

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

cen haber vuelto a esa vieja actitud: Stravinsky y Picasso.

Por otra parte, nadie hace ascos a una obra musical de intención nacionalista, que utiliza temas tomados de la tradición musical de su pueblo. ¡Qué diríamos, si no, de la escuela rusa, de Grieg, de Liszt, de Falla, de Bartok! Y sin embargo tanta aparente falta de originalidad hay en ellos, en cuanto a los temas musicales que utilizan, como en ese Bach que se aprovecha de Albinoni, Bonporti o Vivaldi. Lo que en las obras nacionalistas admiramos y reconocemos como personal, original de cada autor, es el modo como éste trata los materiales ajenos. Pues bien, eso es lo que tenemos que considerar también en la obra de Bach que no utiliza melodías originales.

Pero en este problema de Bach hay un otro aspecto más apasionante y que por eso mismo quise dejar para el final: la utilización de obras enteras que no son suyas, sus transcripciones de obras ajenas. Los *Concertos* de Vivaldi transcritos por él constituyen el mejor ejemplo de lo que puede ser la revelación de toda una personalidad, de toda una originalidad, de todo un estilo, a contrapelo de otra personalidad, de otra originalidad, de otro estilo. Bach, según su intuición creadora se lo aconsejó, redujo algunos de esos *Concertos* de Vivaldi para clave solo o para órgano solo; pero en otros casos los amplió, por así decirlo, como es el caso del *Concerto* de Vivaldi para cuatro violines, que él transformó en un *Concerto* para cuatro clavicimbalos. Su proceder sólo puede compararse al de Stravinsky traduciendo a su propia, personal lengua lo que había dicho Pergolesi en la suya. En esas transcripciones de Bach la música de Vivaldi está rehecha. Donde Bach considera que puede hacer más densa la armonía o introducir un contrapunto, allí pone su mano, que no tiembla, ciertamente. Y ni él, ni nadie en su época pensaron lo que quizá muchos de nosotros pensaríamos: que eso era toda una profanación. Y mucho menos pudieron pensar que fuese robo o plagio.

Pero podríamos preguntarnos a qué fin Bach emprendía semejantes tareas, en lugar de escribir música enteramente suya. La pregunta nos da, precisamente, la diferencia de concepto que hay entre la época de Bach y la nuestra. En tiempos de Bach —como ya dije— la música no era de propiedad tan exclusiva de cada compositor como lo es hoy. Pero todavía más interesante es el hecho de que en aquellos tiempos el compositor todavía conservaba de los tiempos medievales la idea de que era simplemente un artesano, no un artista, que decimos hoy. Por tanto, lo que interesaba era el oficio, la obra bien hecha, no el hombre que la hacía. Y así, si Bach encontraba *tarea* en la transcripción de un *Concerto* de Vivaldi, a ella se entregaba, despreocupado de la originalidad, esa cosa que tanto nos preocupa a nosotros. Una vez realizada empeñosamente la tarea, puesto en ella todo lo que el hombre podía poner de su parte, la originalidad se le daba por añadidura, como dón que es y no cosa agenciada por la industria del hombre. Esa originalidad humilde, oculta, que hay en esas obras de Bach es lo que las distingue de su punto de partida, de las de Vivaldi.

Al hablar en un mismo artículo de dos films tan diferentes como los de Kawalerowicz y Cottafavi no pretendo, naturalmente, establecer entre ambos otro común denominador que no sea el del buen cine. Y la ocasión me parece buena para insistir en un hecho: a efectos estéticos, la distinción entre el llamado cine comercial y el cine "de intención ideológica" no aclara nada. Desde luego, todos estamos de acuerdo en desear para los cineastas las condiciones de trabajo en las que hace su obra un Kawalerowicz y en rechazar las limitaciones dentro de las que debe expresarse un Cottafavi. Pero partir de ello para establecer jerarquías de calidad podría conducirnos —como ha conducido a muchos durante mucho tiempo— a hacer una crítica que no sería tanto del cine mismo como de las intenciones con que el cine se realiza. No todos los cineastas polacos tienen el talento de Kawalerowicz. Y, por otra parte, no es la primera vez que en el conjunto del cine mercantilizado al máximo, surge un Cottafavi. En el cine, un realizador puede ser libre o puede ser esclavo a pesar de los modos de producción que favorecen el ser una cosa o la otra. Empecemos por hablar de la obra de un cineasta libre que trabaja dentro de una cinematografía libre.

