

¡OH! LA REVISTA

El music-hall es un género con público y sin prestigio. El hecho de que su esplendor se halle estrechamente relacionado con el bienestar material de una minoría y con la penuria de la inmensa mayoría (esta es la situación que se daba en los años veinte y en los cuarenta, las dos épocas doradas del music-hall) lo convierte, en opinión de algunos, en un género sospechoso. Quienes creen que el arte es un asunto de minorías, le condenan a causa de su audiencia masiva. Otros, en cambio, lo condenan por su carácter falsamente po-

pular, por su carácter —según ellos— embrutecedor. La mayor parte de los historiadores lo ignoran, e incluso la crítica rutinaria —que a veces se esfuerza por incluir alguna idea en sus trabajos sobre las obras «dramáticas»— cree que, tratándose de revista, no vale la pena gastar la poca energía que le queda, y se limita a recopiar, por enésima vez, las frases usuales: «deslumbrante brillantez, alarde espectacular de rango internacional, despampanante vedette, ritmo y color, risas continuas».

A pesar de todo, el music-hall, en su

forma actual de espectáculo de revista, sigue gozando de una excelente salud. Sólo en los locales de revista tenemos la ocasión de ver, regularmente, a un público que manifiesta signos externos de haber abandonado sus casas para divertirse. Sólo en estos locales, el público obtiene lo que desea a cambio de su dinero. Ciertamente, este éxito se consigue casi siempre a costa de la calidad, explotando todos los reflejos que una educación insana ha introducido previamente en el espectador. Puede decirse, en efecto, que si bien la revista responde hoy a los gustos de su público, a sus inmediatas necesidades de diversión, no responde en cambio, en absoluto, a las verdaderas posibilidades de este público en materia de diversión, a sus intereses profundos. Nunca es inútil recordar hasta qué punto ciertas formas de espectáculo son simples válvulas de escape que aseguran la continuidad en el funcionamiento social.

Y no obstante, el music-hall es algo más que esto. Es una forma teatral con unas leyes propias, con unos recursos y unos objetivos que le confieren, no sólo una indiscutible singularidad, sino un innegable interés desde el punto de vista escénico. La escasa calidad del género en su situación actual no debería hacernos caer en el error de considerar lo presente como inmutable y de negar radicalmente las posibilidades del music-hall. Ciertamente, transformar un género que absorbe inversiones extremadamente elevadas resulta tan difícil como conseguir que los constructores de automóviles modifiquen el diseño en beneficio de la seguridad del usuario. Luis Cuenca —una voz sin duda autorizada— nos habla en esta misma página de la tiranía del público, de sus rígidas exigencias. En opinión de Cuenca —que acaso olvida que esta tiranía del espectador es el resultado de otras tiranías—, todo cambio parece imposible.

Y sin embargo, hace algunos meses, un conocido intérprete de revista solicitó a Jordi Teixidor —después del éxito del «Retsule»— un texto original. