

Carlos Monsiváis

Diario de la Reseña



MARTES 19 DE NOVIEMBRE

En el camino, la lectura de tres declaraciones de otros tantos representantes de la izquierda mexicana: José Revueltas: "El de la voz tiene plena conciencia de que su arma es su mente, de donde manan sus enseñanzas para abrir conciencia en el movimiento estudiantil"; David Alfaro Siqueiros (en el entierro de Vicente Lombardo Toledano): "Pido a todas las fuerzas de izquierda la unión de un nuevo partido, ahora que empieza una nueva revolución"; General Lázaro Cárdenas: "El lío estudiantil es un episodio por el que pasa el país que no puede frenar lo que atañe al desarrollo nacional, sino que, por lo contrario, lo estimula". Acapulco por su parte se honra en recibir a los ilustres. Es el principio de la XI (Undécima) Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos.

En el histórico Fuerte, el Lic. Sergio Luis Cano, representante presidencial apoya la inauguración con datos insoslayables: "Durante el año próximo pasado, en el territorio nacional, se realizaron 590 mil exhibiciones de películas, de las que 322 mil, esto es, el 55% correspondieron a cintas mexicanas; le siguieron las norteamericanas, con 221 mil exhibiciones, representando el 37% del total". Las cifras son impecables. "En el mismo año de 1967, en la República Mexicana se vendieron 250 millones de localidades, con valor de 800 millones de pesos (64 millones de dólares) en 1841 cines permanentes —se excluyen los ambulantes." Aunque no-sólo-de-pan: "quisiera —continúa— aprovechar la oportunidad para reiterar, ante tan selecta concurrencia, que México fundamenta su existencia en unas cuantas fórmulas, sencillas pero profundamente humanas: paz entre los pueblos, respeto a las ideologías y el pleno disfrute de la Libertad". Y esto se dice a sólo un mes, diecisiete días. *Such is Life*. Prosigue en el micrófono Manolo Fábregas, que se visualiza a sí mismo como a un actor inglés que estuviese supliendo —por cortesía— a Manolo Fábregas. De pronto los cortos se precipitan donde los ángeles no se aventuran. Por millonésima vez la recepción del fuego sagrado en Teotihuacán. Hoy me entretengo contando los pasos del corredor postrero. En otras ocasiones, he preferido imaginarme cómo serían las pirámides antes de la llegada de los indígenas.

El feliz advenimiento.

Se presenta la delegación mexicana. La epíloga María Félix. "Quiero decir muchísimo y me ahogo." Es inútil. ¿Existirá un sentido del humor que aniquile la intensa pesadumbre que nos domina cuando vemos a los encargados de representarnos en la pantalla? Si eso somos, para qué empadronarnos. Manolo Fábregas (quien nunca aclara la identidad de figuras tan esotéricas como Gilda Mirós o Rosángela Balbo), está anunciando la emoción de la noche: the greatest show on earth: los organizadores han conseguido la presencia inconcebible de una gran estrella que descenderá del cielo. El mito de Quetzalcóatl, el arcángel San Miguel o, simplemente, David Hemmings, a quien un helicóptero depositará en uno de los costados del Fuerte de San Diego. Me atrevo a interpretar: la emoción del público se divide: a unos les interesa ver al actor de *Blow-Up*; la mayoría prefiere la oportunidad de contemplar a la impensable ave mecánica. Manolo Fábregas es partidario de la singularidad del espectáculo. Insiste, reitera la novedad del helicóptero, que no requiere una pista de aterrizaje formal. ¿Cómo es posible? Tecnología, amigos, y aguarden, ya viene en camino. En el Fuerte, todavía sacudido por las múltiples palomas que agregaron una posdata olímpica a la inauguración, la impaciencia por ver en tierra de aztecas un helicóptero vivo, se acrece. Manolo, seguro de que no está prometiendo una visión cualquiera, sino una a la altura del siglo cibernético, cuenta los chistes debidos ("no hay nada más pertinente que un clásico" hubiese sentenciado algún ilustre biógrafo de sí mismo, Tolstoi, Balzac y Proust). De la gente se encarga ahora Chabelo, con su voz de niño anterior a la televisión. No importa: no todos los días se ve un helicóptero (y en plan amistoso). Chabelo propone la película y luego, el descendimiento de Hemmings. Manolo lo contradice: "Viene en helicóptero", afirma tajante. Un murmullo emocionado le da la razón: Hombre blanco en pájaro de acero, bien vale el tesoro de Moctezuma. Y el cielo se estremece y la maravilla prometida cristaliza: los organizadores de la Reseña han conseguido un helicóptero vivo, rugiente, coronado por hélices. ¿Quién se resiente de la larga espera? ¿Quién no se asombra de los adelantos de la civilización? Que ya no ofrezca disculpas Gayle Hunnicutt, la mujer de Hemmings. Nos han traído la comprobación de una vieja leyenda, tan irreal y lejana para los mexicanos: los hermanos Wright sí existieron.



Jiri Menzel: Verano caprichoso.

De Menzel, cineasta checo, sabía ya dos cosas: que su primer largometraje *Trenes estrechamente vigilados* obtuvo un Oscar a la mejor película extranjera, y que *Verano caprichoso* había sido premiada en Karlovy Vary. Añado un tercer conocimiento: es un cineasta poseído por una intensa melancolía reminiscente, es un actor excelente, es un realista reservado y amargo. En su verano habitan personajes muy matizados; Antonio, propietario de una casa de baños; Catalina, su mujer; un sacerdote y un Mayor. El pueblo es pequeño, moroso, aburrido. Una fotografía preciosa (incluso lánguida), delata la llegada de los extraños, que, como parece ser su costumbre, se dedican a vitalizar o reactivar la existencia provinciana. Los forasteros, el prestidigitador Arnostek y su ayudante Ana, tienen la obvia función de constituirse en los detonadores morales del film. Son el rezago bohemio y libertario que se enfrenta a un mundo ordenado y categórico (nótese los símbolos). Ana se ve perseguida por los tres contertulios; Catalina se deposita a sí misma con el ilusionista. Nadie logra su meta: las cosas vuelven a su cauce, los extraños se alejan y los personajes residentes comprenden una vez más que se alejaron de la metamorfosis, se conformaron con su vieja identidad. Por lo menos, han gozado de unos instantes de tránsito hacia algo que resultó el sueño frustrado, han vivido enmarcados por una fotografía sibarita y han sido los protagonistas de un film exacto, preciso pero no intenso. (Los adjetivos son los de menos, lo valioso es la difusa sensación de melancolía, de vivir a medias que *Verano caprichoso* engendra.)

MIÉRCOLES 20

Bergman: La hora del lobo.

Sección Informativa: La experiencia bergmaniana no es divisible. Su obra es un proceso único, una vivencia integral de temas fundamentales, de obsesiones, temores, rupturas, degradaciones y conquistas. *La hora del lobo* es la historia de la desintegración racional y la disolución de un artista. Es también un apólogo del disgregamiento o una reflexión sobre la locura entendida como inevitable demonismo.

Alma (Liv Ullman), la amante de Johann Berg (Max Von Sydow), pintor desaparecido en una isla, decide entregar el diario del artista y describir los últimos días de cinco años vividos a su lado. Se suceden las imágenes de duermevela: a la luz de los candelabros, el dueño de la isla, el barón Von Merkens (Erland Josephson) explica una representación mozartiana de títeres; entre el resplandor confuso de sol y agua, Johann lucha contra un niño y lo sepulta en el mar; al evocarse su nombre, vuelve Verónica Vogler (Ingrid Thulin), el amor esencial de Borg, para consumir cruelmente la irrealidad.

Si cabe el término, Ingmar Bergman es un cineasta "paulino". A lo largo de su filmografía, en especial en el ciclo que culmina en *El silencio* o en metáforas perfectas como *Persona*, surge como contexto poderoso la frase de San Pablo: "Ahora vemos por espejo, en oscuridad; más entonces veremos cara a cara, ahora conozco en parte; más entonces conoceré como soy conocido." Si se interpreta esta idea con la angustia exegetica a que siempre obliga Bergman, se vislumbrará una obra donde la vida es siempre una contienda o una armonía parcial, donde captamos y padecemos y gozamos no la realidad, sino sus fragmentos o sus rezagos.

Por eso, casi todas las películas de Bergman pretenden desde el principio constituirse en columbramientos, entendimientos difíciles y fragmentarios de las realidades cuyo acceso nos oculta nuestra inacabada condición de seres vivos. Al lado de esa óptica parcial que es fatalidad humana, Bergman suele situar otro gran tema: *la conciencia del vicariato: siempre alguien está sufriendo o muriendo por nosotros; siempre estamos usurpando un sitio o estamos siendo usurpados. La enfermera de Persona, o el anciano de Fresas silvestres, quien vuelve a su pasado para hacer del recuerdo una invasión, un desplazamiento.*

Todo lo anterior hablaría de un cine suprateológico, sólo entendible con los instrumentos de la hermenéutica. Y sería una pobre, una radicalmente falsa sinopsis verbal de *La hora del lobo*, que es con o sin exégesis, un exaltado trazo visual del límite agónico de un artista. Una de las más explícitas, más abiertas producciones de Bergman (tanto que convoca al peligro de la validez de todas las interpretaciones excesivas, al peligro de la validez de la interpretación misma), *La hora del lobo* es, para intentar la imposible conversión de imágenes en palabras, el artista como pesadilla, las alucinaciones de Papageno, ese infierno donde asoma el rostro acusador de un niño ahogado, donde medran los compradores burgueses, los seres que acechan vampíricamente al creador para fijarle precio a su gloria, para adquirir sus dones en remate. Se ha desvanecido el límite entre lo real y lo imaginario, está deshecha la frontera entre las exaltaciones oníricas y las afirmaciones sensoriales. Emerge un tajante, tenso cine de horror que al contrario del industrializado por Hammer Films, no aspira a emocionarnos con las conspiraciones externas de lo monstruoso: desea capacitarnos para que entendamos, sin recurrir a categorizaciones escolásticas, la contradicción (que antes hubiésemos designado como "monstruosa") de nuestro interior, el conflicto entre el sometimiento social y el individualismo enfebrecido. ¿O entre la conciencia y los demonios? ¿O entre la visión y la interpretación del cine?

La pregunta no es: ¿Está loco Johan Berg?, ni tampoco: ¿Ocurrieron o no los hechos que el libro relata?, ni siquiera: ¿existió la isla, existió Johann Borg? Situar estas interrogantes, equivaldría a medir *La hora del lobo* ("la hora en que muere la mayoría de los ancianos y nace la mayoría de los niños, la hora de las pesadillas") con el método de la indagación policial, de la comprobación aristotélica. No estamos en la búsqueda de un pintor extraviado; tal vez la disyuntiva sea elegir entre una razón sistemática que ha fracasado y un instinto vital desesperado y justo. ¿Se puede hablar de un cine gótico contemporáneo? Si es así, hay una corriente donde los sueños de la razón puritana combaten contra las vigiliadas de la locura sensual, entonces tal corriente encuentra en el fervor riguroso, en la visualización metafísica de Ingmar Bergman a su más lúcido, implacable intérprete.

Manuel Michel: Patsy, mi amor, cómo se te nota que naciste en México.

Para el cine mexicano, la juventud es aquella etapa vital comprendida entre el nacimiento y la muerte acto seguido de cualquier deseo. Implican las cintas sobre jóvenes (por lo menos) las siguientes creencias beligerantes: a) el joven es apolítico, b) el joven es típico, c) el joven es romántico, d) el joven es acústico (esto es, oye música todo el día), e) el joven es gregario (es

es, se maneja siempre en el orden de la pandilla escolar), f) el joven es noble en el fondo (esto es, la maldad es adulta), g) el joven nació viendo televisión (esto es, carece absolutamente de cualquier posibilidad de diálogo coherente) y h) el joven no ha leído el Informe Kinsey (esto es, cree en el amor con endecasílabos y sin píldora). El Código Hays que nos corresponde es inexorable: ningún joven rebelde contumaz puede llegar vivo a la palabra FIN; ningún joven será capaz de cuestionar seriamente cualquiera de las estructuras mexicanas en uso (ni en desuso, para el caso).

