Cine

POR
ANDRÉS DE LUNA

PIERRE LOUYS EN EL CINE: ENTRE LA ESPALDA Y... LO QUE ESTÁ MÁS ABAJO (Y MÁS ABULTADO)

Pierre Louys era un hombre singular: tenía modales finos (de esos que agradan a las madres sanguijuelas y a las tías gordas), era un estudiante distinguido, el número uno en composición y retórica, sabía manejar los puños con la destreza de Rimbaud o Vargas Llosa (para citar ejemplos literarios, y sino que lo digan Verlaine y García Márquez), su ropa presentaba las huellas de una violencia convertida en práctica cotidiana; durante muchos años fue el amor imposible de André Gide, amaba los placeres de la conversación como los del erotismo y convertía sus gustos en imposiciones que sus amigos no siempre aceptaban de buen grado. Su talento a veces se pone en entredicho por su frivolidad, cuando en muchos sentidos ese aspecto es uno de los más rescatables de una obra irregular y llena de altibajos.

Uno de sus trabajos más deliciosos es el *Manuel de civilité pour les petites filles*, libro que debería ser sustituto de las cursilerías para quinceañeras al estilo de los poemas de Paul Geraldy, pues sus consejos son siempre gratos y oportunos: "No te olvides de decir 'por favor' cuando pidas una verga y de contestar 'gracias' cuando te la den". El cinematógrafo ha adaptado, hasta ahora, sólo dos textos del famoso libertino: *Le femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*) y *Las canciones de Bilitis*. De la primera existen cuatro versiones de cinestas con posiciones casi antitéticas, y de la segunda un absurdo e inútil intento.

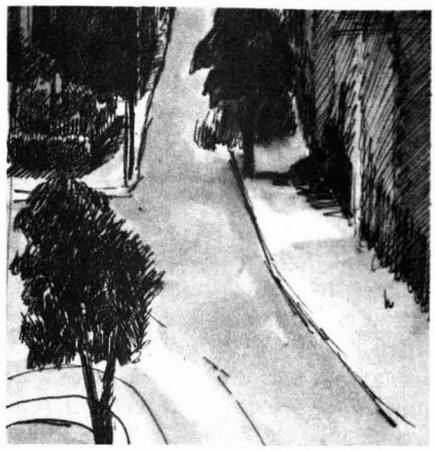
El fuego contra Pierre Louys se abre en 1929 (cuatro años después de su muerte), uno de los grandes directores del cine mudo, Jacques de Baroncelli adapta *Le femme et le pantin*, sin mayor logro que una cierta corrección artesanal. Antiguo periodista y asiduo lector de novelas francesas contemporáneas, Baroncelli nutre su filmografía con obras sustentadas en Zolá (*Le Réve*), Ernest Pérochon (*Néne*) y Pierre Loti (*Ramuntcho* y *Pescador de Islandia*).

Louys se habría portado amablemente y habría degustado una copa de vino alsaciano con Von Sternberg si hubiera conocido al realizador de *El angel azul* (1930). Pues tal vez encontraría algo de ese ánimo decadentista que flotaba en sus obras en la excelente versión de *Le femme et le pantin*, que el cineasta germano llamó *The devil is a woman* (*Tu nombre es tentación*, 1935). La película en sus días de estreno tuvo una acogida fría o demasiado airada, como es el caso de España, ahí el Ministerio Español de la Guerra pidió que se quemaran las copias y el negativo o todas las películas de la Paramount (la que había financiado la cinta) serían prohibidas en el territorio hispano. Los norteamericanos supieron negociar y *The devil is a woman* se salvó de las llamas. El conflicto quedó resuelto con la salida de Sternberg de la Paramout y su integración a las filas de la Columbia.

Sobre *The devil is a woman* Josef Von Sternberg comenta en su *Autobiografía*: "Pagué un tributo final a la dama (Marlene Dietrich) pues los dados estaban cargados y no podía hacerlos ganar". La ambigüedad de las palabras de Sternberg quedan borradas con las imágenes de la cinta, donde la Dietrich, esa lectora infatigable de Goethe y Heine e inalcanzable amante de Adolfo Hitler, demuestra las posibilidades de su presencia por demás *inquietante*. Sus piernas hermosamente torneadas y su rostro casi hierático eran capaces de crear y recrear espléndidamente las artimañas de la Concha Pérez de la novela de Louys, su erotismo oscilaba entre la desvergüenza y el pudor decimonónico. Don Pascual (Lionel Atwill) sufría los descalabros de una pasión que se vuelve espada de Damocles.

