



—Marnie

“sus veinte centavos de Freud”

Obra desigual, amorfa, visceral y cálida, abierta y no acabada, es una de las más libres que posee un arte que se caracteriza por sus múltiples servidumbres.

MARNIE (Los infortunios de...)

Marnie es el último producto lanzado a la voracidad de las taquillas por esa máquina de hacer cine llamada Alfred Hitchcock. Ya ante un film tan fundamentalmente deshonesto, mal realizado, atiborrado de lugares comunes y personajes de cajón, como era *Los pájaros*, tuvimos ocasión de oír el coro de loas, interpretaciones morales, sociológicas, metafísicas y escatológicas de la crítica que capitanean los *Cahiers* en todo el mundo. Ahora habrá que tratar de enfrentar nuevamente todo ese delirio de interpretación a lo que el film realmente es. Con *Marnie* Hitchcock retorna al melodrama sicopoliciaco en el abominable estilo de *Rebeca*, *Cuéntame tu vida*, *La sogá*, *Bajo el signo de capricornio*, etcétera, etcétera. A fin de someter al espectador de asegurada fidelidad a toda la gama posible de deliciosos escalofríos, “el mago del suspenso” hace que Tippi Hedren, directamente salida del *Harpers Bazaar*, transite sin respiro la cleptomanía, la doble personalidad, la frigidez sexual, dos o tres crisis de nervios, la zoofilia y otras “oscuras zonas del yo”, para hacerla desembocar en el violento y catártico psicoanálisis final ante las cejas estereotipadas de un James Bond decididamente dedicado a la tranquilidad burguesa y a la reeducación de delincuentes. La trama es infantil pero de ningún modo ingenua: *Marnie* es una bella muchacha, meticulosa ladrona de oficinas que utili-

za sus encantos y su aire de “persona formal” para engañar a los hombres y evitar todo contacto con ellos. No es su culpa, porque su madre no la quiere. De cuando en cuando monta a caballo con una liberada alegría que cualquiera que tenga sus veinte centavos de Freud interpretará unívocamente. Un día aciago o feliz un hombre se le cruza en el camino, la sorprende con las manos en la masa y se casa con ella, porque la ama y porque quiere volverla al Bien y a la Decencia. Al final, mediante un flashback granguiñosco, de un expresionismo licuescente, en el que no falta toda la parafernalia de truenos y relámpagos que creíamos para siempre enterrada en el castillo de Udolfo, *Marnie* sufre un saludable shock que la remite al terrible episodio de su niñez que causara todas sus... digamos irregularidades, así como la cojera y la amargura de su mamá. En Hitchcock, cuya fama de técnico excelente nadie niega, el truco es cada vez más visible e ineficaz. Todo lo que ya no se debe hacer con la cámara, en el departamento de montaje, en el laboratorio, todas las viejas recetas de un cine “visual”, del que incluso Duvivier (¡incluso Duvivier!) se ha reído en *El santo de Enriqueta*, surgen en esta chirriante maquinaria de meter miedo o hacer llorar a las señoras cloróticas y las niñas linfáticas: planos teñidos en rojo, palpitaciones de la cámara, primeros planos sorprendivos, *and more, and more*... Lo peor de todo es que ni la más leve sonrisa irónica, ningún gag que revelara una cierta inteligente distancia de Hitchcock ante este asunto, atraviesa por el film, y su desarrollo es lento, indeciso y pomposo, y de una fealdad visual irritante.

TEATRO

El teatro frívolo: Una sentida nota necrológica

Por Carlos MONSIVÁIS

Muchas, muchas gracias querido público, esta noche me han hecho la mujer más feliz de toda mi vida.

—MARÍA VICTORIA

El último verdugo del teatro frívolo mexicano fue la televisión. Acosado por el cine, vulnerado por la radio y el vodevil, vino a morir de un modo categórico ante la tiranía de la implacable “pantalla casera”. Ahora se sobrevive en dos heroicos santuarios, el *Lírico* y el *Blanquita*, que demuestran, pese a su relativo éxito económico, la escasa necesidad que manifiestan por tales espectáculos cinco millones de habitantes. Los verdugos arteros fueron la censura política y la censura sexual. Limitado a un sketch inocuo, sin poder suscitar ya las más innobles y difundidas pasiones, el teatro frívolo se convirtió en un show prolongado de televisión, en un desfile inanimado de cantantes, vicetiples más o menos redimibles y coreografías anteriores al movimiento. El refugio de lascivias menores, el lugar donde crecían las “ombliquistas”, el *Tivoli*, fue desechado por el

ritmo de una ciudad que debe urbanizar su provincianismo. Al arrasar al *Tivoli* (el “tiburón” del caló citadino), la picota se llevó consigo el folklore desnudista y al ínfimo strip-tease. “Harapos”, Willy y Chicho fueron los últimos profetas de la grosería absoluta que rendía un homenaje a la viva procacidad de la “gayola”.

