

# EL CINE

## Hacia una historia del espectador mexicano

Por Carlos MONSIVÁIS

(Notas de 1964)

Vejeciones inauditas, leves alegrías y dos o tres compensaciones necesarias, fueron, en lo que al cinéfilo mexicano se refiere, el saldo del primer trimestre de 1964. Aunque tal vez y en términos generales, su destino no haya sido sino el de una butaca humillada y sin derechos, asaltada por las pretensiones y sometida a todo tipo de terrores, una butaca a quien distribuidores y exhibidores sólo le conceden el beneficio de las palomitas de maíz. El tiempo de estreno dedicado a las películas de calidad fue una semana (*Crónica familiar*, *La Mafia*, *Doctor No*); en cambio continuaron prevaleciendo gemas de la pornografía mendicante como *La Basura* o esas premoniciones del fin del mundo que son las cintas nacionales.

En *La Mafia* (Salvatore Giuliano), el tercer film de Francesco Rossi, se manifiesta la vitalidad del cine como animal político. Rossi, empleando una sintaxis absolutamente moderna, indaga sobre la conducta política, sobre el pueblo como hacedor y como paisaje de la historia. No es el retrato de un héroe o la denuncia de un bandido. Es un viaje al centro de la miseria y la exhibición de las organizaciones y sistemas que la permiten. En última instancia, un documental crítico y vehemente, una biografía insólita del Sur de Italia.

Giuliano proyecta un romanticismo desfigurado: el de la Sicilia independiente; refleja con anarquía una época: la delación clandestina y la venganza pública, el terror, el agobio moral. Encarna todas las cualidades del bandolero: el coraje, la desesperación, la ignorancia; es la confusión ideológica, la sinrazón de la violencia. No demuestra la generación espontánea: surge de las necesidades de grupos bien definidos, de situaciones económicas concretas, de la mecánica de la ambición política.

En momentos, el film se resiente de una cierta falta de claridad. Eso puede deberse a una limitación: la ausencia de contextos, el desconocimiento exacto de las oposiciones entre un Sur empobrecido y sus faunas guerrilleras y un Norte expoliador. Pero aun si carecemos de esa cultura histórica, Rossi nos enriquece sensiblemente, afina nuestra visión de los fenómenos políticos, aguza nuestra atención social.

Dino Risí en *La Vida Fácil* (*Il Sorpasso*), contando con Vittorio Gassman, que encarna espléndidamente el *joie de vivre* e impulsado por un humor brillante y grueso, practica un ferviente homenaje a la leperada, al acelerador como fuente del entusiasmo. En esta oposición del sedentario que perece y el nómada que triunfa, la caja de velocidades se muestra como el mejor de los horizontes humanos.

*El Ladrón Apasionado* no agrega nada a la vociferante gloria de Anna Magnani, al decoroso pasado de Toto y Fred Clark y al prestigio de Mario Monicelli (*La Gran Guerra*, *Los desconocidos de siempre*). Todo doblaje es en

principio siniestro, pero aun sin ese factor, el chiste reiterativo, la pobreza argumental y el ritmo torpe, se hubieran impuesto desconsideradamente.

*Crónica familiar*, el film de Valerio Zurlini, ve substituido su título por el no tan ejemplar de *Dos Hermanos, dos destinos* en esta nueva hazaña bautizadora de la distribución. Zurlini, un cineasta del arrojito sentimental, recrea la leyenda familiar de Vasco Pratolini y con el concurso de las presencias de Marcello Mastroianni y Jacques Perrin legitima el uso del melodrama, lo convierte en instrumento del conocer humano, le confiere una ardiente razón de ser. Hay un fatalismo emotivo que ciñe las vidas de estos personajes admirables, y si el autor



Marcello Mastroianni

no puede redimirlos, sí es capaz de hacerlos más puros por el padecimiento, de consumir su nostalgia. Zurlini no teme el exceso ni el mal gusto y en su mundo todas las emociones posibles nos resultan verdaderas.

