

EL CINE

Por José DE LA COLINA

LA BUSCA DE UN ROSTRO

Aquella imagen ya legendaria de Luis Buñuel, el ojo cortado por la navaja de *Un chien andalou*, había dejado abierta al cine una nueva vía que nadie, salvo Buñuel mismo, parecía dispuesto a recorrer: la vía de la crueldad poética. Si es cierto que algunos films fantásticos, de horror, policíacos, etcétera, avanzaban indicios de esa tendencia latente —y habría que recordar, sobre todo, films casi desconocidos como *La hechicería a través de los siglos*, del danés Benjamin Christensen, o *Las cacerías del Conde Zaroff*, de los norteamericanos Schoedsack y Cooper—, la producción comercial la había hecho degenerar en fáciles efectos de viscosidad y hemoglobina, en trucos de *gran guignol* tan alejados del arte como el cabaret Catacumbas lo está de la Casa Usher. Hitchcock, tan celebrado siempre en su mecánica de escalofrío tras escalofrío, perdió la oportunidad de la obra maestra con *Los pájaros*, por su desmedida confianza en la sola técnica, que le impidió profundizar en un argumento que lo tenía todo casi ganado. Es evidente que el tema de la crueldad no puede ser tratado en el cine como una mera búsqueda de reacciones viscerales, y que sólo una actitud de distancia ante él le otorgará una real categoría artística. Distancia que ya Buñuel había adoptado al unir el plano del ojo cortado al de una nube que atraviesa la luna, es decir: haciendo una metáfora; y que Resnais lograba en *Noche y niebla* —hasta hoy su mejor obra— al convertir los intolerables documentos de los campos nazis de exterminio en motivos de una meditación. Esta necesaria distancia ante ciertos temas es una actitud moral que nunca comprenderán, por ejemplo, los irresponsables realizadores de *Mondo cane* y sucedáneos.

Las anteriores reflexiones las suscita un film que fue recientemente presentado en México con fortuna tan escasa que, después de una lánguida semana en el cine de estreno, ni siquiera ha aparecido en los circuitos de "segunda corrida". *Les yeux sans visage*, por una vez fielmente traducido como *Los ojos sin rostro*, es el segundo film de largo metraje de uno de los más inteligentes realizadores del cine francés, un cineasta intermedio entre la generación del *cinéma à papa* y la *nouvelle vague*, maestro en esa especialidad injustamente desdeñada del corto metraje, a la que ha dado, como Resnais y Chris Marker, algunos de sus títulos de nobleza. Georges Franju ha desplegado, de 1948 a 1958, en una serie de documentales o films de ensayo, una mirada sarcástica, un sentido de lo insólito en lo aparentemente cotidiano, que se hacían notar ya en *Le sang des bêtes* (1949), donde, a propósito de un matadero de reses, adelantaba alguna de las connotaciones de *Les yeux sans visage*: la violación de ese recipiente sellado, de ese sagrado vaso de sangre que es el cuerpo de un ser viviente. Acerca de otro de sus "documentales", el celebrado *Hôtel des invalides*

(1952), Ado Kyrou relata una imagen muy significativa del estilo Franju: el gesto de una muchacha que, en medio de objetos militares, armas homicidas, símbolos de guerra, se mira sonriente en el espejo de un periscopio de trinchera. Es lo insólito como una de las dimensiones de lo real, como una revelación de elementos contradictorios en lo real. "Soy realista por la fuerza de las cosas —ha dicho Franju—. Una imagen sobre una pantalla tiene una presencia inmediata. (...) El sueño, la poesía, lo insólito, deben emerger de la misma realidad. Todo el cine es documental, incluso el más poético." No es de extrañar que en otro de sus cortos metrajes Franju haya evocado la vida y la obra del primer realizador fantástico del cine francés —y escuetamente del cine—, *Le gran Méliés* (1952), aquel surrealista involuntario. Y aun en un film encargado por el *métro* de París logra Franju crear una atmósfera de fantástico cotidiano a través de una sencilla historia de amor infantil: *La première nuit* (1958), cuyas reiteraciones en el tiempo e imágenes obsesivas anuncian *Marienbad*.