A Manuel Michel le correspondía el turno de violentar la muralla china. Lo auspiciaban sus antecedentes como egresado del IDHEC, crítico de cine, realizador (cortometrajes y un episodio de *El viento distante*). Disponía para intentar ese panorama juvenil, de actores nuevos con enormes posibilidades (Ofelia Medina, Julián Pastor, Héctor Bonilla), de un guión débil de Manuel Michel, de un productor reciente y del prestigio acumulado. No lo perdió todo, pero retrasó la película a que tiene derecho. *Patsy, mi amor*, no es sino otra desventura más del mismo eterno grupo de jóvenes mexicanos que nuestro cine inventó y que nuestro subdesarrollo reprodujo a imagen y uniformidad; los mismos tediosos, pasivos, candorosos y muy autoconscientes jóvenes que eran la norma antes del Movimiento Estudiantil de 68 y que hoy, evidenciada su condición fantasmal, vuelven lúgubre relato de aparecidos lo que pudo ser una sólida, coherente, reveladora ópera prima.

JUEVES 21

Jean Luc Godard: *El hedonismo pop y la subversión. Homenaje al punto y seguido*

Pierrot Le Fou es una obra menor de un gran cineasta. En este caso, un momento previsible dentro de la riqueza existencial de la nueva tradición de las innovaciones continuas. Ferdinand (Jean Paul Belmondo) le lee a su hija algunas de las conclusiones de Elie Faure sobre la pintura de Velázquez. Asiste a una fiesta burguesa. Observa a Samuel Fuller. Explota y se lanza sobre un pastel. Acompaña a la institutriz Mariana (Ana Karina) a su casa. A partir de allí, es Mack Sennett que ingresa a la guerrilla urbana, o el pastelazo que arroja Ben Turpin y que estalla en la cara de François Mauriac. Nueva sintaxis cinematográfica. Uno recuerda el aforismo de Godard: "Sí, efectivamente, en toda película debe haber un principio, un desarrollo y un desenlace. Pero no necesariamente en ese orden." La fotografía de Raoul Coutard nació sin mácula. Los personajes reflexionan mientras los gangsters se reproducen y la dislocación del mundo se legaliza, ante el rostro complacido de quien descubre en su cama junto al periódico de la mañana el cadáver de un desconocido.

El anarquismo existencial de los sesentas. Los hijos de Marx y la Coca-Cola de *Masculino-Femenino*, en este caso ya son adultos y recuerdan haber tenido como institutriz a Simone de Beauvoir. Más frases. No hay fresas. El contexto: Vietnam, la defoliación imperialista como síntoma del poder tecnológico que además de criminal es aburrido. No hay surrealismo: hay irrealismo, hay el napalm a la vuelta de la esquina, hay el salto mortal entre la má-

quina y la traición deliberada a la poesía. Al evolucionar la sintaxis cinematográfica, evoluciona la sintaxis mental del espectador. El punto de partida es literario: el sentido del humor es literario: la forma es absolutamente cinematográfica.

Godard es un gran cineasta. Las preguntas sobre la norteamericanización del mundo ya no se ven contestadas por el odio a la máquina (recuérdese la atroz *Alphaville*) sino por el rechazo literal y radical de la guerra de Vietnam. Ana Karina, formidable presencia, posee el rostro adecuado para la atribución, a voluntad, de la mayor perversidad, la mayor inocencia o la divertida complicidad con el realizador del film. Godard es fiel a sí mismo, a sus filias y fobias, inclusive en forma sospechosa (¿no será la lealtad a las obsesiones el trámite más simple para construirse una estatua en vida?). El cine privado de Godard: imágenes de Jean Seberg, aparición fugaz de Jean-Pierre Leaud, mención de Lazlo Kovacs, insistencia delirante en el cine de gangsters. Belmondo es a Bogart lo que/Se hace necesario el punto y aparte.

La narración clásica ha muerto. La unidad espacio-tiempo desaparece del cine acompañado por las últimas prendas íntimas de la Reina Victoria. Como *Pierrot Le Fou* fue filmada antes del ciclo político de Godard, no son precisos los denuestos contra De Gaulle ni contra los aburguesados obreros de las fábricas Renault. Godard también desconfía de los mayores de 30 años. Chantal Goya y Jean-Pierre Leaud se autodestruyen como la forma de madurez que les resulta próxima en *Masculino-Femenino*. Belmondo y la Karina se desintegran no como aspiración de madurez sino como ¿qué más da? El matiz generacional. Godard utiliza ideas y gente sin pretensiones jerárquicas. Elabora un cine de fragmentos o de reflejos o de unidad diferida. El nihilismo existencial de izquierda es antistalinista y antimperialista. (¡Qué casillero!) La cultura francesa es aforística. Dijo Nietzsche: "La única disculpa del cine mexicano es que no existe". Godard es un gran cineasta.

Albert Finney: *La máscara y el cliché.*

La máscara y el rostro (Charlie Bubbles) es la primera película donde Albert Finney no puede culpar a nadie de su actuación. O sea, es su debut como director. Charlie Bubbles es un escritor de éxito, divorciado, con problemas de comunicación y soledad y una secretaria tan parecida a Judy Garland como una gota de agua a Liza Minelli. El esquema resulta perfecto: Charlie vive la enfermedad del siglo, el éxito que no se ve perseguido por la armonía espiritual. Se encuentra a un antiguo amigo, se emborracha, llega a su casa, presidida por la vigilancia McLuhaniana (la secuencia de la pantalla como suma de monitores), viaja, muestra el rostro típico del alienado (socialmente), hace el amor con la resignación del prisionero que carece de visita conyugal, asiste a un juego de fútbol con su hijo, sufre de un mal tan espantoso como la palidez. Al final, en un escenario seguramente dispuesto por Lamorisse, se eleva en un globo en forma tan aerostática como gratuita. El espectador, a su vez se entretiene, se aburre, acepta la calidad técnica de la realización, admite el alto nivel de actuación, recuerda sus propios problemas, se conforma o se altera con su condición enajenada, indaga por la película que verá mañana, no se siente defraudado, no se advierte esti-



mulado. No es un mal principio, no es *El ciudadano Kane*. Albert Finney ha filmado, con discreta perspicacia, un desvitalizado lugar común.

Peter Collinson: El tremendismo como humanismo.

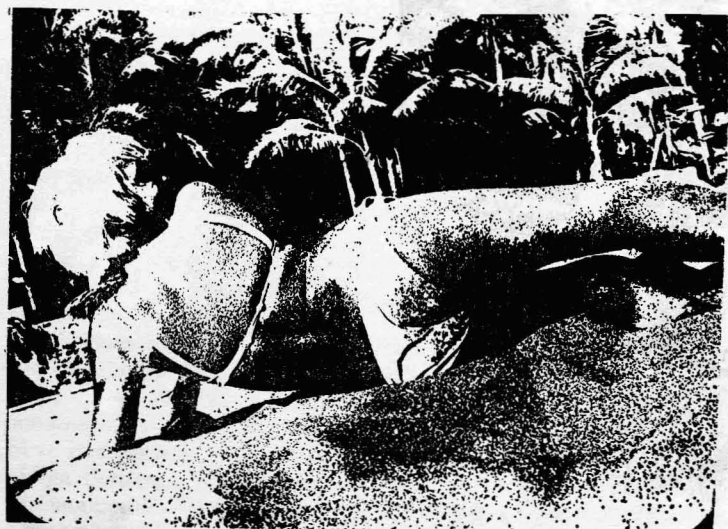
No hay nada tan sangriento como la guerra, a excepción de la paz. Luego de tan fallido retruécano, me corresponde enumerar las razones de mi desacuerdo ante *Todo un día para morir* (The long day's dying), la tercera película de Peter Collinson (anteriores: *El pent-house* y *Up the junction*). En primer término, Collinson pretende, a través del destino de una patrulla, darnos una imagen terrible del horror de la guerra. Lo que consigue, es darnos una imagen terrible de la mala suerte de esa patrulla. ¿El motivo del fracaso? Collinson no puede olvidarse de que está filmando en un terreno reducido, en una casa cerca de Londres; no logra desprenderse de la noción oprimente de recrear la guerra a partir de un estudio. Y se empieza a filtrar, en lugar de la psicología bélica, la psicología del set: el film extrae su sabiduría humana de otras películas, y por así decirlo, se torna un film "cinematográfico" (en el sentido en que se habla de una literatura "libresca"). Collinson —de modo consciente o no, habiéndolas visto o no— empieza a reproducir, con ademán mecánico, las soluciones formales de Tay Garnett, las secuencias demoledoras de Aldrich o Raoul Walsh. En rigor, quienes combaten, flaquean, sudan, se encarnizan, lloran, aúllan, imprecán, se desangran, son los fantasmas de Errol Flynn o Alan Hale, las sombras vivísimas de *Ataque* o *Aventuras en Birmania*. Collinson parece reducir al absurdo no al combatiente de guerra, sino al combatiente de guerra tal y como lo concibió Hollywood; quiere desmitificar no a las boinas verdes con su napalm, sino a Robert Taylor con su confiada seguridad de estrella que sabe va a resucitar después de Bataán.

En segundo lugar, Collinson confunde —con énfasis muy cercano al cine japonés y a la literatura centroamericana— lo tremendo con lo tremendista. La guerra es terrible; el acento puesto sobre la bayoneta que desgarrá vísceras y provoca vómitos es sólo tremendista. De este modo, y para usar las divisiones humanas del medioevo, el efecto de la guerra se traslada al estómago, no al entendimiento. La guerra se torna monstruosa no por injusta, sino por la mortificación visual a que obliga. Y entonces nada más legítimo que el último paseo de David Hemmings, convertido en discurso parlamentario cuáquero: si la guerra es un problema visceral, se le puede apaciguar con palabras, con gritos, con Josué, el de Jericó, vuelto Emilio Castelar.

INTERMEDIO

La Reseña como tiempo libre.

Acapulco nunca es lugar de más de dos sitios. En 1965 y 1966 el Tequila a-gogó congregó a los reseñistas, ocupados en captar el significado del nuevo movimiento dancístico que era golpe existencial. En 1967 el Armando's Le Club fue *the place*. Era el advenimiento de los cuic, la forja de the Beatiful Mexican People. Lo más conveniente entonces resultaba un sitio de amplísimo



vital, música variada y sensación de Haber Llegado. ¡Ah, y estroboscopia! Ya sin strobelight en 1967 la vida difícilmente valía la pena de ser ejercida ante la admiración ajena.

En 1968, El Lugar es Tiberios. Con sus dificultades de ingreso (la dureza de los cancerberos acrece la belleza de los cabarets), sus múltiples complacencias ópticas, su strobelight, sus proyecciones, sus conjuntos soul. ¿Quién se acuerda ya de Johnny Rivers, los MacCoys, o de —confíesome cultor de Trivia— Sam the Sham y los Pharaos desvocalizando "Woolly Bully"? Ya nadie baila como contador público que demandase su derecho al escalofrío absoluto. La onda es otra, incluso, la Onda es una y es soberana. Las grabaciones deben incluir *ab ovo* a Santa Aretha Franklin, el jefe James Brown, Wilson Pickett o San Otis Redding. ¿Quién es capaz de azucararse con Gary Puckett y "Young Girl"? Sólo quien se burle de las Hermanitas Núñez implorando "Reconciliación."

La Reseña además, por tan institucional, se ha vuelto sobria: son demasiadas películas como para no acatar su esencia eminentemente cinematográfica. Así que asumamos el Tiberios y los slides que integran reiteradamente a bellezas del *Life* con orangutanes del *National Geographic Magazine* y fotos insólitas de hippies en busca de Ripley. (Y de Ripley en busca de burgueses en Acapulco que no se sientan hippies.) Y oigamos sin descanso "I'm a sououl man" o "Chain Gang." Y enviemos la variada vestimenta de los productores y sus camisas de encaje y la conspiración de los olanes. ¡Qué tedio describirlos! Si al menos nos observáramos su común sujeción a una sola imagen o una sola boutique; si variaran el esquema de sus camisas y sus collares y sus figuras cándidas, con la inocencia —nunca me cansaré de repetirlo— de quien es incapaz de suicidarse después de revisar su filmografía. ¿Tiene algún caso intentar su sátira? ¿O conviene describir la desesperanza de quien anhelaría a la salida del Fuerte ser reconocido por algo más que una bandada de niños acapulqueños como pájaros hitchcockianos, niños que de cualquier forma no saben a quién le piden el autógrafo? Las glorias de las telecomedias, las cantantes de "Noches tapatías", los galanes que secundan a Tony Aguilar vibran en el Tiberios. Y no aceptan enterarse del esfuerzo desplegado por un coro de cincuenta mininativos de 8 a 10 años de edad que berrea los slogans postreros de "Hey Jude" y luego distribuye flores entre los asistentes. La fauna del Tiberios quiere sonreír, quiere posar, quiere hacer de cuenta que/ Pero 1968 no transcurrió de ese modo para que en la Reseña todo funcione como antes, cuando

los productores soñaban con el regreso de Pedro Infante y la taquilla montados en un caballo blanco. *Those were the days my friend / we thought they'll never end / we sing and dance forever and a day.*

VIERNES 22

La pasión de un hombre joven: Quien no se identifica se nulifica.

