

E L C I N E

LA ROSA TATUADA MUERTE DE UN CICLISTA COMICOS FANFAN LA TULIPE

Por FOSFORO II

perado, pero no la de un suicida: un suicida no puede tener historia, y no otra cosa significa el hecho de que no pueda ser interpretado. Si alguna interpretación podemos sacar de este diario, es pues, una interpretación vital y no en el sentido de la muerte. Por eso, incluso, su evidente nostalgia de la muerte adquiere también un sentido vital, viene a ser una especie de extraña fidelidad. Toda la historia de su vida parece la historia de un tormentoso amor, y este amor es el de la muerte. Pero precisamente un amor tan tormentoso, con tanta historia secreta, tan fiel y, en una palabra, tan *vivo*, da la trama de una compacta y positiva existencia. Creo que hay toda una familia de espíritus que, como éste, hacen de su vocación a la muerte un verdadero medio de amar la vida: para ellos la muerte es como la vida por debajo, es lo que la vida les promete y depara; y, siendo lo único a lo que vale la pena ser fiel, la escogen como centro de su vida, que para ellos no puede ser más que fidelidad. La desesperación de Pavese; su trágica soledad; el tono desgarrador con que se habla de tú, como los grandes, inconsolados solitarios; todo esto no está impregnado, como en otros casos, de rencor, sino que no es más que fidelidad. No le interesa destruir nada ni denigrar a la vida; no desprecia nada ni se evade; no necesita consolarse con brillantes construcciones ideales gozadas incommunicablemente. Ni siquiera intenta olvidarse en la exterioridad, en la que, sin embargo, participa activamente. Empezado en 1935, en el destierro donde el fascismo le había confinado, el diario casi no se ocupa más que de asuntos de creación, de disciplina interior y de aclarar su destino. Lúcido y despiadado consigo mismo, incluso demasiado como suelen serlo los desesperados y los solitarios, va construyendo su obra con perfecta conciencia de su valor, e incluso (de manera necesariamente inefable) de su sentido. La relativa gloria, cuando llega, le encuentra preparado, más fuerte que ella pero sin desprecio. Hay en esa época unos años de plenitud, de paz casi ejemplar, y de una madura sabiduría que le lleva casi al borde de encontrar un sentido ya invulnerable a su existencia, a toda existencia. Y luego, bruscamente, en plena madurez, en plena fuerza, en plena gloria, su antiguo amor vuelve a llamarle. Es curioso que, al parecer —pues el diario casi no contiene datos biográficos— hubo tal vez una llamada concreta de un antiguo amor concreto. Y parece entenderse entre líneas que a él mismo le pareció palmario el paralelo. Entonces ya no hay posibilidad de ser infiel: el amante torturado y difícil deja de luchar y se duerme entre sus brazos. Eso era todo, eso lo era todo.

Pero la sensación que nos queda es la de ese calor casi insoportable que tiene la carne palpitante; es, como pocas veces se siente, la sensación de *hombre*. Y otra vez la vida se cierra sobre sí misma, vuelve a caer en sí misma, en sus dudas, en su riesgo, en su hermosura — y en su arte. Nunca sabremos por qué se suicidó Pavese. Pero podemos saber —o *sentir*— por qué vivió. Vivió, por decirlo de alguna manera, aunque en rigor es imposible, por ese riesgo y por esas dudas, por esa hermosura y ese arte. Vivió por la fidelidad, que en su caso se llamaba muerte. Pero su testimonio no fué en favor de la muerte, sino en favor de la fidelidad.



"monstruo sagrado del cine".



"realismo de comastros niquelados".

CUATRO PELÍCULAS en blanco y negro, proyectadas en pantalla normal, sin ruidos interespaciales o ultraterrenos, sin colores turbulentos, ruborosos, monárquicos o apasionados, rescatan un propósito, una categoría que el cine parecía haber perdido: los de la densidad. Ado Kyrou, en el último número de "Les

lettres nouvelles", se refiere al tema después de asistir a una reposición de *Gran Hotel*, la película que en 1932 dirigió Edmund Goulding, con un brillante reparto: Greta Garbo, Joan Crawford, Wallace Beery, John y Lionel Barrymore. "Desde su nacimiento —señala Kyrou— el cine fue espectáculo. Espectáculo que alcanzó, a partir del final de la primera guerra, la categoría de espectáculo denso. El apogeo de esta categoría se realizó en *La edad de oro*; y el cine norteamericano lo explotó en los comienzos de la cinematografía sonora... Por densidad, entiendo realismo profundo (juego de actores al cabo verdaderos, incluso en las minucias: anotaciones fútiles y necesarias para el ambiente, el tono, la exageración de los sentimientos que así se revelan en su realidad sensible, etc.), bullir intenso (la sensación de asistir al nacimiento y a la vida —a menudo a la muerte— de un mundo), riqueza (negarse a hacer mal uso del cine y el material temático)... Estas calidades, termina diciendo Kyrou, son perceptibles en una película que, en su época, no pasó por excelente: hoy, resaltan por comparación con la pobreza, nivelación y convencionalismo vigentes. Añadiríamos: por la renuncia del cine actual a utilizar plenamente los recursos, a realizar plenamente los valores, propios del cine. El único gran cine siempre nos ha parecido el mudo: la intención total de este medio artístico sólo consta en *Potemkin*, *La Madre*, *La pasión de*