Les yeux sans visage se ha exhibido tardíamente en México, a los cinco años de su realización y después de otro largo metraje de Franju, *Thérèse Desquevroux* (1962), que no es ciertamente un film muy brillante y que hay que inscribir en la tradición del "cine de calidad" francés. Congratulémonos, de cualquier modo, de que un raro azar de la distribución comercial nos haya permitido conocer un film tan bello, tan moderno y a la vez tan clásico como *Les yeux sans visage*. Un film cuyos subterráneos destellos sobrepasan con mucho los prestigios del género en el que *a priori* estaría clasificado —el cine de misterio o de horror— para alcanzar esa fría belleza de un poema de Mallarmé, esa alucinación serena y armoniosa de un cuadro de Gustave Moureau. Y pienso, al hablar de las virtudes más notorias del film —frialidad, serenidad, armonía—, hasta qué punto esas virtudes pueden ser entendidas como defectos, cuando un crí-

tico inteligente como García Riera le reprocha a Franju el jugar "un juego demasiado premeditado, demasiado consciente". Reproche que se puede extender no sólo a Franju y al cine francés, sino a toda una literatura que prefiere regir por la inteligencia las construcciones del espíritu. El camino que sigue Franju es diferente, en efecto, al de un Murnau o un Lang, que como buenos artistas germanos parten de lo inconsciente y oscuro, pero es un camino igualmente válido, desde el momento en que *Los ojos sin rostro*, igual que *Nosferatu* o *La tumba india*, obtiene de nosotros la fascinación. Fascinación del ritual quirúrgico, con la inquietante belleza de los instrumentos de operación, brillantes, fríos, amenazadores en su muda referencia y su agresión implícita a nuestra frágil carne. Fascinación de ese rostro no visto, incesantemente recommenzado por nuestra imaginación, oculto bajo otro rostro falso y entregándonos la mirada de Edith Scob como el reflejo de un alma intacta a pesar de la corrupción carnal. Fascinación de una historia que progresa sorpresivamente, como un agua estancada que ha descubierto algún cauce inesperado por el que podrá fluir en lentos meandros. Fascinación, en fin, de una secreta afinidad entre los objetos que nos hace evocar la famosa poética maldororiana...

Desconozco la novela de la que Franju ha extraído su film —escrita por Jean Redon— y no sé hasta qué punto yacían en ella todas las apasionantes implicaciones de un tema tan hermoso como el de la busca de un rostro. Aquí estamos muy lejos de ese cine de horror elemental en el que la fealdad es la más obvia expresión de lo horrible o la belleza un indicio de ascendencia luciferina, concepciones que quedan adscritas a un maniqueísmo esquemático, elemental. La prueba de ello es que en ningún momento el espectador del film se siente obligado a condenar las actividades cruentas del doctor (Pierre Brasseur) y su amante cómplice (Alida Valli), porque sabe que lo que en realidad están buscando es algo más que unos centímetros cuadrados de epidermis facial: están buscando algo que para la muchacha significará nada menos que una identidad, una posibilidad de *ser*. Pues somos nuestro rostro, es nuestro rostro el que nos da en el espejo la constancia de nuestro *yo*, y por ello el penoso deambular de Edith Scob a través de una mansión cu-



"ese rostro no visto, incesantemente recommenzado"

vos espejos han sido cegados, y de la que ha sido abolida toda posibilidad de reflejo, resulta más terrorífico que todos los mecanismos del "mago del *suspense*", Alfred Hitchcock. ¿Estaba todo eso entendido así en la novela? Lo cierto es que Franju le da una evidencia visual, o dicho más precisamente, una evidencia física. Aunque el proceso creador de Franju quizá ha sido inverso: partir de la evidencia, de la presencia y realidad mismas de lo físico para llegar a la dimensión metafísica del film. Son, en efecto, la degradación y corrupción materiales de la carne las que destruyen en

la heroína toda posibilidad de tener un rostro, de ser lo que su rostro sea; de ahí el estremecimiento interior que nos produce esa serie de imágenes fijas que van mostrando el gradual fracaso del injerto facial. En última instancia veo aquí una sutil parábola sobre el artista. Ese rostro perfecto que el doctor intenta incansablemente dar a su hija es su obra, signo de su poder para crear la belleza, pero signo también de su trágica incapacidad para hacer absoluta la belleza, para hacerla eterna en el tiempo, y para impedir su erosión por los poderes de la muerte.

ría, hemos visto vivo por primera vez esa mañana.