"Knickers... I'm knickers obsessed!", exclama Jaime Mc Gregor (Barry Evans), en el momento de promulgar el principio de su odisea sexual, el fácil complejo trámite de pérdida de virginidad en los swinging sixties. ¿Cuánto cabe en una película que es un homenaje al Londres contemporáneo, que es un homenaje a la herejía (sic) juvenil, que es un homenaje al aprovechamiento industrial de ambos fenómenos? Cabe la excelente actuación de Barry Evans, Angela Scoular (Caroline) y Vanessa Howard (Audrey), cabe un continuo desfile de modas, cabe un humor a voces grueso pero siempre eficaz, cabe una música excelente (The Spencer Davis Group, Stevie Winwood y Traffic), cabe la creación de una atmósfera divertida, profesionalmente antisoñoliento y fabricada de modo especial para propiciar identificaciones y adhesiones, emocionales y de las otras.

Clive Donner, quien cumplió muy a medias su sátira sobre el psicoanálisis y los playboys (*What's New, Pussycat?*), se ha conformado en *La pasión de un hombre joven* (*Here we go round the mulberry bush*) con una pieza cinematográfica de época, cuya influencia permanecerá hasta la siguiente formulación de nuevas costumbres, hábitos y piezas cinematográficas de época, y cuyo impulso descansa en la recreación de un ambiente donde la moral victoriana ha sido eliminada en beneficio de la estética de televisión. A principios de los cincuentas, una película sueca *Un solo verano de felicidad* conmovió internacionalmente al derivar su climax dramático del hundimiento fluvial y nudista de una pareja, hecho que a continuación atraía el fatal castigo para los amantes, por su desprecio momentáneo a las leyes que protegen la supervivencia de las telas. En 1968, otra pareja se aprovecha (tal cual y sin agregados) de las aguas de un río, y es un episodio más de los muchos que incluye este despertar, acontecer y madurar sexuales de un joven de 17 años. Un episodio sin más comentarios que la húmeda intromisión de un perro.

En última instancia, si se renuncia, en un acto de increíble abstinencia, a la sociología instantánea y sus consiguientes peroratas sobre the generational gap y la momiza, nos quedamos en *Here we go round* frente a la búsqueda, demasiado consciente, de la libertad sexual y el desenfado. Lo provocado artificialmente puede ser muy comercial, puede ser muy divertido, puede trasmutarse en ánimo existencial, pero/ Y ante los elogios acumulados, las objeciones se debilitan y se van convirtiendo en un afanoso recuerdo del juego de sardinas, con su nítida reivindicación de la grandeza de las tiendas de muebles.

*Un verano en la montaña:
la posibilidad del matiz ideológico.*

Un verano en la montaña del realizador húngaro Peter Bacso es primordialmente, una exploración de la conducta a propósito de la política. Y no a la inversa. La superficie anecdótica nos comunica el encuentro de cuatro seres: un doctor, sobreviviente del nazismo y el stalinismo, una muchacha, su padre, cómplice del stalinismo y oportunista profesional y un joven apolítico. El escenario: un antiguo campo de concentración al que rehabilitan como granja el doctor y los jóvenes. A partir de este dramatis personae, Bacso construye no un esquema de las diferentes tendencias políticas de la Hungría contemporánea, sino un panorama de las reacciones de cuatro seres concretos ante la Historia y sus excesos. Como me indica Nancy Cárdenas, experta en cine socialista, Bacso se niega a la trampa de las abstracciones y no cede a la facilidad de hacer encarnar en jóvenes la actitud renovadora y de confiar en viejos para la acción petrificante. El stalinismo, además de una muy específica traición al socialismo, es (o se ha vuelto, terminológicamente) una disposición humana hacia el autoritarismo y el dogma. Al comprender Bacso la absoluta flexibilidad de toda noción, evadió la tentación de otra tesis sobre "la lucha generacional", y prefirió indagar en la conducta impredecible de cuatro seres singulares. Lo que cada uno de ellos emblematicase a continuación (el doctor: la lealtad a los principios, a pesar de todo; el oportunista padre de la muchacha: la super-

vivencia a cualquier precio; el joven: la conveniencia personal; la joven: el reconocimiento admirado del poder moral de los principios) es ya derivación a cargo del espectador. Una cosa más: *Verano en la montaña* no es discursiva ni panfletaria. Si su contexto evidente es la dictadura stalinista y la represión de 1956, su desarrollo es visual no verbal. Recuérdense las hermosas secuencias de los bailes y la despedida de los exploradores. Al confiar en el matiz, Bacso provoca el salto del cine político: de rígido a riguroso. Termina el realizador como juez. Aquí, el director es un testigo más.

SABADO 23

Los bichos: La decadencia de lo decadente.

En aquella mesiánica Nouvelle Vague, hoy tan lejana que es dable asociarla con el apogeo de Jayne Mansfield (¿o de Mae West?), Claude Chabrol se encargó a sí mismo de una tarea tan espesa como buscar las primeras ediciones jaliscienses de *Las flores del mal*: la crónica de la decadencia. O sea, para traducirlo en forma burda, el relato de las aficiones privadas que al consumarse en forma límite, elegían, a) como fondo musical a los barrocos (versión Swingle Singers), b) como marco de referencias plásticas en la conversación a las monografías sobre Ingres o Gericault, y c) como canon de motivaciones psíquicas a Wilhelm Stekel, Colette y Alfred Hitchcock. El resultado debía conocerse como *Decadencia*, en especial si Jean-Claude Brialy acariciaba un gato siamés, mientras se alisaba el gazné.

Tan prefabricado manierismo deposita ahora en *Les biches* (Las ciervas, Las amigas o Los Bichos, como se le vaya a ocurrir al traductor) sus esperanzas de continuidad. La trama es simple: una lesbiana elige amiga. La amiga busca huir de la tiranía y selecciona acompañante. La lesbiana al pretender la retención de la amiga, prefiere al acompañante. La amiga, ya ignorante de la naturaleza de sus sentimientos y de la naturaleza de su naturaleza, se va a vivir con la exlesbiana y el exacompañante (de la amiga). Desenlace del ménage simbiótico: telón trágico. ¿Síntesis? Un antiguo melodrama, con el agregado de la perversión sexual, que como todo mundo sabe, es decadente y finisecular. A M. Delly se le cuelan personajes dudosos, por así decirlo. Y Chabrol, satisfecho de su amplitud de criterio, de su civilizadísima conducta, confecciona otro episodio de una serie cuyo motor económico es la pasión que los primitivos creen sentir hacia los decadentes, y cuya falla es el aburrimiento que segregan los decadentes que a Chabrol sirvieron de inspiración, modelo o buenas noches.

La verdadera tragedia de Mayerling: Terence Young.

Si uno concede el innato romanticismo de la realeza; si uno, por lo demás juarista con sentimientos de culpa, reconoce el hábito trágico peculiar de los Habsburgo, y finalmente, si uno ha sido educado en esa-universidad-de-la-vida que fue la MGM de los cuarentas, entonces y por lo consiguiente, quizás posea la aptitud de sobrevivir a esas tres horas que constituyen el pantano cronológico en que perece *Mayerling*, la cinta que reconstruye el dramático fin de quienes amantes por antonomasia del imperio



austrohúngaro, ante la separación y la desdicha eligieron el sepelio doble.

Turismo del anacronismo: Cuando se recuerda —después de *Mayerling* que Terence Young dirigió a James Bond, se empieza a sospechar que el 007 ha sido el agente más lento y moroso concebible y que sólo la parálisis total de Espectre impidió su ruina, lección que se deriva de las infinitas secuencias que integran esta carrera de Young contra el espectador metamorfoseado en piedra. Veamos: Rodolphe (Omar Shariff) enamorado de María (Catherine Deneuve) es hijo de Francisco José (James Mason) y de la Emperatriz (Ava Gardner) y pariente político del Príncipe de Gales (James Robertson Justice). Cada uno de los anteriormente citados, como es fácil deducir, trabaja en el film, cosa de que nos iremos enterando a la salida. El trámite es complicado: cuando se capta que *Mayerling* no aborda un tema político, los amantes mueren, y para cuando nos enteramos de que hay un contexto histórico que acompaña a los sufridos caracteres, la rebelión húngara está liquidada y no hay nada que hacer.

Y Omar Shariff, más cerca de Margarita Gautier que del Duque de Windsor, se enamora de Catherine Deneuve, consignada como argumento de la decoración de interiores. Y Viena exhibe sex-appeal arqueológico y la memoria, que ya no puede recordar la secuencia inmediata anterior, se da tiempo para exhumar los góticos perfiles de Charles Boyer y Danielle Darrieux que morían en otro *Mayerling*/ y no quedan palabras amorosas que la piel inmóvil de la Deneuve no haya absorbido sin demostrarlo y uno desea el fin del sacro imperio con tal de renunciar a la butaca y los rollos nunca acaban y algún día sabré lo que pasó.

DOMINGO 24

En la mañana, *Los rojos y los blancos* en el Mercado del Cine, donde también se han presentado *La barrera* de Skolimovski, *Inside North Vietnam* y *You're what you eat* un excelente documental con el delirante Tiny Tim y Electric Flag. *Los rojos y los blancos*, homenaje de Hungría a la Revolución de Octubre, es una de las mayores películas históricas que recuerdo. Perfecta, tensa como un ballet, concentrada, inteligente, exige a Eisenstein como el único antecedente válido: un cine épico que no es declamatorio, una reconstrucción histórica que no es pedagógica, un enfrentamiento ideológico resuelto en términos de acción no de discurso.

Los amores de una rubia: El falso verdadero naturalismo.

Milos Forman, al parecer hoy hacia el exilio después de la invasión de Praga, dispone filmográficamente de tres películas: *La oveja negra*, *Los amores de una rubia* y *El baile de los bombos*. La segunda de las así tan eruditamente citadas es la primera que llega a México, para describirnos el desenvolvimiento erótico y sentimental de una obrera joven que trabaja en las afueras de Praga, en Zruc, villorrio industrial. El método seguido por Forman es, en la apariencia, naturalista: secuencias largas con actores que nunca lo parecen, situaciones vulgares, cotidianas, anticlimáticas. (No es gratuito que en *La oveja negra* acudiese Forman a la cámara escondida y a la improvisación parcial del diálogo.) El naturalismo en este caso, es sólo una etiqueta: la

creación de personajes y situaciones, es un proceso que va más allá del adjudicamiento de tendencias. Hay secuencias antológicas como el primer baile en Zruc —dedicado a facilitar el trato entre obreras y soldados—; como el segundo baile, con ese salón que se puebla con tres shots sucesivos; como la llegada de la rubia a Praga, a casa de los padres de Milda el pianista, con la infinita regañata a cargo de la madre, y como la secuencia definitiva en la cama familiar con el pianista y sus padres, digna de los Hermanos Marx. Y en medio de este amargo, admirable sentido del humor; en medio de este regocijante pesimismo, la figura de Andula (Jana Brejchova) que ha de crecer sentimentalmente, que ha de regresar a sus amigas, a su trabajo, con la ilusión provisionalmente suspendida, sólo provisionalmente suspendida.

Te amo, te amo: Dar tiempo al tiempo.

