

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

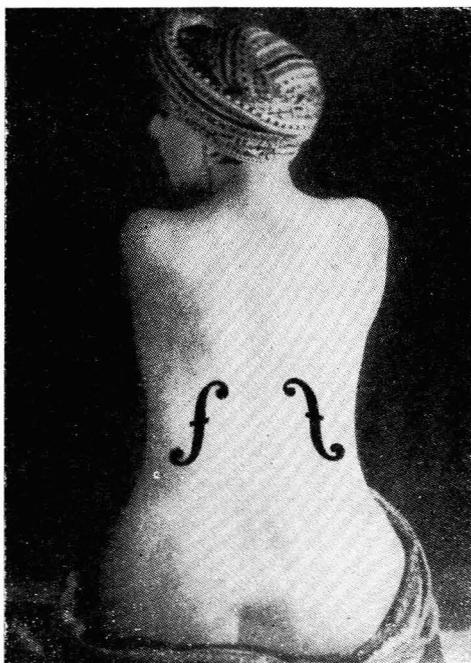
"Hay tantos hombres que me persiguen, que no sé ni cuál escoger, y como todos saben que me encantan las camelias, me regalan camelias, y es por eso que cuando voy por la calle, la gente me señala con el dedo y dice: 'Allí va la Dama de las Camelias'."

—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?

nada le falte. Las dos mujeres hacen una cita en un salón de té, pero quiere el destino que la joven compre un periódico al entrar en el lugar de la cita y vea entre la lista de bajas del ejército el nombre de su novio. Se desmaya. Para revivirla le dan un cognac, y cuando llega su futura suegra, la encuentra histérica y con aliento alcohólico. Vivian Leigh no se atreve a decirle a la madre de su novio que acaban de matar a su hijo, así que produce muy mala impresión y pierde el apoyo y la amistad que tanto le hubieran servido. Después viene una época en que está enferma, y como hay necesidad de comprar medicinas y no hay dinero, la amiga se dedica a la prostitución. Cuando Vivian Leigh está más o menos restablecida, se va a la calle con el objeto de dedicarse al mismo oficio. Pasa el tiempo. Vivian Leigh, ahora completamente sana y resignada, entra en la estación de Waterloo buscando trabajo, cuando se encuentra con Robert Taylor, cuyo nombre había entrado en la lista de bajas por equivocación. El idilio sigue como al principio, ignorado el episodio de la prostitución: ella trata de olvidar, la suegra ha comprendido por qué estaba tan mal aquel día y la ha perdonado, y a él ni por la cabeza le pasa que haya algo irregular. Pero sir Aubrey Smith, que por supuesto es el coronel del regimiento, echa todo a perder con una estupidez bien intencionada: le dice a ella que la acepta, que está encantado con ella, porque a pesar de ser *a dancer!* en su rostro se nota la pureza de sus costumbres y la mujer de un capitán de Northumberlanders debe ser pura. Ella se tira abajo de una ambulancia, llevando apretado en su mano una especie de buda que él le había regalado. Aquí tenemos un ejemplo de lo que Don Plácido de la Torre ha catalogado bajo el título de *La putain malgré elle*, al que también pertenece el personaje que encarna Marga López en *Salón México*, que se dedicaba a esos menesteres con el objeto de darle a su hermanita la educación que se merecía en una elegante escuela de monjas.

Otra especie muy diferente es *La inamorata*. Es la más abundante de todas las conocidas; a ella pertenecen desde Margarita Gautier hasta una que inventé yo y que no recuerdo cómo se llamaba, pasando por Dedè d'Anvers, Raquel la de Basurto, Nieves la de Mihura, Irma la dulce, y otras. A diferencia de la *Malgré elle*, la *Inamorata*, ejerce su profesión tranquila y (debemos suponer) eficientemente, suele inclusive mantener a algún zángano, a veces encarnado por Marcel Dalio, y a veces, también, aunque pocas, está enamorada de ese zángano, como en el caso de Raquel, pero esto es una excepción, porque generalmente se enamora de o toma *une penchant sentimentel* por un grandote, que o no se ha dado cuenta de que ella es prostituta, o bien sufre porque lo sabe, o bien está en manos del zángano, que le hace la vida pesada y acaba por aniquilarlo, como era el caso de Giovanni Pimpinelli en la inolvidable película de Jean Krapp. En el caso de la *Inamorata* que yo inventé, ella estaba enamorada de un hielero, y se pasaba la vida contándole mentiras para que no se diera cuenta de cuál era su oficio, hasta que un día fueron a tomar unas cervezas, y cuando ella despertó de la borrachera estaba en



Inamorata (vista frontal)

un hotel, llena de moretones, con el hielero al lado, y ella con la angustia de que durante el *lapsus* hubiera dicho algo que no sirviera. Este personaje desapareció del mapa, porque estaba en una obra escrita *ad hoc* para el Seguro Social, que funciona en un mundo en donde las prostitutas son inexistentes (como las monjas en la Constitución Mexicana), y hubo que cambiar su oficio por el de lavandera o algo.

Otro es el caso de la *Donna immobile*, que es la mujer con pasado, que en determinada época de su vida, y como por distracción, tuvo un desliz. El hombre que la atrajo siempre muere de una manera violenta, como por ejemplo, en un accidente automovilístico, y ella sigue sus relaciones maritales como si nada hubiera pasado (es una mujer con hijos y su marido la idolatra), hasta un día en que recibe una misteriosa llamada telefónica en la que la citan para "hablar de algo que le interesa": es un chantage. Alguien los vio, a ella y al muerto, y ahora quiere dinero a cambio de no decir nada. Ella pide al marido para comprar una máquina de escribir, y paga el chantage. La primera vez; porque como ocurre en estos casos, a los ocho días el chantagista quiere más. A la tercera vez, ella va a ver a su costurera y le dice que necesita algo de dinero para pagar la renta. Una hora más tarde, está en la cama con un comerciante calvo.

La *Donna immobile* suele pasar ratos en estas entrevistas, pero su abnegación la lleva a sacrificar todo por la tranquilidad de conciencia de su marido. Así siguen las cosas, hasta que un buen día la llama la dueña del establecimiento y le dice que hay un nuevo cliente, y le pide esmero. Ella entra en un cuarto y se encuentra frente a su marido. Se miran mutuamente, como sólo se pueden mirar dos gentes en una situación tan difícil. Se cierra la puerta. Se oye un disparo. Las demás pupilas se congregan alrededor de la puerta, que se abre y aparece Amadeo Nazzari, llevándola a ella en brazos, sangrienta. "*Permesso, é mia moglie.*"

Por alguna razón misteriosa, se supone que cuando las mujeres de vida disipada llegan a la edad madura, alcanzan una sabiduría que está enteramente en desacuerdo con los datos científicos, y se convierten en una especie de Sócrates de los sentimientos humanos, dispuestas a impartir sus conocimientos a los inexpertos. Esta especie se llama *Lena socratica* y es la más detestable de todas.

Pero puede establecerse como regla general, que cuando la prostituta tiene alguna cualidad relevante sufre a causa de su condición, ama intensamente, como si fuera decente, y muere joven, de un balazo o de tuberculosis, porque —como todos sabemos— EL QUE LA HACE LA PAGA.