o menos, separan la realización de *Liebelei* y *La Ronde*. Diecisiete años, poco más o menos, separan la redacción de *Reigen* y *Liebelei*, según Ophüls⁽¹³⁾. Este ajuste temporal, que es al mismo tiempo una inversión cronológica de términos, es explicado por Ophüls, en referencia a la evolución espiritual de Schnitzler:

... Hay algo muy bonito sobre la propia vida de Schnitzler. Escribió La Ronde a los veintitrés años y Liebelei a los cuarenta, y puede creerse que fue justo al revés. Pero cuando se conoce a fondo su trabajo, se entiende. La Ronde se opone al amor y su cinismo no es fruto de una experiencia vivida. Pero a los cuarenta o cuarenta y cinco, Schnitzler siente nostalgia de la pureza y por eso

-porque tiene experiencia- la pureza de Liebelei es genuina. Si hubiera escrito Liebelei a los veintitrés años, le hubiera infundido mucha más melancolía romántica, mientras que a los cuarenta pudo ver el tema con suficiente distancia. Por eso creo yo que La Ronde, a pesar del cinismo de los veintitrés años, posee una pureza espléndida y llena de frescura⁽¹⁴⁾.

Para Ophüls, *La Ronde* es la obra de un moralista, cínico y distante, mientras que *Liebelei* nos muestra a un autor *engagé*, nostálgico y, por ello, pesimista, o tal vez pesimista y, por ello, nostálgico. Ophüls, cuando adapta *La Ronde* a la pantalla, es consciente de que está realizando un transvase cultural complica-

do y difícil, pero sabe también que le va ayudar en su tarea la inversión cronológica entre *La Ronde* y *Liebelei*: si él realizó *Liebelei* a edad temprana, y tuvo que distanciarse de sus personajes, cuyas vidas no había tenido tiempo de vivir ni en su propia piel ni en el plano de los conceptos, ahora, al realizar *La Ronde* podría corregir a Schnitzler una vez más, dándole las dosis de humanidad, comprensión y nostalgia que a éste le faltaron. Para ello crea un nuevo personaje: el espectador mismo, el realizador en persona, reunidos en el *maestro de ceremonias* quien, en sus propias palabras, es ... *l'incarnation de vôtre désir..., de vôtre désir de tout connaitre.*⁽¹⁵⁾

La modificación es trascendente. Que ella tiene un contacto estrecho con el tiempo parecen atestiguarlo al menos dos frases del guión: *J'adore le passé, c'est tellement plus reposant que le présent et tellement plus sûr que l'avenir*⁽¹⁶⁾, confiesa el maestro de ceremonias-espectador-director; y también: *L'avenir est inconnu, le passé est mélancolique... Il ne nous reste plus que le présent...*⁽¹⁷⁾, en palabras del conde que Schnitzler expresa: *Später... ist traurig... früher ist ungewiss... mit einen Wort... man wird nur konfus.*⁽¹⁸⁾ Las palabras no difieren en lo esencial, pero existe un matiz que conviene tener en cuenta. En *La Ronde* esta declaración sigue a un reconocimiento del gozo y de su instantaneidad, mientras que Schnitzler, a este mismo reconocimiento añade: *Aber sobald man sich nicht, wie soll ich mich denn ausdrücken, sobald man sich nicht dem Moment hingibt, also an später denkt oder an früher... na, ist es doch gleich aus.*⁽¹⁹⁾ En Schnitzler, pues, se trata de una exhortación a ese mismo gozo, precisamente por su instantaneidad. La postura cínica del escritor ha dado paso a otra, más comprometida con la historia, del realizador, quien, por boca propia -maestro de ceremonias-, y por boca de sus personajes -en este caso el conde-, declara la melancolía de un pasado que conoce y en el que reposa sin sobresaltos.

