

# EL CINE

Por José DE LA COLINA

## FELLINI PAR LUI-MEME

Fellini está a punto de convertirse, entre todos los directores de fama internacional, no sólo en un *monstre sacré* de la intelectualidad y de la gran crítica, sino también en una verdadera vedette para el gran público, categoría hasta ahora sólo alcanzada entre los "hombres detrás de la cámara" por Alfred Hitchcock. Basta ojear unos cuantos magazines cinematográficos, de los dedicados al culto de la estrella, para advertir los indicios de este proceso de sacralización comenzado con el escándalo de *La dolce vita*: Fellini tiene ya derecho a esos reportajes sobre su vida hogareña, sus excentricidades, sus simpatías y diferencias, sus minucias conyugales, e incluso sobre sus más conmovedores recuerdos de infancia o sus convicciones ideológicas, religiosas, filosóficas, etcétera. A propósito de su próximo film, que lleva el sugestivo título de *Giuletta de los Espiritus*, y en el cual, por supuesto, nos asustará la gesticulante presencia de la Massina, Fellini ha desencadenado ya una serie de entrevistas de prensa, declaraciones insólitas y filmaciones de trabajo para noticiarios, encantado siempre de todo ese ceremonial publicitario que ha satirizado en sus últimos films y que ejercen una irresistible atracción sobre su egolatría. *Ocho y medio*, su film más personal, y desde luego uno de los films más personales de la historia del cine, junto a *Candilejas*, *El ciudadano Kane* e *Iván el Terrible*, parece obedecer también a esa necesidad de darse en espectáculo, de ofrecer "joyas y baratijas de su alma" en ese vasto mercado que es el público del cine.

*Ocho y medio* es la historia de un film que se hace y deshace y rehace constantemente ante la mirada del espectador, siguiendo el ritmo de los deseos, los sueños, las obsesiones y los recuerdos del cineasta. Este cineasta es el propio Fellini, que se construye una imagen idealizada y vagamente irónica de sí mismo a través del actor Marcello Mastroianni. En un deseo de no dejar escapar ninguno de los elementos de la actividad creadora, Fellini crea también un alter ego, una conciencia crítica que le permite matar dos pájaros de una pedrada: por un lado nos hace ver hasta qué punto es consciente de sus limitaciones y manías, y cómo cada obra suya nace acompañada de un lúcido esfuerzo de autocritica; por otro, anula subjetivamente las objeciones que los críticos no dejarán de hacerle, encerrándolos simbólicamente en su propio film. Esta astuta invención le permite incorporar a la galería de los personajes del cine uno hasta ahora ausente: el crítico cinematográfico.

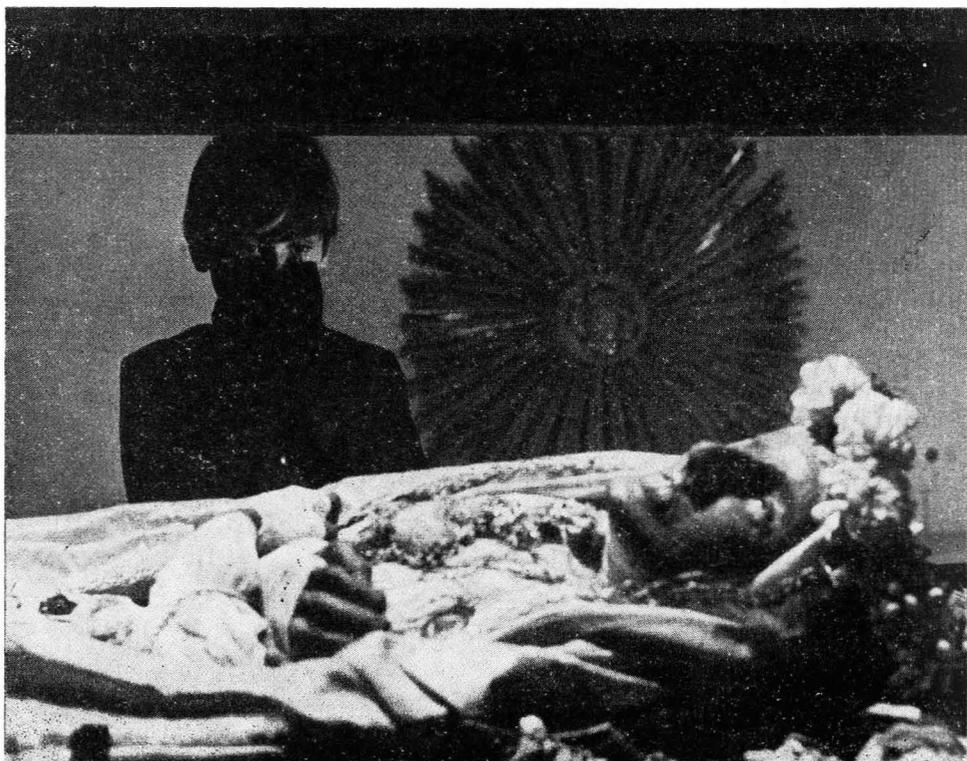
El aparente tema de *Ocho y medio*, la incapacidad de crear de un realizador que se siente vacío de mensaje y acosado por la crítica y la autocritica, no es en realidad más que un falso tema, una piel de oveja con la que el lobo pretende hacernos creer en una súbita humildad que está lejos de sentir. En realidad en este film sobre la imposibilidad de hacer un film, Fellini se sirve de un leit motiv del arte contemporáneo, el creador como tema de su obra, o la obra de arte que se