MADRE JUANA DE LOS ANGELES (*Matka Joanna od aniolow*), película polaca de Jerzy Kawalerowicz. Argumento: J. Kawalerowicz y Tadeusz Konwinski. Foto: Jerzy Wojcik. Música: Adam Walancinski. Decorados: Roman Man. Intérpretes: Lucyna Winnicka, Mieczyslaw Voit, Anna Ciepielewska, Maria Chwalibog. Producida en 1960 (Film Polski).

Jerzy Kawalerowicz tiene en común con su compatriota Andrzej Wajda (de quien he podido ver *Canal* y *Cenizas y diamantes*) la lucidez y la pasión que caracterizan al verdadero antidogmatismo. No se puede atacar al dogma sin una suerte de desgarramiento doloroso, porque todos llevamos en nosotros mismos al dogmático que se resiste a ver las cosas tal como son.

El padre José de la película de Kawalerowicz va a un convento de monjas con el propósito de liberarlas del demonio que las posee. Otros religiosos han tratado antes de hacerlo y han sido, a su vez, endemoniados. El padre José conoce a la superiora, Madre Juana de los Ángeles, y se horroriza ante el espectáculo de la mujer poseída. Pero su horror, en el fondo, surge ante la evidencia de que la mujer está poseída por sí misma, por su propia naturaleza humana. Y el padre José, fascinado por la mujer, descubre con un horror aún mayor que él, a su vez, es presa de los impulsos, de las apetencias carnales en las que se reconoce la presencia del demonio. Al final, no habrá para él otro camino que el de llevar la idea del pecado compartido, de la solidaridad en el demonio, a la acción del sacrificio y, así, asesinará a dos simples hombres de pueblo.

Contra mi costumbre, he considerado de interés en este caso dar un pequeño resumen de la historia del film (que Kawalerowicz sitúa en la Polonia del siglo XVI, basándose en un cuento pola-

co en el que se relata el suceso de las posesas de Loudun, Francia), porque quizá *Madre Juana de los Angeles* no sea exhibida públicamente en México y, por lo tanto, deben darse al lector ciertos elementos anecdóticos; y además porque es preciso comprender que el espectáculo que contempla horrorizado el padre José es el mismo que despierta el interés y la pasión del cineasta: el espectáculo del ser humano liberado. Esa liberación todavía hoy sigue siendo atribuida a demonios que llevan distintos nombres según el dogma que los anatematiza. De ahí el valor universal del film de Kawalerowicz y, a la vez, su auténtica actualidad.

Lo humano en *Madre Juana de los Angeles* se reconoce por el ejercicio de una fascinación y ello es lo que da al estilo de Kawalerowicz toda su fuerza. En realidad, el espectáculo del hombre liberado a sí mismo es siempre fascinante, desde el momento en que se alcanza cierta identificación de lo interior y lo exterior, una evidencia del ser en todo lo que éste tiene de insondable y misterioso. Kawalerowicz encuentra en Winnicka una actriz capaz de sugerir, a través de sus espasmos de poseída, toda la poesía del erotismo desatado. Los dignatarios eclesiásticos, al convocar a Madre Juana y a sus compañeras para exorcizarlas, tratan de hacer valer, en oposición a la de las mismas mujeres, la fascinación exterior, fabricada, del rito religioso. En esa escena, escandalosamente bella, vemos que la frialdad del recinto, los gestos graves de los curas, acaban por provocar en Madre Juana de los Angeles un efecto totalmente contrario al previsto. La sensualidad desbordante de la mujer es excitada, incluso, por aquello que se supone debe serenarla. Y, en general, podemos decir que el mérito de Kawalerowicz es el de haber sabido mostrar cómo la atmósfera asfixiante del ascetismo católico puede, gracias a un "salto cualitativo", transformarse en propicia al desfrenado sensual. No me dejarán mentir ciertos casos de éxtasis místico. Por lo tanto, es el logro de esa atmósfera la máxima virtud de la película.

Sería una lástima que ese film, obsesivo, fascinante pese a algunas desigualdades de orden técnico y formal, no pudiera ser conocido por todo el público. En efecto, como lo ha dicho Kawalerowicz, *Madre Juana de los Angeles* no es una obra deliberadamente antirreligiosa, de la misma manera en que no es pornografía el cuerpo desnudo de una mujer bella, por sí mismo. Los efectos —negativos o positivos, según quien los aprecie— que pueda producir no serán sino los efectos que produce la verdad. Y allá cada quien con su conciencia.