El tema declarado de Alain Resnais es el tiempo. A su vivencia destazamiento, confinamiento, rendición y captura, ha dedicado la mayor parte de su obra, tan solicitada por cine-clubes y monografías. En *Hiroshima mon amour*, el personaje es la memoria (constancia, elaboración del tiempo) que se asume como vínculo entre el sentimiento de culpa y la entrega amorosa. En *El año pasado en Marienbad* el tiempo resulta, como en los libros de J.W. Dunne, un orden circular donde ningún instante se vive por entero hasta que transcurre antes y después y pronto nos veremos en el año pasado. En *Te amo, te amo*, la indagación alcanza otra etapa, bajo otro argumentista. Marguerite Duras (*Hiroshima*), Alain Robbe-Grillet (*Marienbad*), Jean Cayrol (*Muriel*) y Jorge Semprún (*La guerra ha terminado*), se ven ahora sucedidos por Jacques Sternberg, humorista.

Sternberg dispone una anécdota simple y una elaboración barroca, para darle oportunidad a Resnais de que se explique una vez más: A Claude Ridder (Claude Rich) un suicida fallido, un grupo de científicos que experimenta (con ratones) el problema del tiempo, le propone un viaje: será devuelto al pasado, durante un minuto, exactamente un año atrás. Claude acepta y es enviado hacia una corriente de recuerdos (organizados matemáticamente) que va creando el paisaje, el collage de una vida, y que ofrece una versión de la memoria: fragmentos, repeticiones, imágenes, alteraciones, recurrencias, instantes densamente iluminados, obsesiones sombrías, el romance catastrófico con Catherine (Olga-Georges Picot). Mientras, los científicos se desesperan queriendo retenerlo, recuperarlo.

La máquina del tiempo es como un cerebro; el tránsito al pasado es como una metáfora obvia y segura de la retención del recuerdo. Al parecer, Resnais reconstruye una historia de amor y la muestra como una atribución del tiempo, una selección de la memoria. Somos nuestra capacidad de arraigo, somos lo que retenemos. ¿Y lo otro, lo perdido, lo irrecuperable, lo que no es convocable por el recuerdo? Eso es el humus, la sedimentación, la materia prima en el sentido aristotélico. El cuadro trazado por Resnais es perfecto: la memoria se vuelve diagrama, las teorías de J. W. Dunne encuentran al hombre dispuesto a su comprobación cinematográfica. ¿Es esto suficiente? No para mí, y esta frase altanera es una reducción al absurdo de la insuficiencia sentida o intuida como espectador. A su vez, mi memoria reconstruye y asimila su propia





versión de *Te amo, te amo* y encuentra a Claude diciendo: "He sobrevivido, por tanto soy un ratón", o a una joven que conspira: "el rojo no es la psicosis, es el futuro" o al hocico del ratón blanco que domina el último shot o a Claude emergiendo con demoledora insistencia del mar. Y retengo opiniones o juicios, que se entrelazan con las imágenes: una admirable ejemplificación visual de una idea común de la memoria, personajes que se mueven sin un espacio psicológico donde desarrollarse, personajes que a fuerza de vivir una sola dimensión se van esquematizando, acartonando. Percibo finalmente un trazo donde se funden juicios e imágenes: uno de mis presentes —ese presente a partir del cual escribo— advierte en uno de mis pasados —ese momento donde resentí *Te amo, te amo*— no el instante del enriquecimiento de mi comprensión del tiempo, sino el instante de mi disminuida admiración ante el análisis filmado que no llega a constituirse en gran cine, que no supera la solidez de su estructura para transformarse en otra cosa, por ejemplo, arte.

SEGUNDO INTERMEDIO

La zona roja y la tabla ouija

(a partir de la experiencia de un galán joven)
(de la Nueva Ola)
(del cine mexicano)

No, te digo, tuve muchísima suerte, nadie me reconoció, o si me reconocieron, no lo demostraron, a lo mejor para no arruinarme la noche, aunque te confieso que no me hubiera disgustado un saludo de los fans, pero ¿qué te decía?, sí, nadie me reconoció y la pasé de a poca

Te vas a burlar de mí, pero nunca había estado, siempre vine a Acapulco en otro plan, más fresca, con la familia o la palomilla, el caso es que nunca antes yo/ y ahora me dije: Leo, tú vas, aunque Mr. Losey quiera hablar contigo y aunque Polanski te haya invitado a cenar y la pobre de Mia Farrow no te haya terminado de contar su conflicto sentimental. Por cierto, qué mal le ha ido a esa muchacha, yo la consolaba pero inútil: es que, Leo (me lloraba en el hombro) los periodistas me persiguen, me sitian, me molestan, me/ Te comprendo, Mia, también a mí me pasa algo parecido, y no, no había visto ella la columna donde Raúl Velasco se metía conmigo y sin dar mi nombre pacabar. ¡Qué mala onda! total que nomás estuvimos un rato en la fiesta de turismo en el Hilton, qué lujosa lujosa no fue ¿o dónde estaban los fotógrafos?

y me fui a la zona roja, a la zonaja a practicar el zonanismo, jé, jé, ¿qué no te hace gracia? ¿no? no es mío el chiste y a mí tampoco me gusta mucho no creas. íbamos un grupo muy cotorro, de la onda, puros cuates in, ya sabes, Carlos, el otro Carlos, Re-

necito el director, Jorge, Rodolfo el junior, yo y un grupo de gordas medio golfas si me lo preguntas pero jaladoras y nada chafas de aspecto. Ora que la zona no está a la altura de Acapulco y la costera: las calles sin pavimentar, horrendas, bichosas, todo así como que va quienquiera, de a tiro para el pópolo/

fuimos primero a La Huerta, el templo de la pirujiza, vaciado el lugar: arriba de la cabañita donde huarachean, una maqueta del podio olímpico. Y mucha gente aunque con eso de que cualquiera puede entrar se pierde el chiste. Se usan grabaciones como de la guapachosa del cuadrante. Para los nacos. Yo me aburrí aunque claro que hacía gestos y opinaba que muy groovy y allá va, porque las gordas estaban fascinadas y quisieron que bailáramos Rigoletito y el Rodolfo le va a proponer a su papá una película "La huerta del amor", se aventó el Rodo con el título, no es tan tarado como le achacan. El caso es que todo mundo se nos quedaba mirando como si nada como sin reconocernos y además el maestro Acerina no va con nuestra catego y nos fuimos al show del Burro. Eso sí que para los leones, Jaimito. Estaba de M.C. un viejo maquillado como de película mexicana/ oye no creas que te hablo mal del cine de eso vivo o de eso quiero vivir dirás tú, órale, no, lo que pasa/ Y todo el tiempo con su "una bonita melodía al seis por ocho pichicateada". Y unos chistes del año del hilo y el Carlos al-bureándose. Qué patín, lo que sea sabemos divertirnos

ahí, en el Burro sí me reconoció un cuate. Tú también lo conoces, era golfo de los Sanborns, lo saludé y como que se hacía el muerto, pero luego me dijo quiubo tú eres Heberto ¿no? ya no me llamo Heberto ahora soy Leo Mascareña y qué payaso me dijo ¿o a poco estabas fichado? Me dio coraje y le iba a dar un cortón pero me explicó que no lee los periódicos

y el show, cuate, que ahí sí reconoces. Para llorar. Primero un conjuntacho tristísimo, aunque ni tanto porque nos dedicó una pieza/ yo le dije a Carlos que esa publicidad como que no pero por veinte pesos manito conseguimos promoción extra podía andar por allí gente importante y oye nuestros nombres después de todo qué importaba

y luego una tipa monstruosa bailaba una danza mortal y era como si Susana Cabrera se tongolelizara, por ahí le agarras. Y las golfas echando un relajo parejo. Y a mí me preocupaba que nos fuera a ver un periodista. El despijorren no conviene sobre todo cuando no se ha cimentado bien el prestigio. Así que al ver al periodista ese lo fui a saludar y estaba tan borracho que me salió con yo a usted no lo conozco. Puntadas de Alcohólico. Cómo estaría de ahogado que le tuve que apuntar mi nombre y prometió publicar la nota. Hasta ahorita

y un trío de lo más out/ como si los Panchos estuviesen desvelados y afónicos porque ensayan a las seis de la mañana pues a las ocho ya tienen que estar en su empleo en la sucursal del Banco de Comercio, comentó la Hilda/ y un mago LLE-

GADO DIRECTAMENTE DE TIJUANA que no veas, se le ahogó la paloma en el sombrero de copas y la sacó muerta y se disculpó y ya no lo dejaron continuar/ y Rodolfo ya estaba muy pesado y salió una vieja que estaba muy bien y Rodolfo que la quiere jalonear cuando empezaba su número con un gorila que también era ella y un cuate lo empujó y el Rodo que se arranca y tú no sabes quien soy y el otro le contestó Cómo no un pobre güey, y ya se iba a armar la bronca pero los separamos/

y la tipa con su gorila en marcha y el Carlos que le grita ¡Saluda al Rey de Hollywood! Y la tipa que manejaba el gorila que también estaba bien pasada empezó como a/ y todos los paisas muy entrados y que les grita el Carlos: Cómo serán nacos que pagar por esta mugre, y la flota del cuate que había braveado al Rodolfo que se pica y la tipa del gorila manoteaba consigo misma en plena posesión y el Jorge ya quería que nos diéramos pero le dije: aguántate chavo, recuerda que el rostro es nuestro patrimonio y se contuvo/ y la del gorila que se llamaba Lianar o algo así duro y dále con su piel revolcándose/ y llegó el administrador y unos policías y el burro que hay en el lugar se subió a la pista y el público nos chiflaba y gritaba maricas, y ay si tú muy in/ y el Carlos como loco qué les pasa indios nunca ven artistas de categoría y la chifliza a peso y las gordas chillando y Rodolfito jurando que ya no haría la película en esos lugares y gritándoles ¡Están out, les duele estar out!

total que la rematamos comiendo hamburguesas en Big Boy y ya no nos quedaron ganas de volver, pura broza y además en luces y efectos sicodélicos se los lleva de calle el Tiberios. De veras. De veras.

LUNES 25

El Ángel de la Muerte: Si Abelardo y Eloisa hubiesen sido fotogénicos

Boom! es el sonido de las olas cuando se presentan, Boom! es la onomatopeya del fragor del mar, Boom! también es el ruido de las películas cuando fracasan.

Empezaron desmitificando a Cleopatra, continuaron filmando telenovela de aeropuerto con *The VIP'S*, y telenovela de playa bohemia con *The Sandpiper* y telenovela de ocultamiento de Puerto Vallarta con *La noche de la iguana*. Fijaron la imagen del matrimonio típico de la provincia mexicana en *Virginia Woolf* y utilizaron a Shakespeare para rendir un homenaje a Mack Sennett en *La fierecilla domada*. Son Stan Taylor y Oliver Burton, los seres queridos, los monstruos sagrados, que, entusiasmados con *The milk train doesn't stop here any more*, le arrebataron sus freudianos derechos a Tennessee Williams, esclavizaron a Joseph Losey y eligieron a Noel Coward para el papel de la Bruja de Capri.

Bud Taylor es una millonaria, Sissy Goforth, cruel y lejana y agonizante, la Dama de las Camelias del jet set. Lou Burton es Christopher Flanders, un poeta-gígolo-portador de mala suerte, que fascina in artículo mortis a las plutócratas. Capri es una isla. Joseph Losey es un realizador extraordinario, perfectamente capaz de dirigir bodrios. Noel Coward es su manera de vivir retórica y glotonamente el idioma. Tennessee Williams es un cliché. *El Ángel de la Muerte* (Boom!) es un discurso aullado sobre la necesidad de educar a los Monstruos Sagrados a propósito de las conveniencias de la autocritica, o un informe estereofónico sobre el alma decadente de la alta burguesía.

Inocencia sin protección: La agilidad como hazaña

En 1942, en plena ocupación nazi de Yugoslavia, un ser extraño o bizarro, Dragolub Aleksic, ambicioso renacentista menor, realizó *Inocencia sin protección*, una compleja, divertida, formidable obra amateur. En 1968 Dusan Makavejev, dramaturgo y crítico de arte, exhuma y presenta los avatares de Aleksic, cerrajero y acróbata. *Más datos históricos:* Aleksic y su grupo fabricaban calzado. Obtenían película virgen de un soldado además a cambio de comida. *Inocencia* se estrenó durante la ocupación, ante un público lleno de la avidez fonética del nacionalismo exacerbado, deseoso de escuchar su propio idioma. El éxito provocó el correspondiente fracaso de la cinta alemana que se exhibía en forma contigua. Resultado molesto del triunfo: la prohibición de la película y el encarcelamiento de sus realizadores.