Inexactitudes temporales al margen, Ophüls entiende que debe esforzarse por colectivizar el discurso narrativo amoroso, de modo que sea asumido por el espectador, incorporado al juego escénico, frente a la individualización de cada episodio de *Reigen*. En ésta, los personajes se comunican a través del sexo, en un proceso de decadencia que, históricamente, iba a culminar pocos años más tarde con la destrucción del Imperio Dual de los Habsburgo. En *La Ronde*, la sociedad que emerge es, todavía una sociedad ensimismada, perpleja, que requiere algo más que sexo para llevar a cabo una comunicación interpersonal efectiva. *La Ronde*, pese a la apariencia de juego libertino que algunos críticos del momento quisieron ver en ella, es, como corresponde al lugar y al momento de su realización, una obra que se plantea el enigma existencial de la sociedad en la que nace, forzada a desarrollar su creatividad a partir de las cenizas de una guerra que ha dejado heridas en los cuerpos y en los espíritus. Como dice Claude Beylie:

Je ne connais pas d'oeuvre plus désespérée, plus cruelle sous son apparence légère, d'une beauté plus immaculée et d'un tel dépouillement

par delà sa frénésie tourbillonnante. Il n'est pas nécessaire de creuser très profond pour voir quel squelette se cache sous le visage de ces dandys à face glabre, que ces femmes sont damnées et qu'enfin tout le mal vient de ce que la terre est ronde.⁽²⁰⁾

Podemos asociar a cada una de ellas, *Reigen* y *La Ronde*, la obra literaria y la obra fílmica, una matriz de estructura que contenga la descripción de los siguientes aspectos:

* **Modo de contenido.** La articulación narrativa es la misma en ambos, film y pieza literaria: es un relato dialogado, dividido en diez episodios o diálogos, cada uno de los cuales enlaza con el anterior y con el siguiente por medio de un personaje común. Un esquema circular simple permite esquematizar este modo de contenido⁽²¹⁾:

Este esquema no da adecuada respuesta, sin embargo, a la película, mucho más compleja -y rica- que la obra de Schnitzler. La incorporación de un nuevo personaje, el maestro de ceremonias, diversifica la estructura circular, que, prescindiendo de algunos personajes episódicos, adquiere la siguiente forma:

* **Nucleación narrativa.** *Reigen* es un relato anucleado, como por otra parte es corriente en los relatos que se originan en sociedades decadentes, más atentas a la pluralidad descriptiva que a la calificación de sucesos⁽²²⁾. Por el contrario, *La Ronde* es un relato fuertemente nucleado, si bien mononucleado; el maestro de ceremonias es la aportación esencial de Ophüls, un maestro de ceremonias que diversifica el entramado narrativo y que va a influir en los restantes elementos de la matriz de estructura.

* **Expresividad narrativa.** El texto de *Reigen*, escrito para ser leído, no representado, no contiene apenas aspectos descriptivos que maten el contexto de cada acción o su engarce; únicamente tienen cabida esquemáticas pinceladas de situación. La expresividad crece y se perfila en *La Ronde*, obviamente, ya que se nos impone la imagen, pero una vez más, la tela de fondo existe porque existe el maestro de ceremonias. En cuanto al lenguaje, el dialecto vienés de *Reigen*, matizado según la naturaleza de cada personaje, se ve sustituido por un francés más académico, acorde con la primera traducción francesa de la obra literaria⁽²³⁾.

* **Calificación.** *Reigen* es un relato no calificado, ni moral ni socialmente; tan sólo un montaje dramático podría contener elementos que apuntasen a una calificación que, sin embargo, una vez más, corre a cargo del maestro de ceremonias en el film de Ophüls. La crónica contemporánea de costumbres cede el paso a un discurso sobre la naturaleza del amor y la naturaleza del sexo como impulso. Como dice Claude Beylie, *La Ronde* es Schnitzler *revu et nuancé par Balzac et Stendhal*⁽²⁴⁾.

* **Espacio diegético.** Cerrado en *Reigen*, sin conexiones mutuas entre los que corresponden a los distintos diálogos, se vuelve abierto y progresivo en *La Ronde*; Ophüls no puede renunciar a Viena como lugar, como atmósfera, como criterio espacial ⁽²⁵⁾.

* **Tiempo diegético.** Indeterminado en *Reigen*; se deduce, lógicamente, la ordenación cronológica, coincidente con el orden de exposición de los diálogos. También en este aspecto resulta esencial la función del maestro de ceremonias; él, que nos ha enseñado una Viena ficticia, juega con el tiempo a favor de la ambigüedad: ahora, la indeterminación se ha vuelto deliberada ⁽²⁶⁾.