Quizá sea Salvador Novo el más puntual relator de este teatro que ahora se extingue. Dice Novo: “Restituido a México en 1917, sería yo desde entonces testigo de los cambios no todos favorables, inflictos al teatro por la ya apaciguada Revolución.

“El más importante de estos cambios: el auge del teatro frívolo, y con él la esperanza, desgraciadamente frustrada, de un teatro nacional popular por su arraigo, se origina en varias circunstancias ambientales: un pueblo que acaba de sacudirse con violencia la dictadura y a los “ricos”, anhela divertirse; y qué mejor que riéndose de los ricos y de las dictaduras, cualquiera sea su resurrección en los nuevos gobernantes o en las medidas que ellos tomen. Nace un teatro

Entre los muchos temas que *Ocho y medio* desarrolla está, naturalmente, el de la infancia de Fellini, y como éste ha demostrado en todo su cine una auténtica nostalgia de la infancia (hay siempre en sus personajes principales un conmovedor o ridículo aire de niños grandes), los mejores momentos del film son quizá aquellos que se refieren a los “verdes años” del realizador. Fellini tiene una vulgar y poética creencia en los mitos de la inocencia y la pureza de la niñez y en todos los tópicos que la civilización cristiana ha elaborado sobre el niño. Pero esa creencia es genuina y es intensa, de ahí que el cineasta alcance por una vez la profundidad artística en esas imágenes en que se evoca —como un nuevo Anteo y un nuevo Baco a la vez— bañándose en el mosto de la uva, rodeado de la ternura de la casa materna o desafiando el castigo divino por ver bailar a la Saraghina, tan llena de vida, de alegría pánica y de poesía vulgar como él. Se puede evocar —y algunos lo han hecho ya— el *Retrato de un artista adolescente*, y hay en efecto una cierta semejanza en la manera como Joyce y Fellini evocan una infancia marcada por la condenación católica de la alegría, pero Fellini es menos sombrío, más mediterráneo y compasivo y humano que Joyce; es decir, nos habla de una infancia más común, de una especie de infancia *colectiva*, no la de un artista consciente desde el comienzo, un artista soberbio y solitario. La vanidad de Fellini va en otro sentido: en el sentido de demostrar que su niñez fue, en cierto modo, una niñez universal, que todos han vivido y cuya emocionada evocación todos pueden compartir. A través del tópico, Fellini alcanza la sustancia mítica de la niñez y revela su inevitable poesía. Su archisabida pero real poesía.

¿Es *Ocho y medio* una obra maestra? La obra maestra, así, en general, no existe, y quizá el arte moderno comenzó el día en que unos cuantos artistas hicieron ese descubrimiento y se vieron aliviados de esa obsesión. *Ocho y medio* es, simplemente, la obra maestra de Fellini.



"la burguesía nacional, recién consolidada"

político —no en los grandes, aristocráticos teatros ahora arrumbados, sin habitantes importados ni clientela enjoyada y de abono: sino en las carpas o en los jacalones: El Apolo, el María Tepache, el Lírico. Con parodias como *El Tenorio Modernista*; con sátiras como *El País de los Cartones*; y en la creación, por fin, de "tipos" a todos familiares y gustosos, como el indio ladino, el rancheiro, la gata, el gendarme: personajes de nuestra "Comedia del Arte" que hallarían a Saturno personificación próspera en "el Cuatezón Beristáin" con "la pingüica" Rivas Cacho: en Roberto Soto y Delia Magaña, y por fin en Cantinflas".

A continuación, Novo da razones para explicar la muerte del teatro frívolo y centra su argumentación en el hecho de que la radio (y el cine y la TV), al no exigir demasiado a sus participantes, acabaron por exterminar el espíritu que animaba el sketch: "¿Para qué quebrarse nadie la cabeza con escribir siquiera un guión? Por otra parte, los cómicos, que empezaban a ganar con el radio, luego con los discos y ahora con la televisión lo que nunca en el teatro, ¿por qué iban a tomarse el trabajo de aprenderse y ensayar una obra, y por el poco dinero que el teatro ha dado siempre?"