El trabajo recompensado: en 1968 Aleksic recibió su jubilación junto con el título de artista de mérito. De la película nazi no se ha vuelto a saber nada.

MARTES 26

Isabel: La represión (sexual) engendra los fantasmas

Isabel (Généviève Bujold) viaja de Montreal hacia la granja familiar, para los funerales de su padre. En la casa sólo permanecen el viejo tío paterno y una atmósfera consagrada al recuerdo, actividad notoria de la provincia. Isabel decide quedarse y a partir de esa resignada acción migratoria, se suceden a) la evocación continua, a través de fotos, conversaciones, rumores y golpes de puerta, de la familia desaparecida; b) una fotografía espléndida que fija la conmovedora actuación de los vecinos auténticos del lugar; c) el homenaje-que-no-cesa rendido por el director, argumentista y productor del film, Paul Almond, a su mujer, en este caso la actriz Généviève Bujold; d) la desmitificación freudiano-policial de los fantasmas que lo mismo pueden ser los deseos reprimidos de Isabel que los erotismos confesados del tío; e) la glorificación romántica de las tormentas, los villorrios, las canciones, los pórticos, las bodegas, los gestos hazarñosos, los suspensos hitchcockianos, los álbumes de familia, las memorias de infancia, los desconocidos con alto poder adquisitivo, las conversaciones premarcasianas, los ecos de Emily Bronte y los relojes de pared; f) la crítica, el análisis y la nostalgia de los pequeños pueblos de provincia, legítima preocupación vital del nuevo cine canadiense, y g) el amor como función de los sentidos sobresaltados y la soledad como resultado de la escasez demográfica.

No es agua ni arena la orilla del mar. No es mala ni buena Isabel de Almond. Si se advierte fallida, es por la indecisión de su director: no se puede fundar una película en el rostro de la actriz principal. Eso, finalmente, es paisajismo. Tampoco es posible mantener al mismo tiempo la credulidad y la incredulidad en relación a una amenaza invisible. Eso, finalmente, es inseguridad artística, una mezcla endeble de psicoanálisis y percepción extrasensorial, la duda creativa que se torna, a fuerza de reiterarse, destino y limitación.

Hay tres especies de sobrevivientes legendarios: los sobrevivientes de Pearl Harbor, los sobrevivientes de Hiroshima y los sobrevivientes del ciclo tolstoiano del cine soviético, estos últimos, una especie de Constituyentes de la resignación. En seguida de las tres partes que integraban esa suerte de metáfora de la eternidad que se hacía llamar *La guerra y la paz*, se despliega *Ana Karenina*, el drama de adulterio ya previamente sufrido por Greta Garbo y Fredric March, a quienes perseguían el infantilismo de Basil Rathbone y el rencor despechado de Freddy Bartholomew. O al revés.

Al parecer, el intento es similar al de Funes el memorioso: tardarse en la reconstrucción de los hechos el tiempo que han durado los hechos reconstruidos. En atención a esto se nombró director de *Ana Karenina* a Alexandro Sarji, un entusiasta evidente de la linterna mágica, los grabados, los valeses, el daguerrotipo. Sarji es un hombre de su época (el siglo XIX) que adviene al espíritu de un clásico con ánimo de captar su esencia, que como todo mundo sabe consiste en el buen gusto de la decoración de interiores, los diálogos aprendidos premiosamente, el ritmo arcaizante y las buenas maneras. ¿Alguna vez soñó Tolstoi con alcanzar el status de Grace Metalius, James Michener o Cecil B. de Mille? Si así fue, logró su objetivo: *Ana Karenina* es *Hawai* sin dramatismos inútiles; *Los diez mandamientos* sin empleo reaccionario de los extras; *La caldera del diablo*, sin morbo, pornografía, vecinos, elogio de la Coca-Cola, continuará la próxima semana. *Ana Karenina* es un eternometraje donde los clásicos ingresan al aparador de los anticuarios para permanecer ahí por los siglos de los siglos, o, cuando menos, por el tiempo que dure la película.

MIÉRCOLES 27

La novia vestía de negro: La monotonía de la venganza

No existe, pero debía existir un proverbio árabe que a la letra enunciase: "Venganza que se cumple desde el primer rollo, espectador que añora a Mr. Karloff". Axioma que, siglos más tarde, se vería completado por una ocurrencia andaluza: "Tanto se esmera la metafísica que al fin se añora la vida rústica."

La paremiología o ciencia de los refranes se ha perdido de dos aportaciones culminantes. Los admiradores de François Truffaut

(culto que inició *Los cuatrocientos golpes* y confirmó hasta el desbordamiento *Jules et Jim* y *La piel suave*) se han perdido en *La novia vestía de negro* de la oportunidad de un gran cineasta y se han debido resignar con el ejecutor de un excelente y logomaniaco ejercicio de estilo. Como ocurre en toda carrera que se respeta, hay ocasiones en que el virtuoso —ejercicio gratuito de un poder técnico— vence al creador. Y uno considera que el propio Alfred Hitchcock dirigió *Rebeca* (el recuerdo como sospechoso), *Cuéntame tu vida* (el recuerdo como culpable) y *La sogá* (¿Qué importancia tiene la vida humana si se le compara con un acto de poder? vs. ¿Quién eres tú para decidir sobre la existencia de una criatura del Señor?), tres películas por lo demás fallidas, discursivas, más aptas para la crítica especializada que para la segunda contemplación.

Más o menos, tal es el caso de *La novia vestía de negro*. En el relato original de William Irish (o Cornell Woolrich), la venganza funcionaba como hilo conductor, porque lo importante no era el descubrimiento o aprehensión del culpable, sino el ascenso o descenso a la mentalidad homicida. En la obra de Truffaut, la multiasesina tan estalactitamente asumida por Jeanne Moreau, se ofrece como un hecho externo, distante, simbólico. No es la mente específica de un criminal, es el amargo sentido irónico que incluye a Némesis en su repertorio: el "desenfado" a propósito del enconamiento del recuerdo que se metamorfosea en venganza. También se vuelven marginales el tema del asesinato como sabiduría, de la técnica al servicio del crimen, o el reverenciadísimo asesinato considerado como una de las bellas artes: al fin y al cabo, lo contrario de la venganza es el acto gratuito. Aunque hay una estética de la venganza, ésta, fundamentalmente, sigue siendo una acción ética. ¡Bravo! La obsesión dominante de *La novia vestía de negro* corresponde al orden del tour de force: Truffaut se ha propuesto salvar la obiedad a través del estilo.

Desde luego, todo es exégesis, cácaro y explícame de paso *La aventura*. El film de Truffaut sacraliza la trayectoria de una mujer que va liquidando, de uno en uno, a quienes mataron (por accidente) a su esposo el día de la boda. A cambio de la felicidad que ella ha perdido sin remedio, los otros deben recompensarle con la vida. ¿Se tratará acaso de una reflexión sobre el Trueque, el Canje o la Reciprocidad? ¡Ah, misterios de la interpretación! Lo visible es el quintuple desencadenamiento de la venganza y ante eso uno continúa estólido, porque la Moreau no es un personaje, sino una diosa remota que corta



los hilos de donde penden las vidas. ¿Será una obra sobre la Fatalidad y nadie-tiene-comprada-la-existencia? Lo categórico es la dificultad de convertir una trama policial en una recreación mitológica que siga siendo mundanal desquite que no abdique de su condición olímpica que/ De cualquier forma, el personaje de la Moreau era una muerta en vida, así pues ¿de qué vale su afán homicida o su voto por De Gaulle?

La paradoja falla una vez más: en *Fahrenheit 451* la actitud de quienes huían de la quema de libros era tan fetichista e idólatra como la de sus adversarios. En *La novia vestía de negro*, los cinco asesinados se transforman en un solo muerto, y la repetición despoja de su grandeza existencial a la venganza, para convertirla en la monotonía de un mismo crimen visto a la luz de diferentes disfraces. Según Godard, *Pierrot Le Fou* es tan sólo "la vida que cubre la pantalla como una tapa cubre la regadera que se vacía, simultáneamente, en la misma proporción". No sucede lo mismo con este film de Truffaut: aquí únicamente se inmoviliza su leyenda en la pantalla.

Todo para ti: Experimento lento con el sentimiento

La ópera prima de Claude Jutra, canadiense: Johanna es una revelación y Truffaut es un amigo y la película es devastadoramente literaria, la ilustración de una de esas novelas que Pavese no llegó a escribir o que Tim Buckley o Simon y Gar-



funkel no han podido incorporar a sus discos. La trama es lineal: un actor joven, con dinero (Claude Jutra) se enamora de una mulata (Johanna), modelo de la versión del Vogue en Ottawa o Montreal, casada y libre de prejuicios, orgullos y sensibilidades de Jane Austen. Romance. Contrapunto: el amor se entretiene con las reflexiones de quien no es héroe ni antihéroe sino personaje de cine experimental. El actor en cuestión es promiscuo sin ser un baluarte absoluto de la heterosexualidad. Johanna se embaraza, él opta por el matrimonio y pide consejo. Su madre lo remite al sacerdote. El sacerdote lo remite a la posibilidad de que Johanna sea una *social climber*, una arribista caza fortunas. La relación se ve arrojada hacia su final. Ella pretende conservarlo apelando al chantaje sentimental. El huye recordando su porvenir social. Aborto. Desesperanza. Melancolía. Languidez. Sin embargo, el experimento se cumple: si la búsqueda no alcanza el nivel de hallazgo, por lo menos expresa un talento, una necesidad expresiva, una conciencia artística.

El estrangulador de Boston: El aburrimiento subliminal

Aparte de las declaraciones sensatas y de las intervenciones prudentes y las recomendaciones cautas, nada hay que me inspire tanto terror como una película novedosa que mezcla un género tradicional de Hollywood, digamos el cine negro, con el reciente descubrimiento masivo de alguna ciencia, por ejemplo el psicoanálisis.

Los resultados de la fusión suelen ser fatales de necesidad: el género pierde el vigor que lo justificaba (la capacidad de convertirnos en víctimas o de vernos trasmutados en verdugos, en el caso del cine negro) y se ganan unos cuantos clichés, de la índole más divulgable y fácil: como decir que la sociedad con su desbarajuste y caos es la culpable de todo y que no hay asesinos, sino seres golpeados por el complejo mecanismo social. Así es, señor Saldaña y gracias por invitarme a su programa. Si a esto se agrega el triple fervor por los reportajes, la novela sin ficción y el dinero que Truman Capote acumula, se entenderá la súbita filmación del libro de Gerold Frank sobre Albert de Salvo, el multiasesino. También, y por el mismo precio, se captará el extraño casamiento de una policía comprensiva y paternalista con un criminal despiadado, y los deseos de Richard Fleischer de hacer un cine moderno, audaz, técnicamente tan deleitoso que puede darse el lujo de tratar la pantalla como edificio de departamentos, y tan maduro como una declaración de Aquiles ante el Ministerio Público a propósito de la índole de su relación con Patroclo. Fleischer en *Compulsión*, *Una grieta en el espejo* y en *A sangre fría* (que no es suya, sino de Richard Brooks, pero que de seguro quisiese haber dirigido) ya había develado su teoría: lo más importante de todo crimen es el proceso que se le endilga al acusado. Para Fleischer, *Crimen y castigo* debió iniciarse cuando Raskolnikov le confiesa a su abogado que es inocente y solicita examen psiquiátrico.

Del mismo apacible e patante modo, Albert de Salvo (Tony Curtis) va diluyendo su presencia infernal hasta adquirir la forma de un plomero que carece del dinero suficiente como para obtener un escucha profesional tres veces a la semana. Una vez más ha triunfado esa dramática aspiración de la clase media que anhela purificarlo todo, adecentarlo todo, inclusive el crimen más sórdido y violento. Esa ideal salud mental de la clase media — que encarna el jurista-policia interpretado por Henry Fonda — va desvaneciendo el horror, el río de sangre que envuelve una carrera patológica y nos deja con la incógnita de por qué enloquece un amoroso padre de familia. O con el dilema del colegio en que se educarán sus hijos.