MESALINA (*Messalina*), película italiana de Vittorio Cottafavi. Argumento: Ennio de Concini, Mario Guerra, Carlo Romano. Foto: (color) Mario Scarpelli. Música: Angelo Lavagnino. Montaje: Luciano Cavaliere. Decorados: Franco Lolli. Intérpretes: Belinda Lee, Spyros Focas, Gian Carlo Sbragia, Arianna Galli, Carlo Justini. Producida en 1959 (Emo Bistolfi).

La esposa del César no sólo debe ser honrada sino parecerlo. Ya que hablamos de un film sobre el Imperio Romano no está de más citar esta frase a propósito de Vittorio Cottafavi. El día en que a este hombre le sea dado escoger un guión más o menos bien trazado y un poco inteligente, seguirá siendo un gran realizador de cine y, además, lo parecerá. Pero, por ahora, quizá sea demasiado pedirle al público que advierta las bellezas de un film como *Mesalina* tras una primera portada de diálogos y situaciones que lo identifican a simple vista con el cine "comercial" más abyecto.

El defecto fundamental de *Mesalina*, como el de *La revuelta de los gladiadores* y el de *Las legiones de Cleopatra*, películas también de Cottafavi exhibidas en México, se deriva de la no correspondencia entre una realización libre, valiente e inspirada, y un guión en el que se acumulan los tristes lugares comunes del cine pseudo-histórico y pseudo-erótico vergonzante. Es verdad que el arte de Cottafavi trasciende en muchos casos tales desventajas. Pero si ese arte nos recuerda en algunos aspectos al de Fritz Lang, hay que reconocerle al maestro alemán la habilidad de partir de guiones (recuérdense *El tigre de Eshnapur* y *La tumba india*) que no pretenden ser otra cosa que vehículos para la expresión poética del realizador y, así, el genio o el talento se hacen evidentes con naturalidad y sin obstáculos.

Dicho todo lo anterior, puedo afirmar que vi *Mesalina* con gran placer. Toda la película está presidida por una idea del cine moderno que quizá autorice a especular sobre cierta negación de la negación dialéctica. En efecto: este cine de planos alejados y aparentemente fijos podría identificarse con un cine primitivo que fue negado en su tiempo por el arte mudo de los *close ups* (acercamientos), los movimientos "conceptuosos" de cámara y el montaje ideológico: El cine que hoy se empeñan en mantener vivo algunos realizadores "de mensaje" y que suele producirnos una sensación de agobio, de falta de espacio y, por lo tanto, de falta de libertad como espectadores. Pero entre el cine primitivo y el de Cottafavi (o el de Lang, o el de Preminger) se establece una clara diferencia cualitativa gracias, precisamente, al hecho de que entre uno y otro ha existido el arte mudo. Es todo el acervo de un Eisenstein el que permite ahora a Cottafavi alejarse de nuevo de los personajes y hacer casi invisibles, por lo discretos, los movimientos de cámara — sin que en ningún momento tengamos la impresión de estar ante una representación teatral fotografiada al estilo de *El asesinato del duque de Guisa*. La segunda negación está enriquecida por toda la experiencia acumulada en la primera, y si Cottafavi prescinde del *close up* no es ya, como en tiempos del *Cinema d'Art*, por desconocimiento de su posible empleo. Creo que en todas las artes se producen tales retornos a las formas originales, retornos que se particularizan por el grado superior de conciencia que representan. Y no está de más señalar que los pocos *close ups* de Cottafavi, precisamente por ser pocos y no abusivos, tienen toda la belleza que corresponde al privilegiado primer plano. Una belleza que ya habíamos olvidado. Lo mismo pasa con los movimientos de cámara. Nuevamente estamos ante un cine en el que la forma

corresponde y se liga al contenido por necesidad. Recordemos que el contenido no es la anécdota.

Situado a una distancia conveniente de sus personajes, Cottafavi puede, así, verlos. Y consigue que la convencional Mesalina del guión se transforme en una auténtica mujer fatal, con todo el hechizo misterioso que debe serle propio. Entre los personajes y los decorados se establece una suerte de mutua determinación trágica que es la misma que nos fascina en las viejas películas interpretadas por las grandes *divas* italianas. Pero, de aquel cine primitivo se han descubierto sus bellezas gracias al tiempo, ya que en su momento nadie tuvo conciencia de ellas, ni siquiera sus creadores. En cambio ahora, cuando se nos muestra a Mesalina desnudándose para entregarse a un hombre, Cottafavi utiliza un tapiz negro como fondo no para simbolizar nada, sino porque sabe que ese tapiz da una dimensión trágica y poética a la entrega de la mujer. Y reflexiones semejantes podrían hacerse en torno a las escenas de muerte violenta que, como es de suponer, se prodigan en el film. En realidad, muy pocos cineastas podrían presumir de saber retratar el amor y la muerte como Cottafavi. (El amor y la muerte... ¿no son éstos precisamente los temas universales del cine

de siempre?) Cottafavi es un cineasta de prodigiosa inventiva. Sin caer en el simbolismo apriorístico de un Yutkevich en *Otelo*, por ejemplo, es evidente que sabe dar a cada uno de los elementos formales que utiliza un significado y una función. *Mesalina* es una película roja porque en este color Cottafavi descubre implicaciones secretas, referencias a la sangre derramada de los muertos o a la pasión erótica.