A la distancia la película ha sido revalorada y queda ahora como una de las más logradas en la brillantísima carrera del realizador alemán.

Si *The devil is a woman* era y es un ejemplo de un drama contado con precisión y astucia, *Le femme et le pantin* (1959) de Lulien Duvivier era su opuesto: un melodrama puritano. El ánimo blandengue del director francés ni siquiera supo aprovechar



la cándida calidez de una Brigitte Bardot en el colmo de sus cualidades anatómicas. Los desnudos de la película carecen de intensidad, son fríos y pudibundos como toda la filmografía de Duvivier. Pierre Louys se veía atenazado entre una magnífica espalda y unas nalgas apenas entrevistas y desaprovechadas hasta extremos verdaderamente lamentables. Esa *Femme et le pantin* es una antología de la torpeza y uno de los peores filmes de la B.B.

La adaptación buñueliana de *Le femme et le pantin*, sin ser mayormente pierrelouysiana, encontraría un ambiente más propicio para el erotismo "mórbido" muy a la *fin de siécle*. Por los 20s Buñuel escribía una *Historia indecente*: "Con Mariquita, cuando le llegó la edad crítica, su madre quiso hacer lo mismo que hiciera la de Carmencita, y cuando la vio ponerse ojerosa y pálida, le regaló un *bouquet* de rosas rojas. Pero Mariquita era mucho más descarada que Carmencita. Cogió el *bouquet*, abrió la ventana, arrojó por ella las flores y se puso a menstruar". ¿Esta breve historia no tiene cierta familiaridad con la literatura de Pierre Louys y sus mujeres cínicas?

La versión de Buñuel se llama *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) (título que parece invocar los trastornos de Baudelaire por Jeanne Duval) y es antes que otra cosa una suma de las obsesiones del artista catalán. Filme lleno de signos que son interrogaciones y símbolos de una escritura particular donde de pronto aparecen elementos de sus primeras películas o fidelidades de todo el conjunto de su obra: la violencia y la sensualidad.

La primera recapitulación sobre *Ese oscuro objeto del deseo* descubriría la afirmación de una *voluntad erótica* en continuo choque con una realidad plagada de sobresaltos. Esa misma voluntad que guiña el ojo a cada instante y que mueve también a Pierre Louys en sus trabajos literarios. Mathieu (Fernando Rey) trata de aislar sus pulsiones sensuales de un contexto en el que el mundo exterior

rebasa sus solipsismos. En ese sentido el personaje es incapaz de observar la destrucción de la realidad circundante, pues sus afanes lúbricos lo único que le proponen son las figuras lascivas de una Conchita bifurcada en Carole Bouquet y Angela Molina. Ahí Buñuel juega con dos personalidades ambivalentes que modelan un solo personaje femenino, Conchita, por un lado la Bouquet, frágil y retraída; y por otro, Angela Molina plena de sensualidad. Ambas presencias se integran de manera sorprendente y llega a parecer natural la aparición de una o de otra indistintamente en el relato fílmico.

En la película el sirviente da una definición de las mujeres: "son un costal de excrementos". Y, ese criado cómplice (André Weber), al estilo de Manuel Dondé en *El* (1952), dará una de las claves de *Ese oscuro objeto del deseo* al hacer que Mathieu lleve a cuestas un saco en varias escenas. La mujer al *cerrarse* impedirá la consecución de los deseos y terminará por convertirse en una materia indigna y repulsiva para los caprichos de ese burgués gentil-hombre encarnado en Fernando Rey. Mathieu, por esas razones, ve destruida su tranquilidad ociosa en aras de esa *voluntad del deseo*.

El erotismo sigue siendo una de las constantes de Buñuel, basta observar la escena en la que Angela Molina se seca el sudor que rueda por sus grandes pechos o su baile español desnuda, donde la obstrucción del cristal hace que la imagen sea todavía más lúbrica; por cierto que esa imagen recuerda las influencias de Goya en la iconografía del cineasta español. Otra de las secuencias cargada de vapores lujuriosos es aquella en la que el sirviente toma unas pantaletas de Conchita y dice: "están mojadas, la señorita debió tener miedo". La adaptación de la obra de Pierre Louys queda reducida a un largo catálogo de excentricidades que tocan más de cerca a Buñuel que al autor de *Las tres hijas de su madre* y *Afrodita*.