Y el cándido espectador se entera que todo el tiempo ha contemplado el registro de una ficha clínica. ¡Venciste, clase media!, gritó el emperador pagano, y el mito de Jack el Destripador muere a manos de la pop-psicología, que al explicarlo despoja de su atmósfera mórbida y hemofílica, para conferirle las paredes (acolchadas) de una celda. Traducción en simil barato: un día Huitzilopochtli amaneció y se encontró vigilado muy de cerca por el Dr. Erich Fromm. Así el mundo termina, T.S., no con un disparo sino muy cerca del refrigerador.

JUEVES 28

Edipo Rey: La condición humana de los mitos.

De Pier Paolo Pasolini había yo leído *Muchachos de la calle*, una novela naturalista cerca de Pratolini y lejos de Moravia había visto *Accatone* (una obra violenta, compacta), *Mama Roma* (una suerte de versión fílmica de *Muchachos de la calle*, con Anna Magnani convertida en el Sonido Italiano por Antonomasi que ruge, canta, llora, sueña para fijar el tono acústico de su país); el episodio de *La Ricotta*, con Orson Welles como el director que filma la Pasión de Cristo y, por supuesto, *El Evangelio según San Mateo*, un intenso, cuidadoso, fiel (y, para mi gusto erosionado) proyecto de humanización respetuosa de Jesús, que me confirmó en la desconfianza congénita hacia cualquier intento étnico-arqueológico-antropológico-estético, donde el impulso de veracidad y verismo lo fuese todo. Además, había leído su deplorable reaccionario poema a los jóvenes estudiantes, del que después había abjurado con el consiguiente disgusto de los militantes stalinistas ortodoxos. Sabía del escándalo de *Teorema*, con la seducción múltiple a cargo de joven desconocido y la prohibición correspondiente. Respecto a Pasolini, me sentía dispuesto a confirmar la tesis fatal: quienes viven en la periferia suelen disponer de la amplísima información a que da derecho el tiempo libre marginal del subdesarrollo. Aquí no pasan cosas de mayor trascendencia que los tanques.

Como es evidente, abundaba en prejuicios en relación a *Edipo Rey*: me hallaba advertido de la naturaleza autobiográfica del prólogo y del epílogo; se me había enterado del enriquecimiento que la Biblia había depositado en el marxismo de Pasolini y, como es lógico, estaba saturado de ideas de sobremesa en relación a Edipo y al papel del mito en la cultura: "Es mejor describir



imagen heroica —decían los discípulos de Jung— como los medios simbólicos de que se vale el héroe para separarse de los arquetipos evocados por las imágenes paternas en la primera niñez.” Hegel lo había enunciado con anterioridad: “Por el contrario —afirmaba en relación a los héroes trágicos de Grecia— su fama se constituye por haber hecho lo que hicieron. En verdad lo más intolerable que se puede decir de un héroe de este tipo es que actuó con inocencia. Es cuestión de honor la culpabilidad de estos grandes personajes.”

Fin del prolegómeno. Pregunta a grosso modo: ¿Qué es *Edipo Rey*? Posiblemente un intento de respuesta al problema de la búsqueda de los orígenes. A Edipo no lo vulnera su pecado: para él lo importante es el arribo póstumo a la verdad sobre su procedencia. No es el reproche, es el conocimiento tardío lo que lo aflige y destruye. Sabe a destiempo la noción terrible: no lo cambia saberse asesino de su padre y esposo de su madre; lo modifica su condición de hijo de Layo y Yocasta, cumplido destinatario de la profecía. Desata la autodestrucción no por el horror ante sus acciones, sino por el descubrimiento de su ignorancia. Su culpabilidad no lo inmuta; lo afecta su prolongada credulidad. A Pasolini, este *drama del conocimiento* le resulta lo esencial de la obra; de otra manera, caería en la trampa: defender el esquema de la familia occidental, limitarse a la estupefacción ante lo aberrante. Así, el apólogo del incesto —con todas las posibilidades que la idea de la Carne Contigua agrega a la imagen de la sexualidad colectiva— se diluye, y asume su sitio la inoportunidad de la sabiduría.

Franco Citti (Edipo), Silvana Mangano (Yocasta) y Julián Beck (Tiresias) son los encargados centrales de otorgarle coherencia dramática a esta búsqueda, este saqueo, esta posesión, esta profanación del conocimiento. La atmósfera de que los ha rodeado Pasolini es la más dura y esencial: las desoladas resacas de las tierras marroquíes, el agotamiento de los días, la riqueza de las

comunidades primitivas, el ánimo febril que se deriva de vivir contra el sol y contra el agua, en un ámbito no luminoso sino enceguedor. Cuando Edipo y Yocasta hacen el amor, el imposible fornicio se ve depurado, legitimado visualmente por la exactitud de la realización. Pasolini ha hecho una obra hermosa, precisa, indispensable. Temo llamarla “poética”. El término lo han despreciado los Lelouch de este mundo. Tal vez la palabra posible sea “trágica”, con el hábito desesperado de quien se enteró a mala hora de que el conocimiento ya existía, y debió aceptar en consecuencia, el tratamiento, la calidad, la forma del mito, esa etapa superior y magnífica de la ignorancia, la intuición o el inconsciente de una colectividad.

Fando y Lis: ¿Lo pánico o lo tímido?

Alexandro Jodorowsky es un “irritante” necesario y saludable. Introdutor de un teatro de vanguardia, promotor constantísimo, protagonista de escándalos (*La sonata de los espectros*, *La ópera del orden*, el piano destruido en la televisión, happenings o efímeros notables como el de San Carlos), gurú de una generación de actores, propagandista acérrimo de una Filosofía de la Vida, defensor del comic y del zen, autor de las Fábulas Pánicas dominicales, experto en science-fiction, profeta, mimo, creador de instrumentos musicales, Alexandro es una vasta actitud contradictoria, una energía imperiosa y múltiple.

Fando y Lis es la síntesis cabal (aunque tal vez no la síntesis justa) de esta profusa actividad alexandrina. Allí están todas sus obsesiones: la contradicción entre realidad y deseo, el exceso concebido como espectáculo, la redención a través del amor, los extremos-que-se-tocan, el ecumenismo de las actitudes pánicas que hermanan a Suzuki y Clark Kent, el desafío a la moral burguesa, la invención de la moral burguesa. En el centro: el enfrentamiento y acabamiento de un mundo desintegrado donde se mueven,





reptan o vuelan dos seres en plena disponibilidad existencial. Culminar en Tar, la utopía, el cumplimiento de este progreso del peregrino "que es la vida", es una hazaña que debe ir acompañada de la destrucción de las ataduras, del rompimiento de esas diferentes sogas umbilicales que se van llamando madre, padre, porvenir social, religión, buen gusto, gerontolatría, limpieza convencional, manual de Carreño. Lo malo es que —en un sentido cultural amplio, no en las acepciones promulgadas oficialmente en países "en vías de desarrollo"— esos cordones umbilicales, presentados así, como abstracciones, ha mucho que perdieron prestigio, debilitaron su poder y ya son casi listones conmemorativos dentro de una simbología contemporánea, siempre inferiores en poder ominoso al estado tecnológico o a la dictadura fascista.

Lo terrible se vuelve añorante. Y Fando y Lis —tan aptamente descritos por la ferocidad de Sergio Kleiner y Diana Mariscal— no son ese duelo entre la misoginia y la decisión de ser víctima, o entre la ferocidad y la herida. Son, al cabo de ese tránsito metavisceral por entre travestistas, vampiros, seres en el lodo, ancianas lujuriosas, mujeres embarazadas, sádicos resignados, masoquistas impiadosos, únicamente dos viajeros por los detritus de un orden simbólico, dos espíritus-en-trance-de-madurez-o-puerilidad que llegaron tarde al poder execrable y magnífico de conmover y enajenar.

Y uno capta, porque se vociferan, las reacciones del público en el Fuerte de San Diego. La mentalidad de la clase media, la sensibilidad popular se advierten ultrajadas, molestas, desconcertadas. Sus valores se ven negados, ridiculizados, minimizados. Se ha propuesto otro juego, que no se resuelve con el simple dictum decente del jefe de la casa que preside la mesa familiar. Las jerarquías del respeto se vulneran. La gente acuerda el éxodo como respuesta. No entiende lo que ve; le ofende lo que intuye. Y uno se convence —para usar las gratas metáforas de los veinte— que *Fando y Lis* es como un gigantesco escupitajo lanzado al rostro de un fantasma. ¿Y si el fantasma dispusiese de 46 millones de habitantes? No importa, no por eso dejaría de ser fantasma y, además en esta oportunidad, el medio es el mensaje. Y el medio es una película técnicamente defectuosa, previsible, dotada de una imaginación intensa pero finalmente convencional. El mensaje es la insistencia en atacar los profundos valores secundarios de una sociedad. Porque una sociedad como la agredida por Alexandro carece de valores primordiales.

El tono de las objeciones a *Fando y Lis* propicia una mínima confusión: no se le niega a nombre de lo que ya estaba hecho (el criterio, pocas veces válido, de la originalidad) sino a nombre de lo no logrado, de lo que en sí mismo, al margen de las comparaciones históricas, es fallido, insuficiente (el criterio de la superioridad). *Fando y Lis* sí es en función de su contexto obligado, América Latina, una obra original; lo que no viene siendo es cine contemporáneo. El experimento de Alexandro (válido en función de lo que nunca se ha intentado en México, anacrónico en relación a los núcleos de profundidad que maneja), interesa y decepciona, ambas cosas en alto grado. Interesa la audacia imaginativa, la desinhibición, la intención límite, la avidez. Decepciona la rudimentaria, limitada concepción filosófica de *Fando y Lis*, el romanticismo decimonónico que la alienta. Decepciona la convicción (a que se llega desde el primer momento) de que ensañarse maniqueísta y pobremente con estructuras en descom-

posición (desde hace mucho), exhibir la esperada apología de asco y la saña o el cuerpo a cuerpo que todo hijo sostiene con quienes lo han engendrado, es una labor melancólica y triste, con la anemia que auspician las empresas a destiempo, como la necrofilia o la eutanasia.

TERCER PARÉNTESIS TERCERO

Y todos cuantos vagan de ti me van horrores refiriendo

Joseph Losey se va de México. Declara: "El movimiento estudiantil mundial es lo más grande que ha pasado durante mi vida." Un periodista, López Doriga, describe su estancia con acritud: "Lo único que por lo visto le interesó de nuestro país, fueron los recientes conflictos estudiantiles e incluso quiso saber detalles. Muchas gracias Losey." Los edecanes son la más reciente institución mexicana: una versión ideal del all-mexican, la presencia física que se vuelve destino, hombres y mujeres nacidos para triunfar y aplicar a Dale Carnegie y sonreír sin comprometerse en otra aventura santanista y mostrar de paso el Museo de Antropología. La fiesta de los edecanes de la Reseña posee el tono típico de la Nueva Era: la animación se extingue en cuanto se descubre la ausencia de fotógrafos. Y uno siente que a partir de los Juegos Olímpicos se ha edecanizado, de algún modo, este país: lo distintivo de la edecanización es su gana de convertir en turística la relación cotidiana: "y ahora te enseñaré mis sentimientos. This way, please"/ Adalberto Martínez "Resortes" salva la entrevista de prensa con Groucho Marx: "Mr. Marx ¿usted prefiere el sexo o el cariño y la compañía de los suyos en el hogar?"/ La información en Acapulco es puramente visual: la comunicación con el exterior alcanza lo que cubra la mirada. Nadie lee, nadie se entera. Por eso, las versiones orales de los sucesos en la Preparatoria de Coapa son tan catastróficas; luego, al percibir los señistas que Zapata no ha regresado de Chinameca, el nunca percibido sueño se restablece. Para los radicales, los cuic son una extensión de las recetas de cocina; para los cuic, los radicales son una extensión de la nota roja. Tranquilidad, paz, quietud, estabilidad. ¿Alguien podría profetizar el escándalo inminente?