Parece quedar claro que la transferencia cultural, cualquiera que sea el aspecto parcial que se contemple, se lleva a cabo sin alterar en lo esencial el contenido de los diálogos ni la ordenación del esquema narrativo sino, simplemente, mediante la colectivización y la idealización del relato, que progresa apoyándose en el espectador, que ha trasladado su presencia, física y espiritual a la pantalla. Esta idea, que estaba sólo apuntada en *Letter from an Unknown Woman*, va a alcanzar el máximo grado de expresión en *Lola Montès*, cuya visión, más que nunca, exige la complicidad de los que participan en el festín narrativo.

NOTAS

(1) En relación con la multiplicidad de facetas creativas de la intelectualidad vienesa de final de siglo, puede consultarse:

JANIK, Allan y TOULMIN, Stephen (1973), *Wittgenstein's Vienna*. Nueva York: Simon and Schuster. (Hay traducción española: *La Viena de Wittgenstein*, versión castellana de Emilio Gómez Liaño, Madrid, Taurus, 1974).

CASULLO, Nicolás (ed.) (1991), *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

SCHORSKE, Carl E. (1979), *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 3ª ed., (Hay traducción española: *Viena fin-de-Siècle. Política y Cultura*. Versión castellana de Iris Menéndez, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981).

VALVERDE, José María (1990), *Viena, fin del Imperio*. Barcelona: Planeta.

(2) **Carl E. Schorske**, op. cit., p. 33 (cito por la edición española).

(3) En lo que hace referencia a la vida literaria vienesa y, en particular, a la figura de Schnitzler, se pueden consultar:

LIPZIN, Solomon (1942), *Arthur Schnitzler*. Nueva York: Prentice-Hall.

DERRÉ, Françoise (1966), *L'Oeuvre d'Arthur Schnitzler*. París: Didier.

GLASER, Horst Albert (ed.) (1982), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Vol. 8. Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918*. Hamburgo: Rowohlt.

(4) La actitud general de la sociedad francesa que emerge de la ocupación, analizada desde diversos puntos de vista, es estudiada en:

WILKINSON, James D. (1981), *The Intellectual Resistance in Europe*. Harvard: Harvard University Press. (Hay traducción española: *La resistencia intelectual en Europa*, versión española de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. El caso francés ocupa las páginas 37 - 118).

En particular, para el proceso seguido a Robert Brasillach, es de obligada consulta:

ISORNI, Jacques (1956), *Le procès de Robert Brasillach*. París: Flammarion. Isorni, que defendió a Brasillach durante el proceso, transcribe íntegramente las actas del mismo.

(5) La propia Arletty relata las circunstancias de su depuración en:

ARLETTY (1971), *La Défense*. París: La Table Ronde, pp. 158 - 177.

(6) Ver, por ejemplo:

CHIRAT, Raymond (1983), *Le Cinéma Français des années de guerre*. París: Hatier, pp. 99-117.

(7) **MAUROIS, André** (1960), *Paris*. París: Fernand Nathan, p. 132.

(8) Se pueden consultar, a este respecto:

VANNIER, Gilles (1988), *Histoire de la Littérature Française. XX^{ème} siècle. Tome 2, 1945-1988*. París: Bordas.

BERTON, Jean-Claude (1983), *Histoire de la Littérature et des idées en France au XX^{ème} siècle. Angoisses, révoltes et vertiges*. París: Hatier.

BRENNER, Jacques (1978), *Histoire de la Littérature Française de 1940 à nos jours*. París: Fayard.

ALBA, Víctor (1993), *Ciudades sin inaugurar*. Barcelona: Laertes, pp. 59 -69.

(9) **Brenner**, op. cit., p. 232.

(10) Existe una monografía, relativamente moderna, dedicada a Jean-Pierre Melville. Es: **ZIMMER, Jacques y DE BÉCHADE, Chantal** (1983), *Jean-Pierre Melville*. París: Edilig. Los datos relativos a *Le silence de la mer* se encuentran, fundamentalmente, en las páginas 14 y 56 - 60.

