

los impulsos que animaron la época más original y fecunda del gran compositor, de *L'Oiseau de Feu* a *Les Noces*, vinieron de la música rusa, tanto popular como de la escuela nacional occidentalizada y dominada por Rimsky." Y más adelante: "El exterior cosmopolita de Mr. Stravinski oculta al *deraciné* que suspira eternamente por la tierra perdida." Pero en cuanto a cómo Stravinski asimiló los nutritivos jugos de la música rusa, Mr. Láng afirma: "Mr. Stravinski, compositor escénico de seguro instinto, sabe siempre qué es lo que ha de escoger en la música folklórica: los elementos ilustrativos, espectacularmente activos y dinámicos, los cuales al mismo tiempo se prestan al tratamiento formal cerrado. Un artista así no agarra lo más profundo de la música folklórica, como hicieron Mussorgsky y Bartók; por otra parte, lo que tome se hará en sus manos más coloreado, interesante y deslumbrante."

Finalmente, el famoso musicólogo se pregunta acerca de la autenticidad del sentimiento religioso en la música de Stravinski, para a renglón seguido negarlo, ya que "su mundo ideal [el de Stravinski] tiene demasiado poco que ver con la última interioridad de la vida. Realmente en ninguna de las muchas obras que escribió desde que se convirtió en un representante de la música

occidental contemporánea, fue capaz de trascender su egoísmo, y así su centro espiritual se sitúa entre el sueño y la ficción. Una religiosidad en la que lo último falta no puede llegar a ser completamente verdadera." Y a la hora de considerar el caso de la *Sinfonía de Salmos*, se muestra de acuerdo con lo que dice en las mismas páginas Mr. Mellers, que ahí "el compositor llega, en el último movimiento, al amor de Dios"; pero también está de acuerdo con el mismo escritor cuando éste afirma que en las obras posteriores de carácter religioso, Stravinski "parece estar enamorado con la idea de Dios más que con Dios mismo". Y de pronto descubre que "eso puede ser la causa de la asombrosa vacilación de Mr. Stravinski entre estilos y medios de expresión". Así, pues, ya no se trata de una artificialidad debida al desarraigamiento del compositor de su tierra natal, sino debida a algo todavía más profundo y esencial al espíritu: la falta de una religiosidad auténtica, la ausencia, en fin, de *charitas*.

Quedan aquí transcritos textualmente los párrafos más importantes del editorial del *Musical Quarterly*. Su extensión no permite que ahora nos pongamos el lector y yo a analizarlos. Quédesse ello para el mes próximo, en estas mismas columnas.



Francesca Bertini

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

A PROPÓSITO DE LA BERTINI

Desgraciadamente, de las cuatro películas de Francesca Bertini exhibidas hace poco por el Cine-Club de la Universidad, sólo pude ver la segunda, *Fru-Fru* (1917), dirigida por Alfredo de Antoni.

Así, *Fru-Fru* es el primer film de alguna de las grandes *divas* italianas de los años 1915-1923 que he visto completo. Antes, sólo conocía el "arte" de la Bertini (como el de la Menichelli, el de la Borelli o el de Hesperia) por algunos fragmentos de sus films. Y si bien los "pedazos escogidos" que se incluyeron en un excelente documental u otros que vi en condiciones muy *sui-generis* servían para dar una idea global de lo que representa el *divismo* como fenómeno cinematográfico, es evidente que sólo la exhibición de un film completo puede descubrirnos el mecanismo por el que la *diva* ejercía su "pérfido encanto".

No creo que *Fru-Fru* sea peor o mejor que los otros tres films presentados en el ciclo *Recordando a Francesca Bertini*. En realidad, se trata de un cine pésimo, y ningún espíritu nostálgico ni ninguna consideración sociológica puede justificar a los directores Antoni, Serena, Roberti, Bencivenga, etcétera, humildes siervos de las *divas*. Recordemos que en aquellos tiempos ya trabajaban Griffith, Ince, Sjöström, Feuillade, Chaplin o Max Linder, artífices del primer y auténtico *séptimo arte*. Aun en la misma Italia, Guazzoni y Pastrone, realizadores de films históricos de gran aparato, estaban muy por encima de esos "jóvenes directores de la época de D'Annunzio, que se aferraban a la nueva labor para escapar de sus modestos empleos; pequeños burgueses que escucha-

ron a Sem Benelli desde el paraíso y que luego se dejaron arrastrar por la fiebre de la prisa y las ganancias", como los define Mario Gromo.