*La Isla de los Amores Prohibidos* (*L'Isola di Arturo*) nos habla de un noble origen —la novela de Elsa Morante—, de un director eficaz —Damiano Damiani— y de actores laboriosos —Reginald Kerman, Vanni de Maigret y Key Meersman—; no así de un tema aceptado con decisión ni de un entendimiento hasta sus últimas consecuencias de las posibilidades corporales y espirituales de los personajes. Al final, en medio de una melancolía infinita, Arturo emprende la huida hacia amores menos prohibidos pero más genuinos.

*Venus a la Venta* (*The Stripper*), de Franklin Schaffner, permite una moraleja: La crudeza burda de hoy es la ingenuidad de mañana y facilita un resumen: el espectador que despertó y cultivó a sus peores instintos para acudir al cine, concluye por encadenarlos de nuevo en espera de una nueva, menos tediosa ocasión.

La veteranía de Mervin Le Roy (*El Pequeño César*, *Soy un Fugitivo*) debería tener el justo premio de la jubilación.

Ello nos hubiera librado de *Gypsi*, un bodrio que quiso ser la versión filmica de la magnífica obra que en Broadway dirigió Jerome Robbins con Ethel Merman. Los exhibidores mexicanos *de motu proprio* abolieron tres escenas. Le Roy por su cuenta demolió todas las perspectivas de esa pretendida biografía de la reina del *strip-tease*, Gypse Rose Lee y nos dejó con la tragedia de una madre impositiva que nunca pudo desnudarse a tiempo y que lo quiso hacer vicariamente.

En *Días de Vino y Rosas* (*Days of Wine and Roses*), Blake Edwards, apuntalado por la actuación de Jack Lemmon y Lee Remick, nos cuenta el desencenso, la inmersión en el desastre de una pareja de alcohólicos. Y teniendo como fondo esta tentativa para circunvalar la bótella, Edwards acepta el riesgo de describir un amor generoso, con alegrías ficticias, sustentado en la evasión y en la soledad, pero poblado por una intensidad cierta y conmovedora. Al film se le pueden objetar sus defectos de narración, su estructura profusa, hecha a saltos. Pero se logra con honradez y talento la ubicación del mundo amoroso y alcohólico de dos seres humanos.

*El Doctor No* cumple varios contenidos: nos introduce a la intimidad de James Bond; demuestra la pericia de un cineasta, Terence Young, revalida la afición por las series de episodios y se revela —como la obra de Fleming que origina la serie— como un soberbio carisma de todo tipo de anhelos pequeño burgueses de poderío. James Bond define con la energía de su cuerpo, la elegancia de sus ademanes y la frecuencia de sus acostones, los sueños primerizos. Bond golpea para afirmar a los vendedores de seguros; hace el amor para justificar a los contadores públicos, recibe palizas despiadadas para alimentar el tímido masoquismo de los empleados públicos. En cada aventura, Bond (de quien se han filmado ya otras aventuras épicas: *From Russia with love* y *Goldfinger*) reivindica para sí el odio de un genio del crimen o de una poderosa y diabólica organización. Sus orígenes son precisos: viene de la violencia canallesca, de la justicia por propia mano de Mike Hammer, Sam Spade o Philip Marlowe. Por otro lado y sobre todo, en *Doctor No* se evidencia una lectura atenta y una pasión por Sax Rohmer, el creador del malvado Dr. Fu Manchú y su organización criminal, el Si-Fan. Pero Bond también —como buen resumen de todo lo dicho al respecto del héroe policial— no puede sujetarse a la zafiedad impulsiva del rudo. Sabe de vinos, es elegante, play boy de categoría, un Rubirosa agresivo o un Hammer adecentado, como se prefiera.

*Doctor No* es una película francamente genial. No se me malinterprete. No afirmo que sea ideológicamente consecuente, que no sea arbitraria y disparatada. Lo es en grado sumo. Vista con "espíritu profundo", *Doctor No* sería un bodrio siniestro. Pero analizada con un espíritu de humor, se ve que al héroe no se le puede juzgar con seriedad, que es un pretexto para aplaudir y gozar, es regreso a las series de episodios, esos mil y un peligros entendidos irónicamente. *Doctor No* es una apología del mal gusto, de la bravata, del fácil sadismo, de los asesinatos en forma industrial. Es un thriller típico, y un thriller para acabar con todos los thrillers. Si a uno le molesta el género, no hay nada que hacer.