Juana de Arco, la obra de Chaplin... Jamás el cine, con el añadido verbal, ha recuperado aquel plano. Pero obligado a hablar, ¿qué debe decir el cine? En primer lugar, lo que dijeron las grandes películas mudas: he aquí una expresión de arte original, fundada en la inteligencia y emoción de imágenes en movi-

miento. En segundo: densidad, utilización de ese talento visual para crear un mundo con todas sus dimensiones. Las películas de Dreyer, Eisenstein, Murnau, nos entregan la totalidad de vida al alcance de sus medios expresivos. Aún los mejores ejemplos de la última década del cine se limitan a presentarnos "rebanadas de vida". La palabra, en cine, debe estar al servicio de la imagen: subrayarla, animarla, insinuar y enriquecer su intención. Economía y exactitud de la palabra, penetración y vivacidad de la imagen: densidad, espectáculo creador. Las cuatro películas a las que vamos a referirnos, sin ser en verdad grandes películas, parecen restaurar ese ánimo de creación cinematográfica. En mayor o menor grado, todas se niegan al conformismo artístico, todas afirman que en el cine también cabe la inteligencia.

Tal función, en *La rosa tatuada*, la cumple Ana Magnani. Monstruo sagrado del cine, la señora Magnani pertenece al escalafón de la Medusa, la Salamandra, los Nibelungos, Urganda la Desconocida y otras manifestaciones semejantes del mito y la abrumadora totalidad. Desde que aparece, cargada de bultos, narices, pelos, kilos y papujas, nos percatamos de que la naturaleza ha sufrido un percance irreparable: ha entrado al mundo una fuerza fuera de control, capaz de asumir, transformar, hechizar hasta un grado paralelo al de la propia naturaleza todos los matices de la pasión y la ternura, todas las acechanzas del humor, todas las gracias de la misericordia y la generosidad. ¿Es posible competir impunemente con la naturaleza? No: ésta se venga, y lanza sobre la testa de fuegos de la Magnani una maldición, por nombre Tennessee Williams. (No es lícito bautizarse con la geografía: ¿qué pensaríamos de un señor llamado Michoacán Pérez o Aguascalientes González?) Para el super-realismo de Ana Magnani, el más raquítrico realismo de Tennessee. Realismo mueble: realismo de camastros niquelados, escupideras de cobre, máquinas de coser desvencijadas, calcetines rotos, que gritan y hacen señas: "Fíjense nada más que realismo más realista somos". Ma, nome di Dio, siamo meridionale: ¿qué le hace Tennessee Williams a un constructor de Paestums? Y la Magnani, indiferente al marquito de Chatanooga-Chu-Chu que quiere encadenarla, lo rompe y se lanza a la conquista, a la creación de un mundo. Ese mundo en el que, en verdad, nada humano es ajeno: fajarse vigorosamente un corset, orar con el juramento a flor de labios, soltar carcajadas, compasión, furia, rara vez sentidas en el celuloide. Mundo del auténtico, del elemental calor. El cine nos tenía tan acostumbrados a rozar la piel de hulespuma de Marilyn, Jane y Betty. Ahora, desde la recámara de al lado, se escucha la carcajada y la quejumbre de una hembra despeinada sentada sobre una cama de sábanas revueltas. El espectador puede volver a cohabitar.