Sin embargo, no deja de ser significativo que esta inicial sumisión al texto, este plegarse a él hasta conseguir palpar sus secretos más recónditos, este rigor para negarse apoyos al interpretarlo, para escoger la soledad hasta que la lucha se haya transformado en entendimiento, que esta encarnizada manera de servir a un texto, dé como resultado, aparte de la develación, una realidad nueva, diferente, una creación artística.

Porque seguramente que antes de José Luis Ibáñez, ha habido muchos que han intimado con el *Diálogo entre el amor y un viejo*, pero que han disfrutado a solas de su conocimiento. Lo extraordinario de que el *Diálogo* haya sido puesto en escena es que era necesario, para que su encanto poético pudiera pasar a nosotros, encontrar un lenguaje teatral que no abusara de él, ni le agregara ni le quitara nada; decir lo que dice Cota, con sus mismas palabras, sin falsear significados, pero creando artificialmente la luz con que esas palabras debían de ser entendidas. Arte, artificio que fuera sin embargo lo natural y necesario. Poner en tensión al texto hasta lograr ver su urdimbre última, pero sin despojarlo de sus riquezas. Hacer palpar ante nosotros una difícilísima esencia poética. Y José Luis Ibáñez lo logra de tal manera que cuando presenciamos la representación no nos damos cuenta de las dificultades del texto y nos entregamos por entero al encanto particularísimo que emana de él, y al juego limpio que se desarrolla en el escenario.

La intención de que recibamos la puesta en escena como un juego está dada ya en el aspecto circense de la escenografía y el vestuario, y es muy clara en el momento en que Carlos Fernández, para pasar de narrador a personificación del Viejo, no hace más que doblar el cuerpo y cambiar de expresión, sin ocultarnos para nada sus recursos de actor.

Es su actuación, sin duda, una de las mejores que hemos visto, y obedece totalmente a los propósitos de José Luis Ibáñez: no "viste" su personaje, sino que lo descubre, y nos descubre así mismo los medios de que se vale para construir-