## T E A T R O

Pero si uno siempre soñó con la generosidad de la sangre, con las aventuras a pasto y con el ocio sexual, el *Doctor No* le resultará un viaje hacia una infancia perdida, una infancia criminaloide y delirante.

Si no fuera por el temor de caer en una reflexión banal, yo diría que *Motín a Bordo* (*Mutiny on Bounty*) de Lewis Milestone, confirma que "nunca segundas partes fueron buenas". Este inexistente *remake* nos conduce a una omisión piadosa: los nombres de los fallidos sucesores de Clark Gable, Charles Laughton y Franchot Tone. Ahora que si de fracasos se trata, es preciso advertir la muerte vulgar del naturalismo mexicano en *Los Signos del Zodiaco* de Sergio Véjar, las consecuencias de la poesía cinematográfica en *Alpiste para los pajaritos* de Marcel Carné, las desdichas de la comedia norteamericana en *La Salsa de la Vida* (*The Thrill of it all*) de Norman Jewison y en *Cuando el corazón manda* (*Critic's Choice*) de Don Weis y, "last but not least", la comprobación de que el *horror film* se ha vuelto un sucedáneo del melodrama de la mujer quedada y la madre soltera, como lo prueban *El entierro prematuro* (*The Premature Burial*) de Roger Corman y *Un trio de terror* (*Twice Told Tales*) de Sidney Salkow.

*Mewsette de París* (*Gay Purr-ee*) de Abe Lewinsohn es un intento de hacer dibujos animados para adultos con pretensiones. La UPA, sepulturera de la cursilería de Disney, practica un amable manierismo, como resultado de años de sofisticación en el *cartoon*. La sabiduría pictórica y los homenajes a los artistas franceses se multiplican en el empeño de reconstruir, con pretextos felinos, el París de principio de siglo. Judy Garland—quien por desdicha participó en esa provocación al chiste fácil, *Un niño espere*, de John Cassavettes—ahora en su madurez absoluta y Red Buttons, Hermione Gingold, Robert Goulet y Paul Frees, prestan sus voces para esta singular reiteración del ascenso de la cultura media.

*La Tarjeta Mágica* (*The Man at the Dinners' Club*) de Frank Tashlin, dentro de la obra del único heredero visible de los hermanos Marx, equivale a un reencuentro: con el mal gusto heroico, con la aventura del humor visual, con el desfreno del *gag*. Tashlin, al margen de sus connotaciones sociológicas, juega aquí a hacer reír, a incluir dentro de la pantalla el mayor movimiento y el mayor absurdo posibles. Danny Kaye es un gran cómico, la tradición del cine cómico norteamericano es la más sólida del mundo y Tashlin, junto con Jerry Lewis, afirma el gozo despiadado y destructivo de la carcajada.

*Los Caballeros de la Cruz* es una excelente muestra de la artesanía polaca. Aleksander Ford le procura una dimensión divertida y épica a su sectarismo y forja una cinta de alegría anticlerical, de reminiscencia del gran cine soviético. Pese al maniqueísmo en que se fundamenta su visión histórica, Ford no está desprovisto de cualidades narrativas ni al rehacer el pasado carece de gusto y de perspicacia formal. Por lo demás, el cine socialista no puede nunca ser representado por los prohombres yugoslavos ineptos y retóricos si los hay, como bien lo sugieren antiobras maestras como *Cinco minutos en el Paraíso* y *Cuando pasa el amor*.