(11) *The Exile* (1947), *Letter from an Unknown Woman* (1948), *Caught* (1949) y *The Reckless Moment* (1949). Las películas son citadas por sus respectivos años de rodaje. Cuando Ophüls inicia el rodaje de *La Ronde* en Francia, aún no se ha estrenado su último film norteamericano.

(12) Ingmar Bergman, hombre de cine, y también hombre de teatro, elogia a Schnitzler y a la versión que Ophüls llevó a cabo de *Liebelei*, con las siguientes palabras:

Et puis leur façon (de Schnitzler y Chejov) de construire leurs histoires de façon à ce qu'elles n'aient pas l'air d'être construites. Il y a eu un très beau film tiré de Liebelei, par Max Ophüls. La pièce est merveilleuse, mais le film est vraiment un chef-d'oeuvre, extraído de:

ASSAYAS, Olivier y BJÖRKMAN, Stig: (1990), *Conversation avec Bergman*. París: Cahiers du Cinéma, pp. 101 - 102.

(13) En realidad, el dato, aportado por Ophüls, es falso: *Liebelei* fue redactada en 1894, apenas tres años antes que *Reigen*. La confusión permite, sin embargo, explicar las líneas maestras de la adaptación que Ophüls lleva a cabo.

(14) **RIVETTE, Jacques y TRUFFAUT, François**: Entretien avec Max Ophüls. *Cahiers du Cinema*, 72 (junio, 1957) (Hay traducción española: *Contracampo*, 4 (julio-agosto, 1979), pp. 25 - 39, versión castellana de Javier Vega; cito por esta edición, pp. 33 -34).

(15) Las referencias a *La Ronde* se basan en el *Découpage* publicado en la revista *L'Avant-Scène Cinéma*, 25 (abril 1963), en adelante mencionado como *La Ronde*. La primera cita corresponde a *La Ronde*, p.7.

(16) *La Ronde*, p. 7.

(17) *La Ronde*, p. 37.

(18) Las referencias a *Reigen* se basan en la edición de bolsillo publicada por Fischer Taschenbuch Verlag, cuya última edición corresponde a 1960. El volumen contiene, además, la edición de *Liebelei*. En adelante se menciona como *Reigen*. La primera cita corresponde a *Reigen*, p.93.

(19) *Reigen*, p. 93.

(20) **BEYLIE, Claude**: *La Ronde*. *Cahiers du Cinéma*, 81 (marzo, 1958), p.20.

(21) Los personajes, son:

A: *Die Dirne; La fille*. La prostituta.

B: *Der Soldat; Le soldat*. El soldado.

C: *Das Stubenmädchen; La femme de chambre*. La criada.

D: *Der junge Herr; Le jeune homme*. El señorito.

E: *Die junge Frau; La femme mariée*. La mujer casada.

F: *Der Ehemann; Le mari*. El marido.

G: *Das süsse Mädél; La grisette*. La modistilla.

H: *Der Dichter; Le poète*. El poeta.

I: *Die Schauspielerin; La comédienne*. La actriz.

J: *Der Graf; Le comte*. El conde.

A éstos hay que añadir:

N: *Le meneur de jeu*. El maestro de ceremonias.

(22) *La colmena* es un ejemplo perfecto de relato anucleado que se desarrolla, desde la perspectiva del autor, en una sociedad en disolución material y moral, pese a emerger de una guerra. *La Règle du jeu*, de Jean Renoir, matiza la anucleación, presentando héroes aparentes, en una sociedad que camina hacia la destrucción de sus modos de vida, segados por la ocupación. La sociedad francesa que emerge de la Segunda Guerra Mundial, no es la sociedad presentada en *La Règle du jeu*.

(23) Éditions Stock, 1931. Es notable que la película utilice frases enteras de una traducción tan lejana en el tiempo.

(24) **BEYLIE, Claude** (1984), *Max Ophüls*. París: L'Herminier, p. 87.

(25) Viena opera como telón de fondo, lo que permite conservar la ubicación temporal de la narración. Trasladar el discurso al París de comienzo de los 50 hubiera constituido una pirueta que Ophüls no estaba dispuesto a dar. Releer, en este sentido, el contenido al que alude la nota (16).

(26) Sirva como ejemplo el torbellino temporal que acompaña al diálogo CN, entre la criada y el maestro de ceremonias.