Bien. Desechada ya la tentación de "revalorizar un cine menospreciado", tentación que, por el camino que vamos, acabará convirtiendo a la crítica en el juego de las escondidillas, importa ver cómo funcionaba el *divismo*, que, quierase o no, tuvo enorme importancia en la historia de las mitologías cinematográficas. Por una vez, y sin que sirva de precedente, haremos de *Fru-Fru* la vivisección a la que son tan aficionados los críticos "analíticos".

1) *Quién es Fru-Fru*. Obviamente, Francesca Bertini es Fru-Fru, una jovencita alocada pero buena, como se repite una y otra vez en los intertítulos explicativos que ocupan una buena tercera parte, o más quizá, del film. La Bertini es, a su vez, una hermosa mujer de pueblo que, a estas alturas, nos recuerda más a la Magnani que a cualquier heroína romántica. Un poco cabezuda y un poco tosca, la Bertini estaba muy bien en *Assunta Spina*, drama populachero dirigido por Gustavo Serena en 1915 y del que he visto una buena parte. Convertida en Fru-Fru, la Bertini brinca y se alocata, y de no ser por los intertítulos mencionados, creeríamos que es la víctima de alguna situación de post-guerra, pero lo que pasa es que es así.

2) *El mundo de Fru-Fru*. Ella vive en un castillo con su padre, un calavera cincuentón, y con su hermana, que es, por su seriedad y recato, todo lo contrario de Fru-Fru. Se quieren mucho, todos son muy franceses y no tienen la menor preocupación económica. Es de-

cir: viven en un mundo tan perfecto que la tragedia se hace necesaria, cuando menos para combatir el aburrimiento.

3) *El error de Fru-Fru*. Todo iría muy bien, si no fuera porque Fru-Fru, como suele pasar con las jovencitas de su tipo, se equivoca de hombre y se casa con el que no debe. Esa situación, repetida una y otra vez en el cine de la época, origina el adulterio, el arrepentimiento, la muerte, etcétera. "La vida es paradoja", dicen los intertítulos y se nos remite a la idea del paraíso perdido por culpa de los apetitos de la carne, por esa vocación al pecado que anida en el ser humano. En estricta lógica, Fru-Fru pudo haber evitado todo eso, como Eva pudo no haberse dejado influir por la serpiente. Pero está claro que mujeres como Fru-Fru Bertini necesitan de la tragedia para manifestarse plenamente.

4) *Los galanes de Fru-Fru*. Los hombres que rodean a la *diva* no existen sino en función de ella. Y además dan la impresión de no merecerla. Galanes rígidos y serios (aunque se nos diga de uno de ellos que es un "frívolo") lucen un perfil tan clásico y tan romano que, al menos para la mujer actual, resultan no sólo faltos de atractivo, según se me ha dicho, sino hasta un poco repelentes. Uno tiene la idea de que bastaría con que Jean-Paul Belmondo irrumpiera en este mundo para que todo el edificio de la tragedia viniera abajo. Los films de las *divas* se sustentan de una fauna masculina totalmente improbable que juega un simple papel de comparsa.

5) *Los sufrimientos de Fru-Fru*. Aquí entramos de lleno a lo esencial. Todo lo anterior no son sino los antecedentes que propician la apoteosis dolorosa de la *diva*. Fotografiada hasta ese momento en *full* y *long shot*, la Bertini se acerca a nosotros gracias a la cámara y veremos cómo su rostro y su cuerpo adoptan una serie de expresiones por las que se "revela su drama interior". A partir de ahora, la Bertini, iluminada siempre por la izquierda, pasará del plano de la

anécdota a un universo abstracto, desligado de todo. Aunque la Bertini está, a mi juicio, por debajo de Hesperia, de la Borelli y, sobre todo, de la sublime Menichelli, es evidente que la *diva* logra fascinarnos por el simple hecho de remitirnos a cierta esencialidad femenina. La imperfección fotográfica, incluso, contribuye a acercarnos al mito. La Bertini parece estar luchando conscientemente contra la temporalidad cinematográfica, y su violento esfuerzo se ve recompensado por los instantes en que logra ejercer sobre nosotros una fascinación auténtica.

