

Así, la ópera es una manifestación artística, a la que cierta arrogante benevolencia adjetiva como bastarda, y a la que no puede considerarse ni música ni teatro. Es una conjunción de equívocos y absurdos que desafía las leyes de cualquier lógica, por primaria que ésta sea. No caben en ella una escritura musical convencional o una realización teatral razonable.

Ni música ni teatro, sino otra cosa a la que miran con desconfianza e incomodidad hace ya bastante tiempo (aproximadamente cuatrocientos años) todo criterio racional, el análisis ponderado o la investigación "seria", que traten de situarla o reseñar su existencia.

Declaración de fe: precisamente por eso, por absurda e irracional y bastarda, por ser una entidad en que el equívoco rige como soberano absoluto, es espléndida; en ello reside su fascinación, así justifica su existencia... En una forma y otra la Opera ha sobrevivido y regocija el corroborar hoy, que es en realidad un reto al orden establecido de las cosas, a la tranquilidad y al respeto, que no toma en cuenta la sanidad mental ni lo trascendente.

Aun cuando aquellos que la hicieron hayan pensado lo contrario, y obrado en consecuencia, la ópera es antisolemne por excelencia: resulta que, sin saberlo, compositores y libretistas de ópera han estado realizando una forma —rudimentaria e imperfecta si se quiere, pero no por ello menos importante— del *Teatro del Absurdo*. Inútil hacer la exégesis o tratar de justificar esta denominación que se explica por sí misma.

Sin embargo, vale la pena señalar que más allá del sentido evidente (un tanto epidérmico) de esta afirmación, no es difícil encontrar en otros planos —lo mismo medulares que en el trasfondo— puntos concomitantes susceptibles de reforzarla. Baste citar a manera de ejemplo el texto en que Ionesco declara: "He llamado a mis comedias 'anti-piezas', 'dramas cómicos' y mis dramas 'seudo-dramas' o 'farsas trágicas' porque, me parece, lo cómico es trágico, y la tragedia del hombre, irrisoria. Para el espíritu crítico moderno nada puede ser tomado enteramente en serio ni ligeramente por completo. He tratado en *Víctimas del deber* de verter lo cómico en lo trágico, en *Las sillas*, lo trágico en lo cómico; o, si se quiere, oponer lo cómico a lo trágico a fin de unirlos en una nueva síntesis teatral. Pero no es una verdadera síntesis,



porque estos dos elementos no se mezclan completamente uno con el otro, coexisten, se repelen mutuamente en forma constante, cada uno poniendo al otro de relieve; se critican uno al otro, mutuamente se niegan, constituyendo a través de esta oposición un balance dinámico, una tensión". (*Descubriendo el Teatro*).

En 1775 Mozart y Da Ponte escriben *Don Giovanni*, *Dramma giacoso*. Quoderat...

CINE

POR
GUSTAVO GARCÍA

LA MARCA DE CAIN (II)

Cuando, en 1941, el detective Sam Spade (Humphrey Bogart) reclamaba a Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor): "Nunca fuiste derecha conmigo, ni siquiera media hora, desde que te conocí" y ella, acorralada, se defendía: "Sabes que, muy hondo en mi corazón, a pesar de todo lo que he hecho, te amo", se instalaba, con *El halcón maltés*, no sólo un nuevo tipo de cine "negro", claustrofóbico y de violencia reconcentrada, sino un nuevo personaje femenino, la "bitch", la hembra calculadora, am-

biciosa, sin escrúpulos y con una belleza oscilante entre la sensualidad y lo virginal. Era un personaje de tal vigor, atracción y complejidad que podía compensar el ser encarnado por actrices inadecuadas (como la propia Astor), aunque llegó a exigir, de inmediato, el tipo de presencia indispensable (Barbara Stanwyck, Gloria Grahame, Joan Crawford); será la sucesiva aunque tardía (diez años después de publicadas) adaptación de las novelas de James M. Cain al cine, que, en tres años, empezando en 1944, la bitch se vuelva el personaje del cine negro, una nueva cara del mal.