Don Raúl de Anda, Charro Negro y Fundador de Dinastías, se pasea preocupado alrededor de la alberca del Hotel Presidente. No, Rosas Priego, tú lo sabes bien: claro que estoy de acuerdo con la renovación. ¿No me puse feliz cuando me contaste que el hijo de Ismael Rodríguez, con sus once años de edad y todo, ya dirigió su primera película? Y mi productora, ¿no le ha dado oportunidad a los jóvenes? No te fijas en que son mis hijos. Pero esa cosa de ayer es intolerable enfermedad repugnante. ¿O qué te parece, Alfonso? —Vomitiva, horrible, si eso es arte y soy cosmonauta.

Servando González gesticula. Su rostro delata el padecimiento moral de toda una generación que una noche encontró sus valores calcinados, desgastados por la burla y la afrenta. Él ha elaborado la primera gran contribución a la épica de la nueva clase: los hombres no nada más hacen la Revolución Mexicana: también engendran constructores de ferrocarriles. Y eso, esas cochinas que le han descrito, ese puro cansancio de la mente perversa ¿querrá sustituir a la poesía en Mixquic y a la bravia desolación

en Altar? ¿Fando y Lis en lugar de Yanco y Viento Negro? (De pronto, Servando advierte que clausuró la interrogación con premura. Debió insertar *The Fool Killer*, internacional, Tony Perkins, no lo digo por vanidad.) Él es un director mexicano con un mensaje nacional. Y tiene hijas, hijas con amigas, y las amigas de sus hijas a su vez disponen de compañeras también en peligro, también acechadas por el cine que ha renunciado a la decencia. ¿Por qué soportamos tan campanas la porquería que un extranjero arroja al rostro de México?

—El cine no es cochinada. El cine es arte, poesía, inspiración.

Jaime Fernández está molesto. *Tarahumara* tenía contenido social. *Damiana y los hombres* era trabajo, ¿pero esto? El problema sindical levanta cabeza. La alberca del Presidente, el comedor del Presidente, los pasillos del Presidente son eco, refugio, punto de partida de la indignación y la defensa. Las mujeres de los productores demudan el rostro con una desaprobación más allá de las palabras: los funcionarios saludan preocupados, los periodistas se entusiasman con Isela Vega. El reportero de *El Sol de México* apunta conceptos: escándalo en la Reseña, inmoralidad, elogio a la perversidad, suciedad, judíos, protesta unánime. El artículo ya sólo requiere el añadido editorial de la vergüenza ante Sodoma. La industria se apresta a expulsar del paraíso/ ¿Cómo puede García Borja patrocinar tales inmundicias?

—Como funcionario, le corresponde proteger nuestra tradición, no envilecerla.

Claro que ellos saben, ni nos pregunte, por supuesto que sabemos lo que es moral. Moral es no hacer todo aquello que parezca malo... y los puntos suspensivos facilitan la revelación: ellos jamás han hecho nada indebido, nunca. Que les practiquen un arqueo de conducta. Son mexicanos normales: con un respeto básico al hogar, con tradición, principios. Ellos no se mezclan con bañistas en el lodo, ni se desnudan porque sí, ni se besan bañados en durazno, ni provocan asco. Ellos son... sí, ¿por qué no? Ellos son la moral, puesto que la viven. ¿Y sus películas? Eso es otra cosa: el negocio, la tlapalería. Y de cualquier forma, nuestras películas no ofenden a nadie ¿O no, diputado Durán Chávez?

—Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa.

Servando González continúa irritado. Don Raúl cambió a in y sus camisas negras con encaje blanco y sus camisas blancas con ribetes dorados modernizan al charro vengador, lo inscriben con *The Beautiful People*. Por separado, se advierten seguros. Juntos desbordan convicción.

—Se le debía aplicar el 33. Alexandro se ha mofado de nuestra hospitalidad. Yo no la vi, pero tampoco estuve en Waterloo y sé quién perdió

—Nunca se le debió invitar a la Reseña. Nos desprestigia internacionalmente.

Y los paseos a la orilla de la alberca se intensifican complican diversifican. Declaraciones, excomuniones, extradiciones. Fando y Lis. Nefando deslíz. Fango y/ El ingenio verbal se agudiza, el retruécano ciñe su antiguo esplendor: moza musa mesa misa masa ¡Qué portentosos lingüísticos! Carlos León florece. Los jóvenes actores creen en Alexandro; de lo contrario deberán aprender a montar y cantar. Los juiciosos se abstienen no sin esbozar una sonrisa por donde se filtra la sabiduría callada del planeta, la que trasciende modas y contingencias. No en vano son los dueños de la oportunidad: aguarde unos cuantos años para que yo madure mi juicio sobre el 2 de octubre/ Juan López Moctezuma, promotor y productor, insiste:

—“La batalla de *Fando y Lis* es la de todos, es la posibilidad de un cine independiente.”

Y los reporteros se abaten sobre los protagonistas, porque un escándalo siempre es noticia y un día, me llamó don Carlos Septién García y me dijo/ Un grupo defiende a *Fando* en nombre de la libertad de expresión. Cunde el criterio óptico-tribal: “lo-que-no-dejaré-ver-a-mis-hijos”/ Pornográfica es la estupidización colectiva y no me quejo. Otra tormenta se aproxima. Es el resentimiento largamente concebido, la sensación de haber sido dejados por el siglo, de enriquecerse sin prestigio social. Es la Hora Exacta, la moral es nuestra, nuestro el patrimonio espiritual de la nación. Si alguna vez existió la CONAVAP, la Comisión Nacional de los Valores Patrios, es su oportunidad de volver. Que vuelvan las sufridas mujeres mexicanas, los párrocos de aldea, los sombreros negros que sobrevuelan por los pueblos, los argumentistas de José Mojica, las lágrimas de Carlos Orellana ante la Virgen, los sollozos retrospectivos de Sara García, el gesto enérgico que Fernando Soler descarga sobre David Silva con tal de retener a Martha Roth. que prosigan eternos Los García, los Fernández de Peralvillo, los duetos de Pedro y Blanca Estelita. Que regresen Domingo Soler y Mimí Derba, el cura y la aristócrata, la bendición y la altivez. Que retornen a nuestro lado las rejas labradas, la serenata, la criada cómplice, Miguel Ángel Ferriz que prefiere ver muerta a María Félix antes que casada con Rachmaninoff. Que se llame a los seres de conducta terrible, a Ninón con Tito Gout, a Andrea Palma con Arcady Boytler, a Rosa Carmina con Juan Orol. Ellas mecían la cuna, se arrodillaban en el portal, se perdían en la noche. Todo menos/ La única ninfeta que hemos conocido es Evita Muñoz. La mirada ansiosa observa al fotógrafo que se aleja. Emilio Fernández habla de la semejanza de *Fando y Lis* con *María Candelaria*.

—¿Se acuerdan cuando Dolores posa ante el pintor?

La filosofía pánica y la Industria. La educación sentimental del mexicano entre dos fuegos. Alexandro me comenta, a propósito de mi opinión sobre FyL: ¿Conque fantasmas, no? Y observo cruzar rumbo al comedor a los emblemas corpóreos de la Industria. Y es tan notoria su condición ectoplásmica que uno escucha el rechinar de las cadenas, y los espejos no devuelven sus imágenes, y Cantinflas, el Santo y Blue Demon atraviesan volando, entre las ruinas de Rancho Grande, nuestro Elsinore.

VIERNES 29

La semilla del diablo: El aburguesamiento de Satanás

Un descaradamente gótico, demonizado y mortal edificio neoyorquino, una pareja de jóvenes, Rosemary (Mia Farrow) y Guy (John Cassavettes), tres vecinos (una suicida y dos entrometidos), un director polaco avecindado en Hollywood, las supersticiones contemporáneas, la muerte de Dios, el best-seller de Ira Levin y el principio del reciente tuteo filmico con Mefistófeles. Todo lo anterior lleva el título de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*) de Roman Polanski, una más de las múltiples versiones del pacto, la alianza con el demonio. Arrojado del Establishment celeste, primer propagador de ideas exóticas dentro de la creación, guerrillero fallido, industrial de la Caída Teológica, capitalizador de las crisis que le permiten a la Carne renegar de la Virtud, el Demonio, símbolo publicitario del mal, sigue detentando la infinita simpatía que inevitablemente congrega el primer gran vencido que registra la mitología judeo-cristiana. (El segundo es Caín y no, como infundiosamente se pretende, Abel.)



Desde el punto de vista de sus intenciones *La semilla del diablo* no es una obra fallida o decepcionante. Recuérdense por ejemplo las actuaciones de Ruth Gordon, Ralph Bellamy, Sidney Blackmer y Maurice Evans. Es sólo un excelente cine comercial, lo que no es delito mientras se viva bajo el capitalismo, y es también, un cine golosamente burgués, lo cual sí es objeción. Porque Polanski, el realizador de *Cul de Sac*, percibió que el demonio, en 1968, pese a sus innumerables admiradores y pese al culto astrológico (que, junto con la guerrilla urbana y la elegancia masculina, es uno de los signos distintivos de la época) no podía infundir terror o generar miedo, no era un argumento que epata al público burgués. Y Polanski entendió también que al público burgués ya no lo epata nada que se desarrolle intramuros, ni el sexo ni la invocación de Astaroth ni el repudio a las costumbres más frecuentes dentro de la Naturaleza. El público burgués se epata, se conmociona con los sucesos de extramuros, por ejemplo, la advertencia de una revolución. De allí que la película no sea fallida, porque Polanski logró su objetivo: no se trataba de amedrentar al espectador sumergiéndolo en la convicción de la malignidad del prójimo, sino por lo contrario, de aumentar los lazos de buena vecindad, demostrando la amistosidad del maligno.

Así, la fábula o el apólogo o la leyenda de una mujer común de clase media que se descubre víctima de una conspiración literalmente demoníaca, para convertirla en la anti-Virgen María, la engendradora del anti-Cristo, se va convirtiendo en la fábula, el apólogo o la leyenda de una feliz, suave, dulce y por supuesto blanca anti-Navidad, *just like the ones I used to hold*. Mia Farrow mece dulcemente la cuna en que yace la criatura infernal y en esa adopción, en ese reconocimiento maternal, vemos la liquidación hollywoodense, preparada con el sumo talento de Polanski, del mito del demonio. Al diablo lo adecenta, no la reprobación del crucifijo sino la persuasión del arrullo. Aguardamos impacientes la serie de televisión.

Pobre vaca: Los documentales clandestinos

Pobre vaca (Poor Cow) es la primera película de Kenneth Loach, director de televisión. A partir de la experiencia de Joy (Carol White), sus peripecias y su relación amorosa con Dave, un ladrón desafortunado (Terence Stamp), Loach ha diseñado la pasión y el viacrucis de la antiheroína de nuestro tiempo, siempre dispuesta a sobrevivir, a resignarse, a comenzar de nuevo. Un día en la vida de Joy. Otro día en la vida de Joy. Un día más en / El nivel de observación varía, del matiz al chiste procaz, del episodio triste al chantaje sentimental. La fotografía de Brian Probyn es dulzona y complaciente. La captación de atmósferas es excelente: el criptodocumental sugiere, evoca, invoca el

realismo. Carol White es una actriz magnífica, aquí manejada por debajo de sus posibilidades. (¿O una actriz mediocre que va más allá de lo esperado?) Las situaciones emocionales se fragmentan en canciones pop, buenas ideas de televisión, entrevistas tediosas, secuencias melancólicas. *Poor Cow*: Un provecho. ¿Para qué echar a perder todo agregándole el adjetivo "plausible"? Loach permanece fiel a la televisión. El cine continúa renuente ante Loach.

SÁBADO 30

13 días de Francia: ¡Qué blanca está la nieve!

Claude Lelouch se encargó de la filmación de los deportes de invierno de la XIX Olimpiada, efectuados en Grenoble, Francia. Claude Lelouch dirigió *Un hombre y una mujer*. Felipe "Tibio" Muñoz ganó la primera medalla de oro para México. Mi conocimiento olímpico se ha agotado. (Para no agregar otro subtítulo: *El terrón de azúcar* de Tito Davison, con Lana Turner, Acapulco, George Chakiris y la Costera, es pedirle a Libertad Lamarque que agarre su patín, a Edmundo Báez que no se azote y al LSD que se convierta en la onda campeona de las Academias Vázquez. La peor película de la Reseña.)