6) *El fin de Fru-Fru*. La muerte es el epílogo necesario. La *diva* fallece, no de una pulmonía o de tisis galopante (tales precisiones médicas son siempre omitidas), sino porque la vida *no es para ella*. Su acceso al mito tiene como precio la vida misma (esa frase, lo juro, es mía, y no aparece en los intertítulos), porque se trata de un mito que no puede existir sino en un universo absoluto. La muerte de la *diva*, al margen de la moraleja totalmente anodina que de la trama del film se deduce, entraña un reproche al mundo. Ella, demasiado grande, demasiado bella, nos abandona porque no puede coexistir

con nosotros, miserables pigmeos que comemos tres veces al día y tratamos de cumplir con todas nuestras necesidades fisiológicas. Lo curioso del caso es que el espectador cinematográfico de todos los niveles no ha podido sustraerse a esa sensación, y la reciente muerte de Marilyn Monroe lo prueba. El único triunfo posible del mito es la muerte, de la que se nos hace a todos responsables. Hay que imaginarse a un público italiano de los años 1915-1920 agobiado por las miradas agónicas lanzadas por las *divas* en sus mil últimos momentos.

7) *Conclusión*. En resumen, el cine de las *divas* no existe sino como vehículo del mito. A diferencia de Hollywood, que acondicionó un Olimpo en el que los mitos podían respirar a sus anchas, el cine italiano de aquellos años no logró sino comprobar su impotencia para dar cabida a esas fuerzas de la naturaleza que fueron las *divas*. Mitos devoradores y devorados, se sirvieron del cine para agotarlo y reducirlo a una impotencia total. El aficionado al cine puede ver en la Bertini y compañía a sus peores enemigas, pero, eso sí, a las enemigas más hechiceras que hayan existido, como diría Dolly.

TEATRO

¿Qué es el teatro?

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

(Entrevista al doctor Horacio Recto, celebrada en la ostería La Perla de Veracruz.)

No tengo la más remota idea (me contestó mi erudito entrevistado cuando le hice la pregunta que sirve de título al presente artículo, y prosiguió:) y conste que a resolver esa cuestión he dedicado los treinta más floridos años de mi vida.

"*Theatre, is abridgment*" —me dijo Winston Churchill, "el teatro es resumen". No vaya usted a pensar que me refiero al conocido estadista inglés. No son ni siquiera parientes. Éste es el famoso autor dramático que actualmente cumple una condena en la penitenciaría de Oklahoma. Antes de caer en desgracia, adaptó al teatro las obras completas de Thomas Wolfe, de Virginia Woolf y *Peter and the Wolf*. Su máxima es: "En vez de leer una novela de novecientas páginas, vea usted un espectáculo de dos horas y media." Actualmente está trabajando en una comedia musical basada en la *Historia de los papas* de Ranke. Éste no es más que uno de tantos conceptos contradictorios. Verá usted:

En términos generales puedo distinguir cuatro corrientes de pensamiento: la de los que creen que el teatro es creación, la de los que creen que es diversión, la de los que creen que es reconstrucción, y la de los que creen que es imitación. Todos están equivocados, como demostraré a su debido tiempo.

El primer grupo de nuestra clasificación, la de los CREADORES, no es un grupo propiamente dicho, sino muchos, formados respectivamente por un creador y

sus discípulos. Estos grupos se odian entre sí francamente, o en secreto, pero se odian. La principal labor de cada creador consiste en convencer a sus discípulos de que *ellos* son creadores también. Excuso decirle que es una labor ardua e ingrata; ardua, porque es difícil convencer a alguien que no ha dado golpe de que sí lo ha dado, e ingrata, porque una vez convencido el sujeto, se lanza al mundo a formar otro grupo que odiará al primero. Los frutos de esta escuela, o concepción, son abundantes, y algunos de ellos interesantísimos. Se me viene a la mente, como ejemplo, la famosa *mise en scène* que Beck hizo de *Hamlet*, con un enano en el papel principal, un negro en el de Ofelia, dos bicicletas parlantes en los de Guildenstern y Rosenkranz, y una *boa constrictor* en el de Gertrude. Una obra que pertenece al mismo género es la famosa de Roland Zenobius llamada *Mac becomes a pot*, en la que el personaje central es una cafetera, nadie sabe por qué.