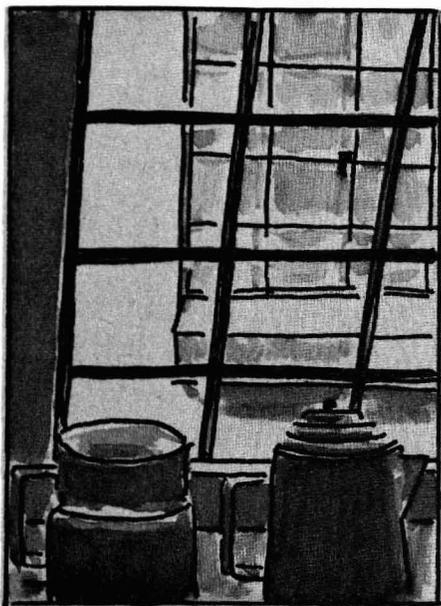
Double Indemnity (1936) es la historia del vendedor de seguros Walter Huff, que planea y realiza el crimen perfecto alentado por la bella señora Nirdlinger, deseosa de cobrar el seguro de vida de su marido; pero no cuentan con la minuciosa labor de Keyes, viejo investigador de la aseguradora y maestro de Huff, y que les sigue la pista compartiendo la investigación con el propio asesino. Una semana después de aparecida la novela, llegó al agente de Cain un informe de la Oficina Hays de censura cinematográfica, que, sólo para empezar, advertía en la primera frase: "Bajo ninguna circunstancia..." En 1944, con Raymond Chandler debutando como guionista y con Billy Wilder dirigiendo su tercera obra, se filma *Double Indemnity* (o *Pacto de sangre*, como se llamó en México), venciendo los obstáculos de la censura al hacer una hábil transposición del violento lenguaje de Cain a imágenes de enorme sugerencia, evitando cualquier simulación o atenuación y, al contrario, complicando las motivaciones de los personajes (se acentuó la relación padre-hijo entre el Keyes interpretado por Edward G. Robinson y el Huff de Fred MacMurray) y agregando nuevas situaciones tensas

(como la viuda Barbara Stanwyck ocultándose tras una puerta para no ser descubierta y oyendo la versión que da Keyes del asesinato). Se necesitó la reunión de esos tres enormes misóginos (Cain, Wilder y Chandler) para que se diera uno de los retratos femeninos más impactantes del género, una Barbara Stanwyck indescifrable, de fría sensualidad, manipulando a su favor los instintos asesinos de su amante, apenas ocultos bajo la tenue máscara de empleado respetable.

Lo inquietante en Cain era el hecho de generar la más criminal abyección en el seno del bienestar norteamericano, en miembros de una clase media aparentemente despreocupada, sin apuros económicos pero llena de ira, ambición y deseos viscerales insatisfechos; sus personajes no eran criminales natos o de oficio (como en Hammett y Chandler) y jamás se aproximó a la novela detectivesca ni creó su "private eye" (si exceptuamos al investigador Keyes). No le interesaba hacer del crimen un universo aparte, la otra cara de la realidad, como a sus colegas, sino presentar al crimen como esa realidad, esa cotidianidad de la clase media.

Pacto de sangre abrió nuevos canales de expresión al cine negro, y al año siguiente se adaptó otra novela de Cain para ir sobre seguro: *El suplicio de una madre* (Mildred Pierce). Dirigida por el hábil veterano Michael Curtiz (*El capitán Sangre*, *Robin Hood*, *Casablanca*) y con Joan Crawford en el rol central, es la historia de una mujer que, abandonada por su esposo (Bruce Bennett), se eleva, de mesera, a dueña de un imperio de restaurantes, explotada por su hija (Ann Blyth) y el amante de ambas (Zachary Scott). Tan edificante asunto dio lugar a un severo estudio del éxito femenino en el sistema capitalista de alcances perturbadores: es claro que la obsesión por el trabajo y el triunfo en Mildred no es más que una compensación y una venganza contra el abandono conyugal, es querer dominar al varón en su propio terreno; su hija, Veda, es su consecuencia lógica, una bella máquina de consumir y humillar.