## El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Chabrol y la Sagan demostraron hace poco, y no sé si con intención, no sólo que asesinar a ocho o diez mujeres puede ser aburrido, sino que es aburrido hasta ver cómo las asesinan. Mientras el público bosteza, un buen actor, con barba, calva y voz formidables va matando toda una serie de jamonas (incluyendo a Michelle Morgan y Danielle Darrieux) para mantener precariamente a una familia que no vale la pena y que hubiera sido mucho más sencillo abandonar o meter en el horno de una buena vez y dejarse de cosas. Este Landrú es, en realidad, una especie de versión masculina de *Irma la Douce*: ella es tan burocrática en la cama como lo es él en el asesinato. La calidad rutinaria de los actos de estos dos personajes los despoja de toda connotación moral. Landrú no es en realidad un asesino, sino más bien un marido abnegado, que sale de su casa, como se dice vulgarmente, a darse bofetadas con la vida; su oficio consiste en conseguir, seducir, asesinar, robar y destruir los cadáveres de todas estas pobres señoras: es tan virtuoso como el señor aquél de *Corazón diario de un niño*, que se acababa los ojos copiando legajos a horas inopertunas. ¿Que la señora rezonga porque no tiene con qué pagar al carnicero? Allí va Landrú a matar otra gorda.

Monsieur Verdoux tenía su mujer paralítica y sus hijos, etcétera, como cualquier señor (que tenga mujer paralítica), y además, veladas aburridísimas con el boticario aquél cuya esposa no puedo recordar si se reía mucho, o era asmática, o demasiado gorda, o las tres cosas; pere tenía una vida aparte, muy emocionante y admirable, que consistía en asesinar señoras, recoger grandes cantidades de dinero (en hermosos billetes de diez mil francos que contaba con la maestría que le daban sus no sé cuántos

años de empleado bancario) y colocarlo en las más prometedoras empresas del mercado bursátil; tenía, además, la gran virtud de que sus planes no siempre tuvieron éxito, como por ejemplo, sus intentos de asesinar a Martha Raye, en el laguito y con el venenazo aquel que había puesto en el aperitivo y que acabó quemando el cabello de la criada, gracias a una confusión veneno-agua-oxigenada, aperitivo-zarzaparrilla. Estos intentos frustrados son los que acabaron por traer su desgracia, puesto que si el asesinato de Martha Rave hubiera tenido efecto, Verdoux no la hubiera encontrado en su boda (de Verdoux) con aquella otra señora (a quien él, por cierto, tenía la extraña tendencia de confundir con el alma de llaves) que indudablemente tenía una fortuna mucho más sólida que la de él y que, por consiguiente le hubiera evitado el desastre del 29 y la miseria. Sin la miseria, él no hubiera encontrado por casualidad a La Que No Mató Por Ternura y a su vez los parientes de la Primera Asesinada no lo hubieran encontrado, también por casualidad, a él en el Salón de Té.

Pero *Monsieur Verdoux*, con ser lo más interesante que se ha hecho sobre el caso de Landrú, deja en el misterio uno de los aspectos más interesantes en un criminal de esta naturaleza: su sexualidad; porque el criminal que asesina por rutina o por deporte es una cosa, y el que asesina por vicio y hace negocio de ribete es otra muy diferente. Esto ya requiere verdadero genio.

¿Le gustaba a Landrú asesinar señoras?, ¿qué hacía con ellas una vez muertas?, ¿cómo seleccionaba a sus víctimas?, ¿por su dinero?, ¿por cierta cualidad que le resultaba apetitosa?, ¿porque las circunstancias de ellas le prometían impunidad? Según Chabrol, Landrú mataba el conejo más cercano; según Chaplin, el más gordo. ¿Qué opinaba de todo esto don Alfonso?

Los veinticuatro años que transcurrieron entre que Reyes comenzó la opereta que nos ocupa y dejó de ocuparse de ella, no fueron bastantes, porque la obra no está terminada, sino apenas comenzada.

El Preludio en la Soledad, que es la primera parte de la pieza, es una especie de monólogo de un Segismundo cincuentón e intelectual, que lo mismo puede llegar a ser asesino notable que director del Colegio de México. A juzgar por la dimensión del Preludio, el autor pensaba escribir una obra de no menos de setenta páginas, en vez de las siete u ocho que ha de tener el manuscrito. "Del pliegue de cortinas grises, poco a poco se destaca Landrú, como diferenciado en la célula", etcétera, y empieza diciendo:

"¿Qué suceder es éste, qué armonía vibrada entre la rueda y el cuadro?  
¿Quién al espacio-tiempo me confía?  
¿Quién se burla de mí, pues me ha  
(creado?)"



"unos policías maricones y horripilantes"