Salta a la vista que el gran defecto de este concepto del teatro es que encierra en sí mismo una contradicción: un creador es el que saca algo de la nada, es decir, es un dios, *ergo* un dictador. Los autores creadores (casi todos los autores se creen creadores y algunos lo son) estarán incómodos si acotaciones tales como *suspira* o *sale por la derecha* no son respetadas rigurosamente. Un director creador le exigirá al autor que escribió una pieza histórica que la convierta en una fábula de La Fontaine. Un escenógrafo creador leerá la acotación "el decorado representa una sala Luis XVI",

y se lanzará a construir el interior de una locomotora, etcétera.

Las personas que piensan que el teatro es creación también suelen pensar que es una experiencia mística, una religión, una transmutación, o bien un asesinato; pues bien, a su vez, las que piensan que el teatro es *DIVERSION* lo consideran una industria.

Como usted sabrá, el problema vital de toda industria, es el mercado. ¿Cómo se domina un mercado? Conociendo las necesidades del consumidor. ¿Si compra usted un Volkswagen, qué pretende obtener? Economía. ¿Y qué, si compra usted un Rolls-Royce? Elegancia. Es natural, entonces, que la empresa fabricante de los Volkswagen esté tan atenta en producir el coche más económico, como la del Rolls en producir el más elegante. Pásele usted veinte años montando comedias vagamente graciosas y tenuemente románticas, y tendrá usted un público de treinta o cuarenta mil espectadores que con sólo ver su nombre en la cartelera pagarán los doce pesos para ver lo que usted presenta; déles un día un plato fuerte, digamos *El despertar de la primavera* y no los volverá a ver en su vida; es como embotellar permanganato en envase de coca-cola. Recuerde esta máxima: "El industrial debe tener en la frente, a la vista de todo el mundo, un letrero que especifique claramente lo que ofrece": ¿Quiere usted reír? Hágalo con Nadia. ¿Quiere usted llorar? Hágalo con Libertad Lamarque. ¿Quiere usted sentirse conmovido por el buen corazón y mejor trasero de una prostituta? ¿Quiere usted horrorizarse de la hipocresía de ciertos ricos? ¿Quiere usted saber cuál fue la última aberración que se le ocurrió a Tennessee Williams? ¿Quiere usted saber quién asesinó a la Dama del Alba?, etcétera.

Una industria debe estar económicamente sana. Supongamos que Manolo Fábregas quiere montar *La maestra milagrosa*. ¿Cuántas gentes responden al estímulo "Manolo Fábregas"? Digamos un número A. ¿Cuántas gentes vieron *Locura de amor*? B. ¿Cuánto cuesta traer a Aurora Bautista?, C.

Si $A+B-C$ es mayor que A, la cosa es factible.

Si $A+B-C$ es menor que A, no lo es.

El grave defecto de este concepto del teatro consiste en que produce un organismo subordinado al más imbécil de todos los elementos del fenómeno dramático: el público. ¿Me mira usted con incredulidad? Vea usted las gráficas y los electroencefalogramas; son de lo más elocuente.

(Don Horacio Recto me mostró las gráficas y los electroencefalogramas y comprendí que tenía razón: sólo las acomodadoras son más tontas que el público.)

LOS RECONSTRUCTORES se apoyan no en un concepto, sino más bien en una equivocación, que consiste en suponer que cada obra dramática tiene una sola interpretación correcta... la suya. Es una equivocación, porque la obra ideal existe, en todo caso, sólo en el cerebro del autor; en el momento en que éste la escribe, está produciendo una multitud, que son las interpretaciones que hará del texto cada uno de los lectores, de acuerdo con su raza, condición, sexo, clase social, etcétera. ¿Ha visto usted la *Comédie Française*? Son grandes reconstructores.