La sordidez que obligadamente emanaba de las películas inspiradas en Cain (no importaba lo prestigioso y académico que fuera su director) era más de lo que Hollywood y su censura podían tolerar, aunque el autor se había impuesto como un í-



dolo cuyas novelas tenían que filmarse casi por obligación, para no dejar ir a la gallina de los huevos de oro. Después de *Pacto de sangre* y *El suplicio de una madre*, la industria asimiló el golpe y comprendió que el modo más armónico (para ella) de enfrentarse a Cain era evadir sus intenciones, abandonar todo respeto por el espíritu de las novelas y traicionarlas descaradamente, asimilándolas a las convenciones más gastadas del melodrama: en 1946, cuando se adapta *El cartero toca dos veces* (a cuatro años de hecha la versión de Visconti), se consiguió el reparto perfecto (John Garfield como el vagabundo, Lana Turner como la viuda negra, Cecil Kellaway como la cándida víctima), estropeado por la dirección temerosa de Ty Garnett y un guión lleno de simbolismos fáciles mal usados (Turner vestida siempre de blanco para ironizar su sensualidad y acentuar la inocencia de su maldad) y un final con el asesino arrepintiéndose ante un sacerdote bajo coros celestiales. Toda comparación con la novela o con *Ossessione* es sólo un abuso cruel, aunque el impacto de la pura anécdota base es tal que la versión de Garnett es vista como un clásico del género en Estados Unidos.

Tuvieron que pasar diez años para que otra novela de Cain fuera adaptada al cine, justamente su obra más desatada y delirante, *Serenata*: el cantante de ópera John H. Sharp establece una relación homosexual con su mecenas, Wiston; mientras más intensa se hace, menor es la potencia de su voz, hasta que sucede una rápida decadencia cuyo último grado es actuar en el Palacio de Bellas Artes durante el cardenismo. Inicia un romance con la ramera Juana Montes y, con el retorno de la virilidad aumenta su voz; vuelve a Estados Unidos, se convierte en estrella del

cine y la radio hasta que se topa de nuevo con Wiston, a quien Juana se encarga de eliminar con una espada de torero. Los amantes huyen a Guatemala, donde Sharp vive en eterna reclusión y Juana torna a ser prostituta, generando nuevas crisis. Una de las mejores escenas de la novela cuenta cómo un aguacero sorprende a la pareja en un viaje a Acapulco y buscan refugio en una iglesia cerrada. Derriban la puerta con el automóvil, se desnudan y se secan con las sotas, se alimentan con hostias y una iguana a la que limpian los intestinos hirviéndola viva, se emborrachan con el vino de consagrar y hacen el amor bajo el crucifijo.

Eso es la novela. Su paso al cine significó una metamorfosis que la dejó irreconocible; por principio de cuentas, iglesia, iguana y borrachera se eliminaron de plano, la homosexualidad se transformó en alcoholismo provocado por una mecenas posesiva (Joan Fontaine); Juana (Sara Montiel) pasó, de prostituta, a virginal hija del dueño de un hotel; Sharp adquirió la ascética galanura de Mario Lanza y el México cardenista fue un patio lleno de mariachis; dirigida, sin embargo, por uno de los mejores directores de Hollywood, Anthony Mann, canceló de la peor manera las poco armónicas relaciones entre James M. Cain y el cine.

Según un criterio muy extendido, el cine siempre está en la retaguardia expresiva con respecto a lo moral (e inmoral), comparado con la literatura; como no sea recluido en la clandestinidad del cine pornográfico (clandestino al menos en México), no ha podido ofrecer directamente equivalentes visuales de prestigio a la subversión moral de Bataille, Sade u otros escritores. Antes bien, ha tenido que recurrir a la alusión o la eliminación; en el caso de Cain, cuyo éxito libresco obligaba su incorporación al cine, exigió una gran astucia (*Pacto de sangre*, *El suplicio de una madre*) o la franca traición (*El cartero...*, *Serenata*.) Cain abandonó el cine cargado de ira y fastidio, sólo satisfecho por las versiones de Wilder y Curtiz, tan cansado del negocio como todos los demás novelistas que han trabajado en Hollywood (Faulkner, Fitzgerald, Hammett, West, Huxley) y dedicándose a desahogar todo su enojo en novelas (aún en 1976, un año antes de morir, publicó *The Institute*, y dejó inconclusa su autobiografía) que todavía esperan al guionista y al director con los tamaños suficientes para filmarlas con cierta dignidad.