autocritica, para jactarse como nunca de sus dotes de demiurgo. Supremo acto de vanidad, esta aparente confesión de impotencia estalla como un juego malabar o como un acto de magia —no hay que olvidar que Fellini considera entre sus fuentes a Eliphaz Levi y Cagliostro— en los que Fellini, ebrio de sí mismo, se desdobra en incesantes Fellinis como hacía el buen viejo Meliés en aquellos inocentes trucos que nos lo mostraban plural y vario, ocupando todos los puestos de una orquesta, quitándose una cabeza que renacía sin tregua y lanzándola a cantar a un pentagrama celeste.

Este impúdico e infantil acto de egolatría nos permite asistir a un film maravilloso, a veces fastidioso y barato y a veces, las más de las veces, regocijante y bello. La principal cualidad de *Ocho y medio* es su desenfadada libertad. Fellini se deja llevar por la corriente de su imaginación y da libre curso a sus recuerdos y obsesiones más perentorios, olvidándose de todo cuidado de estructura, ritmo, progresión dramática, o psicología de los personajes. Ya hemos visto a los escritores contemporáneos (desde Proust y Joyce al reciente Julio Cortázar) seguir la misma tentación con la novela, y ya hemos visto también a Resnais intentar la misma aventura con *El año pasado en Marienbad* (aunque, desgraciadamente, por un camino equivocado, el del laboratorio y el esteticismo). En realidad, asombrarse por la "novedad" formal de *Ocho y medio* significa ignorar la previa existencia, en la historia del cine, de films como *Un perro andaluz* y *La edad de oro* e incluso de sucedáneos de éstos como *La sangre de un poeta*. García Riera, incluso, ha recordado un poco memorable film de Danny Kaye basado en un memorable relato de Thurber: *La vida secreta de Walter Mitty*.

La prodigiosa libertad de *Ocho y medio* proviene de las intrépidas e irrefrenables ansias de confesión que Fellini experimenta ante un público que ya *La Strada* y *La dolce vita* han hecho "suyo."

Gracias a que siente este público dispuesto a las más deliciosas complicidades, Fellini se permite publicar su sueño (por lo demás bastante común) de la felicidad masculina, realizando esa escena del "harem" con una feérica suntuosidad que el mismísimo Ophuls le envidiaría; o bien asesinar al Crítico, esa impertinente versión de Pepe Grillo, cuya muerte, como bien sabe Fellini, no entristecerá en absoluto al público (y con razón, porque el crítico no es necesario a la obra de arte, al menos con el carácter absoluto con que es necesario el público). Poco importa la casi nula profundidad de estas imágenes arrancadas al "mundo subconciente", o mejor dicho la falsa profundidad de este film. Lo que termina arrebatándonos es esa libertad de Fellini y el potente curso de su inspiración, aunque este viaje al fondo de sí mismo se realice en sentido horizontal y no, como esperaban los que creían en un Fellini filósofo y ontológico, en sentido vertical y profundo. No dejemos de tener en cuenta que Fellini se pretende mago antes que místico o poeta. Sobre todo domina en él su gusto del espectáculo, es decir, de lo exterior, y de ahí su preferencia por ciertas insólitas asociaciones visuales que tanto acercan su film a los ensayos surrealistas. De ahí también ese personaje que siempre asoma la oreja o se convierte en una "atracción" en todo film suyo: el payaso, el malabarista, el cómico o el mago de la legua. No es azar o un mero detalle pintoresco ese fantasmal mago telepático que irrumpe en la tediosa noche del balneario. Pero más que un surrealista que se ignora, Fellini es un expresionista barroco. Así, la angustiada secuencia onírica que abre el film, ese embotellamiento de tránsito seguido de enclaustramiento, asfixia y "abandono del cuerpo material", no se nos propone como una mera fantasía sino como la exacta expresión del "problema" de Fellini y de su necesidad de comunicación. Pero ya hemos dicho que Fellini juega un doble juego y que en realidad está mimando esta angustia, esta impotencia, para mejor sorprender al espectador con sus dotes de funámbulo.



"los deseos, los sueños, las obsesiones y los recuerdos"



—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 sorprendidos, *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.