El graduado: La conservación de la inocencia

El graduado (The Graduate), la segunda película de Mike Nichols, con Dustin Hoffman (Benjamin Braddock) y Ann Bancroft (Mrs. Robinson) es una especie de Andy Hardy de los sesentas, donde las deleitosas aventuras de un Mickey Rooney actualizado, se consuman ante el mismo azucarado inmutable sistema de Main Street, con los inevitables agregados, las mejoras del tiempo, en la índole de la Revolución Sexual y sus aportaciones, como la píldora, las conversaciones elípticas de los adultos y las facilidades de ingreso al Hotel Taft.

Las virtudes de *El graduado*: la música de Simon y Garfunkel ("Sounds of Silence", "Mrs. Robinson"); la fotografía de Robert Surtees, la actuación de la Bancroft y Hoffman, el oficio de Mike Nichols. ¿Las debilidades? La primordial, esa transición lamentable de la sátira a la tragedia, del sentido del humor a la expresión melodramática. La primera parte, cuando Ben —símbolo de la desorientación juvenil que se rodea de todo el confort de una sociedad industrial y de todos los estímulos del éxito burgués— se dispone a la revelación de sí mismo gracias al affair con la mujer madura, es divertida, alegre, libre. Dustin Hoffman es un actor dúctil, capaz de comunicar con precisión las impresiones que Nichols va requiriendo. El malogrado rechazo de Ben, su huida ante la seducción de Mrs. Robinson





se integran, por ejemplo, en una de las grandes secuencias del cine contemporáneo. Y si se exige inteligencia, malicia, humor corrosivo, ¿qué burla contenida y ácida contra la burguesía y su pasión erótica por el status, podría ser más vulnerable que la secuencia en la piscina con Ben disfrazado de buzo?

Más el antihéroe se enamora de la hija de su violadora y desaparece el alma buena de la picaresca y se acredita el paladín romántico y *El graduado* se resiente del salto. La actuación preserva su excelencia, pero Nichols ya ha aceptado la solemnización, la "trascendencia" de la película. Desaparece la perspectiva de lejanía, el gozo mortificado ante las desventuras y anti-epopeyas de un joven incierto. El sentimentalismo desplaza a la distancia irónica; el grito, el gemido y las vísperas de la histeria sustituyen a la mirada corrosiva.

Las tensiones genuinas se desvanecen. Allí está Berkeley, como un inevitable homenaje a uno de los puntos de partida de la nueva sensibilidad, pero es el Berkeley para turistas, tal vez con fotos de Mario Savio, mas sin sus connotaciones subversivas. Andy Hardy regresa; en el paraíso las convenciones eliminan al humor; el happy end sana dolencias y endereza las quebrantaduras de script. Y es inevitable el descenso: un cine de revelaciones deviene en un cine de costumbres, ambiciosamente observadas, eficazmente descritas, y finalmente pueriles. *Hello darkness, my friend. I come to talk with you again.*

Rachel, Rachel: La satisfacción como evaporación

En el cine mexicano, una maestra rural típica (*Río Escondido*) visita al Presidente de la República, se enfrenta al cacique, explica a través de audaces metáforas ("La patria es como un barco") la Historia de México, se rodea de hachones vengadores y empuña el alfabeto como si se tratase de un discurso inaugural de la sucursal del Banco Monte de Piedad en Huejotzingo. En la versión hollywoodense del mismo personaje (*Rachel, Rachel*, la primera cinta dirigida por Paul Newman) la maestra rural padece un trauma freudiano de virginidad retenida hasta los 35 años. La *Doncella Inconcebible* (Joanne Woodward) y la *Amiga Desconfiable* (Estella Parsons) viven un verano continuo de estallidos caliginosos, de represión que se vuelve temblor de labios, lesbianidad subterránea, conversiones religiosas, soledades profesionales. La Woodward y la Parsons son dos magníficos animales acosados, perseguidos por las conductas sexuales no consumadas, por las entregas diferidas; son el arrebatado, la displicencia, la brama, la exaltación de un ánimo frustrado que no se sacia en la pedagogía, ni en el sadismo paidológico.

Moruleja: En tratándose de cintas sobre maestras rurales, vale más la gana satisfecha a destiempo, que el civismo explicado a toda hora.

Bonnie and Clyde: Adán y Eva de la depresión

En un año, *Bonnie and Clyde* ha vivido el ciclo completo de los falsos verdaderos clásicos: de obra incierta a éxito de taquilla a definidora de la moda a estilo de vida a inicio de serie a tema de monografías universitarias a obra incierta. Los clichés que acumula son legión: elogio de la violencia norteamericana, retrato de los treinta, nazismo clandestino, novela de caballerías trágicas, homenaje a la historia instantánea. Para Agnès Varda, *Bonnie and Clyde* "es violenta sin ser sádica". A John Simon le resulta tal violencia "sadismo inconsciente" y la película "basura inteligente". Stanley Kauffman la juzga una traición de los días "sinceros" de Hollywood, y elige: "Prefiero *El pequeño César* y *El enemigo público* a *Bonnie and Clyde*; son películas 'sinceras', ejemplos desinhibidos del arte popular. Por otra parte también prefiero *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi a *Bonnie*. El film marxista de Rosi está defectuosamente construido, pero es sin duda la respuesta total de Rosi a la historia de Giuliano, y se hizo por la única razón de expresar la integridad de Rosi sobre el asunto. No es una película de estrellas, ni un reposo cultural para (mejores) miembros del libro del mes." Según Pauline Kael, en el principio de un vasto ensayo, "*Bonnie and Clyde* es la más estimulante película norteamericana desde *The Manchurian Candidate*". ¿Más acumulación previa?: Mi lectura de *The Dillinger Days*, la excelente crónica sobre los gánsters de la represión de donde dos reporteros de *Esquire*, David Newman y Robert Benton, obtuvieron la trama; frecuentación de la filmografía de Penn: *La maestra milagrosa* (biografía de Helen Keller), *The left handed gun* (biografía de Billy the Kid), *La jauría humana* (alegato norteamericano con Marlon Brando como un pre-Martin Luther King) y *Mickey One* (tediosa incursión en el alma de Warren Beatty). Había admirado reiteradamente dos versiones espléndidas del drama de Bonnie Parker y Clyde Barrow: *Viven de noche* (They live by night) de Nicholas Ray con Farley Granger y Cathy O'Donnell y *Sólo vivimos una vez* (You only live once) de Fritz Lang con Silvia Sidney y Henry Fonda. Sabía de la existencia de otras: *Gun Crazy* con John Dall y Peggy Cummins y *The Bonnie Parker Story* con Dorothy Provine. Por último, a mi iconografía suprema de los sesentas se habían ya agregado Faye Dunaway y Michael J. Pollard. Al hallarme, como aficionado típico, prevenido y prejuiciado, debí intentar una rudimentaria esencialización de mi



experiencia con *Bonnie and Clyde* que ahora reconstruyo (más o menos).

La superficie evidente del film de Arthur Penn es la génesis, la apoteosis y el trágico fin de un gang, los Barrow, cuyo curriculum mortae, cuya carrera sangrienta y desesperada, se desenvuelve en el contexto de la Norteamérica de los primeros treinta: bancos abandonados, granjeros arruinados, desolación, miseria. Como en las fotos de Walker Evans para *Let Us Now Praise Famous Men*, la gran crónica de James Agee sobre el medio rural de la Depresión, en *Bonnie and Clyde* la fotografía de Burnett Guffey posee ese tono de ave de rapiña, de cazador en el trance de capturar su presa. Los rostros duros, perdidos, resecos de los granjeros, de los hombres derruidos en 1929, son un paisaje que no alivian ni policías ni banqueros; que sólo se potencia con Bonnie (Faye Dunaway), Clyde (Warren Beatty), Buck Barrow (Gene Hackman), su esposa (Estella Parsons) y C.W. Moss (Michael J. Pollard), y con el vestuario, adecuadamente nostálgico, de Theadora Van Runkle. Los Barrow se mueven como síntoma obvio, como alegoría de la época: su capacidad de transitar de la carcajada al asesinato o la violencia (recuérdese el primer asesinato de Clyde o la secuencia del secuestro de la pareja), su coraje inaudito, la afición poética de Bonnie, la histeria profesional de la mujer de Buck, la disponibilidad existencial profunda en que siempre han vivido, los vuelve esquemas de la época, que se animan, enriquecen y redimen por el alto nivel de actuación. Luego de esa primera capa filmológica, surge la atribución de Penn: a los treinta, como momento ideal de la crisis norteamericana, les atribuye la violencia como rasgo esencial. La violencia no es la crueldad ni la complacencia ante la muerte; la violencia, simplemente, es para Penn el único lenguaje posible, la comunicación que se precisa. Las secuencias climáticas, la primera huida de la policía, la salida del motel, la muerte de Buck Barrow, son también los únicos instantes donde se habla un idioma coherente; las secuencias freudianas, el intento de incorporar a Clyde a la normalidad sexual, la pretensión lírica de Bonnie, los pleitos familiares, la comida con la madre de Bonnie, son fragmentos prácticamente silenciosos, porque el lenguaje convencional que allí se usa carece de sonido. La relación entre los seres, sean policías y gánsters o granjeros y banqueros, es de fuerza, de dominio. Sin violencia no hay diálogo; la violencia en un sistema corrupto y represivo, es el único vínculo concebible, la relación, el puente.

Este glorificado entendimiento intelectual de la violencia trae consigo la imperfección de *Bonnie and Clyde*. A lo largo del film, se dejan oír explicaciones de la conducta de los antihéroes, síntesis

freudianas y marxistas de su criminalidad: los desajustes sexuales de Clyde, la convicción de los Barrow de que se les persigue injustamente porque ellos no quisieron perjudicar a nadie, la depauperación del medio rural, los poemas justificatorios de Bonnie, se depositan ante el espectador como las raíces, los orígenes de la violencia. Y en ese doble juego, la violencia y sus antecedentes, la agresión y su cuadro clínico, el hecho de sangre y su Informe Kinsey, se encuentra la excelencia y la debilidad de la película, cine(auto)consciente de que es también sociología y psicoanálisis. De hecho, Penn ha dirigido dos películas: una extraordinaria, que describe una antihazaña demoledora, un tenaz enfrentamiento al orden. Otra, convencional, donde refiere por qué hizo la otra cinta y cómo fue delineando y explicando la conducta de sus personajes. A saber...

DOMINGO 10. DE DICIEMBRE

Los recuerdos del porvenir: La contención como responsabilidad

La crítica común a la película de Arturo Ripstein sobre la novela de la señora Garro, es su "frialidad". A la consideración térmica se añade el entusiasmo del sprinter: *Los recuerdos del porvenir* es "lenta". Lo que se traduce en una síntesis inquisitorial: *Los recuerdos* es "cansada y fatigosa". Difiero ampliamente de los disidentes de mi opinión. Encuentro en *Los recuerdos del porvenir* la primera película mexicana que he visto en mucho tiempo. Mexicana en el sentido de que su tono, su atmósfera, su estilo son específicos. (Contesto a los detractores: *El mal* o *El escapolario* o *Animas Trujano* muy bien pudieron haberse filmado en Managua o en Quito y hubiesen correspondido igualmente a la realidad de Ninguna-Parte.) Veo también en la obra de Ripstein un afán de contención, de poda, de abstinencia, insólito dentro de un cine declamatorio y torrencial como el épico latinoamericano. Aún sin compararlo con ese Rubén Darío que perdió el oído llamado Glauber Rocha, admiro en Ripstein la voluntad de áscesis, el control sobre un material fácilmente inflamable (lo ígneo de los asuntos de la Revolución Mexicana lo han probado hasta las cenizas las flamas verbales del Indio Fernández, Gavaldón e Ismael Rodríguez). Advierto defectos, la tendencia esporádica a la dispersión de los personajes, la desventaja de trabajar con actores viciados. Encuentro también la cualidad básica: una visión del mundo, un sentido unificador del melodrama (que todavía no alcanza el ritmo de tragedia pero que ya no funciona como peyorativo), una vocación estilística marcada. *Los recuerdos del porvenir* es el principio de una carrera rigurosa en un medio superficial y blanduzco.