Sin ignorar la validez de esta fundamentación económica de un deceso teatral, creemos que hay razones complementarias que también influyeron en gran medida. Después del cardenismo y el callismo, cuando Beristáin personificaba al "nuevo rico" y Roberto Soto, por su similitud física con Morones, extre-

maba la burla al sindicalismo oficial, sobrevino el avilacamachismo y el país dio un enorme salto, un salto dialéctico. Ya Cantinflas había reproducido en el "cantinflismo" y por intuición genial, las fórmulas de la demagogia imperante y había elaborado un caos verbal que las Cámaras Legislativas repetían y anticipaban en forma alternada. Pero de pronto, la burguesía nacional, recién consolidada, reafirmada, decidió que era el preciso instante en que debía tomarse en serio. Ya estaba harta de que esos comichuchos la insultaran y la vejaran. Su flamante respetabilidad exigía el olvido de su pasado inmediato, de su padre que era peón acasillado y de su abuelo que murió ahorcado por abigeo y de él mismo, que de peluquero del Jefe Máximo había devenido en generoso millonario. No era momento para burlas. El destino de una patria —que intervenía en una guerra mundial— estaba en sus manos y el burgués no toleraría excesos humorísticos que perjudicaran o resquebrajaran la imagen ideal que le ofrecía un espejo complaciente, el de la Seguridad Nacional. Por ello, a partir del avilacamachismo se inicia una censura política que irá minando las bases populares del teatro frívolo. La otra censura, la sexual, emerge cuando el Burgués ya próspero y sereno, certifica que las atrocidades de una Revolución de raptos y zafarranchos no fueron suyas, y que advierte además la premiosa necesidad de imponer la austeridad, el orden, la decencia.

Cuando se prohíbe el diálogo de albu-

res, la intervención del público en la leperada, se suspende el fermento vital del teatro frívolo. Cantinflas emigra al cine y se hace evidente la decadencia de Roberto Soto, advienen turbamultas de cómicos más o menos insignificantes, más o menos deleznales.

El único de ellos con personalidad inicial es Tin-Tan. Puede ser "protesta inconsciente contra el pochismo"; lo más seguro es que sea su glorificación. Jesús Martínez "Palillo" también merece un capítulo especial. Superhombre del *Lírico*, triunfa por la baratura humorística de su muy elemental y biliosa crítica política. Héroe primero, termina en la gritona provocación y sus mil y un fracasos recientes, sus procesos, suspensiones y multas, son el claro signo de que en el teatro frívolo no se podrá criticar más a nuestro *establishment*. Lo primero que desapareció fue la tradición de iconoclastia vulgar.

Con el *Margo* concluye definitivamente la vitalidad del teatro frívolo. Dámaso Pérez Prado y María Victoria son los dioses finales de un olimpo acanallado y cervecero. Las "colas" para oír al Rey del Mambo no tienen parangón y María Victoria es la última criatura de la "gayola". La "gayola", la galería, ese monstruo combativo, de fácil ingenio, que con obscenidades admirativas eleva a su última gran figura, no volverá a gozar de ese poder omnímodo. Las buenas costumbres, los inspectores de espectáculos, la domesticación del público, terminan con su fuerza impar.

Antes ha muerto Lucha Reyes y con la desaparición de Pedro Infante, termina uno, el más notable, periodo heroico. Lo que se sigue son ídolos menores, tronos efímeros que comparten las sinfonías, la Revista Musical Nescafé y el teatro frívolo. El arrabal puede amotinarse y venerar brevemente a Marco Antonio Muñoz, Enrique Guzmán o Sonia López. Pero esas modas no hacen verano; carecen del aliento consagrador, sacralizador del mito. Queda así el teatro frívolo como un carnaval del aburrimiento fácil, como edén de vicetiples y tríos románticos.

También ha perdido ya el teatro frívolo —de hecho con la huida de Cantinflas— una función capital: renovar el lenguaje. Este cometido que la carpa cumplió espléndidamente y que Beristáin, la Wilhelmy, la Rivas Cacho, Soto e incluso Tin-Tan desempeñaban con ahínco, al adecentarse el teatro frívolo, al exigirse un lenguaje propio para familias (ese vocabulario mínimo de cincuenta palabras del comunicativo hogar típico), se perdió. Las palabras se petrificaron y ya sólo, por conducto de los espectáculos, nos llegan mínimos agregados a nuestra "riqueza verbal". Y éstos derivan en su inmensa mayoría de los comerciales. ("Tan buena la grande como la chiquita", "La rubia de categoría", las expresiones que hoy nos enriquecen). Es decir, de una transformación cualitativa que ejercían los cómicos hemos pasado a una lenta, miserable transformación cuantitativa. Se han ido definitivamente las épocas en que los cómicos y sus "pateños" decidían en frase jacobina "¡El lenguaje: he allí el enemigo!", y se lanzaban para penetrar y modificar su solemne inmutabilidad. Esta función hoy queda en manos del *comic* (*La familia Burrón* el único ejemplo digno) y de hélas! los *scripts writers* de televisión.