Indignante por su manierismo y su *sofisticación a priori* es *Bilitis* (1977) de David Hamilton (que hasta ahora se ha estrenado en México); el fotógrafo inglés de las luces tenues apenas esbozadas, de las niñas rubias desnudas y de los tonos pastel sólo ha logrado tomar el título de Pierre Louys para construir una plasta llena de ese "buen gusto" burgués que da continuidad a su labor en imágenes fijas. Uno de los artistas de la lente, Paolo Gasparini bautizó a Hamilton

como el creador de las *foto-putas*, por el increíble comercialismo que han alcanzado las cursilerías del británico. Ahora existen cuadernos, libretas, carpetas, comerciales de televisión, etcétera, etcétera, que recrean los ambientes y colores hamiltonianos.

Habría que recordar que en la autobiografía de Gide aparece el siguiente fragmento: "Supe poco tiempo después que (Ferdinand) Hérold y Louys habían hecho un buen viaje y permanecido en Biskra (Argelia) justamente el tiempo necesario para enfermar de calenturas, pues allí hace un calor infernal) y llevarse a Mériem, con quien se instalaron en las puertas de Constantine. Allí fue donde Pierre Louys acabó de escribir sus exquisitas *Chansons de Bilitis*, que me dedicó en recuerdo de Mériem Ben Atala; y eso es lo que significan las tres misteriosas letras que siguen a mi nombre en la primera página del volumen. Aunque Mériem no es exactamente Bilitis, pues muchos de esos poemas estaban escritos (si bien recuerdo) antes de la partida de Louys para Argelia, no obstante ella circula a través del libro y la reconozco con frecuencia" (*Si la semilla no muere*, p-231). Mériem era una putita argelina que ante los arrobos de Paul Laurens y André Gide terminó por fascinar al "pervertido" Pierre Louys.

Las canciones de Bilitis estaban muy lejos de los puritanismos sáficos de Dorothy Strachey, quien en su *Olivia* aún se respiraban los hedores malsanos de la Inglaterra victoriana, pese a que el libro fue escrito muchos años después de ese período siniestro; Louys las escribió como un cántico decadente a los juegos púberes de unas adolescentes en celo que comienzan a reconocer los deleites del *amor prohibido* (aunque suene a telenovela, para guardar cierta liga con las maneras antiguas). En esas circunstancias la película de Hamilton y Henri Colpi (ex editor de Alain Resnais y realizador de *Una tan larga ausencia* y *Codine*) es vomitiva por su asepsia y su preocupación constante para que los personajes nunca dejen de estar en una composición adecuada. La rigidez es total, las niñas se mueven como si estuvieran muy preocupadas por no desencuadrarse, y Hamilton se deleita con sus hermosos rostros y cuerpos que agradarían a cualquier señor o señora burguesa de las Lomas.

Brian de Palma en *Carrie* (1977) había parodiado ese "estilo inmaculado" de David Hamilton en una de las primeras secuencias de su cinta: Sisi Spaseck (Carrie) se ducha después de una justa deportiva, el agua cae sobre su cuerpo con los tonos apastelados del británico, de pronto todo se quiebra, la ilusión se rompe y aparece el verdadero interés de De Palma: el horror de la sangre y si es menstrual más aún. Lo demás está en la película.

Bilitis es un folletón sonrosado que poco le debe a Pierre Louys quien aún debe retorcerse en su tumba ante los crímenes que se perpetran en su nombre.

LECTURAS

EL GLADIADOR DE ACERO BLASONA LOCAS ÉPOCAS

POR GUILLERMO SHERIDAN

Gladios, dos números, México, 1916. Director Luis Enrique Erro. Editores: Carlos Chávez, Carlos Pellicer, Octavio G. Barreda y otros. Primera edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, México, 1979. (En la misma edición se incluye el único número de *La Nave*).

La curiosidad dispuesta a seguir al reojo se detiene en un gladiador, medianamente dibujado por un tal Jan Stika, olvidado cronista de revistas familiares: se trata de la sección de la revista *Gladios* dedicada a las "Reproducciones" que incluye a este gladiador de bigote, agobiado por un casco de metal, red al hombro, inmensos bíceps, la mirada perdida y el gesto escéptico. En esa imagen vio representada Carlos Pellicer —tenía entonces 17 años— toda la