TEATRO

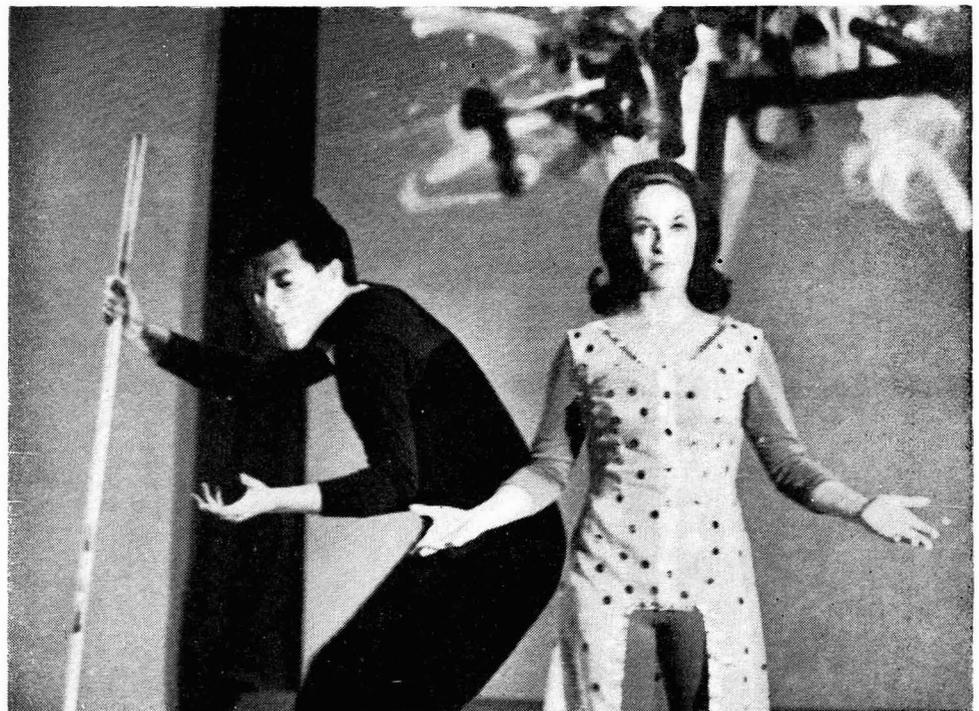
Por Inés ARREDONDO

DIALOGO ENTRE EL AMOR Y UN VIEJO

El tiempo, endurecido en formas arcaicas de la lengua, era lo primero que había que vencer. Esas formas añejas, precisamente por su sabor, y también a veces por su dificultad, nos alejaban del sentimiento con que fue escrito el texto y de la realidad que crea. Hace falta mucho más que leerlo con cuidado para llegar a su pulpa: un sexto sentido que guíe hacia el clima en que fue creado y lleve al sitio preciso —fuera de las circunstancias históricas— en el cual vuelva a nacer y pueda expresarse libremente, lo mismo hacia nuestra época que hacia el siglo en que nació.

Liberar un texto antiguo no es lo mismo que interpretarlo, porque en la interpretación hay un apropiamiento que se reconoce obligado sólo a una pequeña parte de fidelidad, o llama fidelidad a echarle un barniz respetuoso a la obra para que quede mejor embalsamada. Por regla general el intérprete se contenta con "reconstruir" las circunstancias externas como un cimiento que le servirá para desarrollar sus sentimientos y hacer lucir sus propias facultades; la fidelidad se queda en la comprensión de la época, de la psicología de la obra y el autor, en la propiedad de escenografía y vestuario, y desde ahí se echa a volar el virtuosismo, mayor o menor, del intérprete. No es esto lo que vemos en la representación del *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, que se está dando en La Casa del Lago. Esta representación es obra de un director que a base de rigor desnuda un texto y lo fija, ante los espectadores, con otro tipo de comprensión, una inteligente y entrañable comprensión que puede prescindir de los apoyos históricos. El *Diálogo entre el amor y un viejo* está sacado del tiempo, arrancado a la historia de la literatura y puesto ante nosotros para que podamos juzgarlo, gozarlo y aceptarlo por sí mismo. Tenemos, al verlo, la certeza de que su autor no está siendo utilizado para la escena, sino que el texto y sus significados se han ido ablandando, haciendo transparentes a medida que las palabras abandonaban sus prestigios y volvían a ser lo que en el principio fueron: expresión.

Pero el proceso de esta develación no ha sido plácido, ni gratuito, ni casual; para conseguirla, José Luis Ibáñez ha empleado una sensibilidad agresiva de tan viva, se ha propuesto y permitido todas las posibilidades de entendimiento, y, a la par con el autor, en un intercambio difícil y riguroso, minuciosamente medido y contado, prolijamente disputado palabra por palabra, ha podido sentirse en la misma luz en que el texto fue escrito. A lo que los espectadores de La Casa del Lago asistimos los domingos es a la fiesta amistosa con que se celebra el entendimiento entre Rodrigo Cota y José Luis Ibáñez. Y ese entendimiento pasa a nosotros y nos parecen tan natural, que lo más frecuente es que los aplausos sirvan para agradecer la fiesta, es decir, el placer que proporciona la puesta en escena, cuando lo debido sería agradecer a José Luis Ibáñez que nos haya "presentado" a ese nuestro querido amigo Rodrigo Cota, tan joven, tan inteligente y de nuestro gusto, un conocido antiguo... a quien, la mayo-



"la luz con que esas palabras debían ser entendidas"