Del realismo pepenador de Williams al sólido realismo de Juan Antonio Bardem

media la misma distancia que entre Walt Disney y Goya. Y, en efecto, las imágenes de *Cómicos* y *Muerte de un ciclista* parecen, en ocasiones, proyectar en animación los "Caprichos": sustitución de tocas de encaje por abrigo de visón, de los afeites de las señoritas procuradas por el menos trágico maquillaje de la actriz de la legua, de las cabezas de agua tinta de los asnos sabios por el porte escrupuloso del mercantilista, del intelectual de salón, del fariseo. La sorpresa es total: como del agua tinta antes de Goya sólo se esperaban grabaditos franceses de decoración bucólica, del cine español pre Bardem sólo se sabía gazonería o, a lo sumo, aires de nostalgia imperial: ¡reinar después de morir! La técnica de Bardem entronca en la línea perdida de Eisenstein y Pudovkin: primeros planos dramáticos, corte severo y rápido, sorpresa en la transición, montaje, síntesis de la "pars pro toto", caracterización global. Más aún: hace suyo el realismo trágico, denso, redondo —realismo de la imaginación, del creador: visión del mundo— del gran arte y de la gran literatura españoles. Para el gran creador —ya desde "Lazarillo de Tormes"— no hay personajes secundarios. Que esto se pueda decir de una obra cinematográfica, es en verdad excepcional. Para Bardem, no hay personajes desaprovechados: en *Muerte de un ciclista*, en *Cómicos*, todos siguen un desarrollo interno relacionado, dependen los unos de los otros, ninguna deja de percibirse. ¿Qué sería de Robert Taylor si no ocupara siempre el centro de la acción, si todos los hilillos de la trama no dependieran de su valor, su inventiva, su osadía? Por el contrario, ¿qué sería de Alberto Closas, el intelectual roto por el mundo franquista de los valores comprados, del conformismo y la influencia, sin el pomposo fariseo que "vigila todos los aspectos de la vida nacional"; sin Rafa, el crítico de arte que vive de recoger las migajas de un aplauso diletante por un lujo cultural agradable pero innecesario; sin la estudiante capaz de levantarse contra una injusticia y, a la vez, de perdonarla; sin la chica bien de diversiones fungibles; sin el hombre de negocios anclado, tranquila conciencia, en el universo de *la seriedad*, —sin ese ciclista muerto al que nunca vemos, pero del que tanto llegamos a saber en una sórdida barriada donde la pobreza no es, jamás, la fácil justificación de un golpe de pecho—, sin esa madre rodeada de horas fijadas, de sabia inconciencia, de muebles pasados de moda; sin esa turba de estudiantes bañada de premonición; sin esa hermana que highball en ristre, canasta en perspectiva, se pasea por todos los salones? De la misma manera, en *Cómicos*, la menuda y trágica existencia de Elisa Galvé, la dama joven que nunca pronunciará más de veinte líneas, pero que nunca podrá abandonar el carrusel de hierro de las tandas, las terceras llamadas, los trenes de segunda, los hoteles de paso, el maquillaje, el débil, aplauso, forma un todo con las de sus compa-

ñeros de la legua: un mundo de preocupaciones y de ilusiones —nunca demasiado importantes, siempre demasiado concretas— se teje insensiblemente, cargándose de emoción, hasta estallar en la última escena, verdaderamente patética (y sólo comparable a otra, muy semejante, de *Candilejas*) en que la actriz asume con humildad y emoción su destino, agradeciendo los aplausos de una sala vacía. Juan Antonio Bardem se ha colocado, de golpe, a la cabeza de los realizadores del cine en castellano. Experiencias que parecían reservadas para un cine en italiano, en francés, a veces en inglés, se escuchan, sienten, intuyen hoy en español. ¿Será posible, después de esto, seguir tolerando la reuma de calendario, la ñoñería, la falta de humor y de penetración de nuestras películas mexicanas —ahora revestidas de colores y pantalla ancha que nunca disfrazan la ramplonería esencial? ¿Con quien andan nuestros productores? Aparentemente, con una nueva modalidad que podríamos denominar Texcocoxfordiana: la noble raza chichimeca cubierta de Cadillac y rascacielos, en un mundo acartonado de elegantes residencias, Lola Beltrán de postre, problemas de melodramón a lo Carolina Invernizio, y ausencia total de celulitas grises. Pero qué elegantes nos sentimos.

Densidad, densidad de humor, en *Fanfan la Tulipe*. A la redención del absurdo, toda la historiografía de capa y espada. Al temblor de la risa amarga, toda la gloria de las historias nacionales, toda la estatuaría de yeso de batallas, victorias, reyes bien amados, centuriones de hierro. Reir es distinguir: cuando se reduce al absurdo, las cosas quedan en su justo sitio. Y así, tácita, talentosamente, *Fanfan la Tulipe*, arrojando al cesto tanto oropel, deja al desnudo la verdad humana del ser manoseado por la historia, del ser traído y llevado, fusil al hombro, por alguna gloriosa mentira. Pero aún así, en este baratillo de la gloria, existe esa mínima salvación que es el espíritu cómico. Lo encarna Gérard Philipe: un hombre ridículo, es decir, un hombre bueno. Allá arriba, en el castillo de Luis XV, en el cuartel de esos militares seudo-prusianos, están las caras adustas, el sentido de la misión: desconfiemos. Acá abajo, entre la tropa y sus mujeres regordetas y sus cueros de vino, está el hombre ridículo capaz de reir. Decía Dostoievsky, en una carta escrita en la época en que redactaba "El idiota": "La idea principal de la novela es pintar al hombre positivamente bueno. Nada más difícil... De los tipos 'buenos' de la literatura cristiana, el más perfecto es Don Quijote. Pero es bueno sólo porque al mismo tiempo es ridículo. El Pickwick de Dickens..., también es ridículo y en ello estriba su éxito. El hombre bueno ridiculizado que desconoce su propio valor, produce un sentimiento de compasión..." Las palabras del gran novelista sólo podrían aplicarse, en nuestro siglo, a Chaplin. En menor grado, Fanfan la Tulipe las merecería.