Mesalina se entregaba a los hombres por cálculo, pero se entregaba de verdad, como una vampíresa. Y Belinda Lee, desgraciadamente muerta en un accidente de automóvil, nos da muy bien esa imagen de la mujer a la que todos los hombres amamos a pesar de nosotros mismos y a la que todas las demás mujeres no pueden menos que odiar. Es la imagen eterna y obsesiva del amor perverso, del amor subversivo que ningún orden podrá reglamentar. El cine volverá una y otra vez al mismo tema y muchas de las mejores fechas de su historia serán aquellas en las que una mujer fatal habrá sabido ser *vista*. A riesgo de escandalizar a muchos, me trevo a predecir que cuando nadie se acuerde del *Juicio en Nuremberg*, de Kramer, los espectadores de los cine-clubs futuros se asombrarán de que las bellezas de *Mesalina* hayan pasado desapercibidas.

T E A T R O

Prostibulario II

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

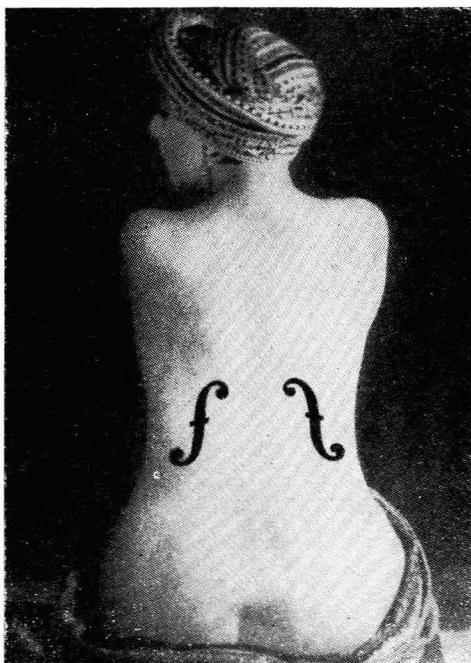
"Hay tantos hombres que me persiguen, que no sé ni cuál escoger, y como todos saben que me encantan las camelias, me regalan camelias, y es por eso que cuando voy por la calle, la gente me señala con el dedo y dice: 'Allí va la Dama de las Camelias'."

—Margarita Gautier
[según Jorge Ibargüengoitia]

"Según los tratadistas —nos dice Don Plácido de la Torre en su interesante libro sobre el tema— hubo una época en

la que los hombres palidecían de amor, pero la timidez sellaba sus labios." Tal fue el caso de Apolonio de Megara, que fue expulsado de la Corte de Bradenburgo, cuando se negó a hacerle una declaración amorosa a una pérfida dama que gozaba de influencias en la región. Pero las modas pasan, afortunadamente, y también los modos de ser, y el problema que confronta nuestra sociedad actual no es el de la palidez, ni el de la falta de comunicación, sino algo que podría formularse de la siguiente manera: ¿quiénes son las prostitutas, en dónde viven, y en qué piensan?¹

Los datos que nos ofrece nuestro arte naturalista son bastante turbios. ¿Quién no recuerda la inolvidable película de Stanley Epsom, con fotografías de William Johnson, según un argumento de Bill Holliday, en la que el gran Basil Durrell trabajó como ayudante del traspunte y la conocida Rikki Pacciotta fue *Script Girl*, intitulada *El Puente de Waterloo?* Trataba de la prostitución. En esta película, Vivian Leigh y una amiga suya pierden su trabajo en un *corps de ballet* que dirigía la Ousøenskaya, por quedarse en Londres esperando a Robert Taylor que se había ido a la guerra. Él, sabedor de los peligros que amenazan a las muchachas sin trabajo ni dinero, le escribe a su madre pidiéndole que busque a Vivian Leigh y se encargue de que



Donna immobile (vista dorsal)

¹ Algunas autoridades han agregado una cuarta pregunta: ¿cuánto cobran?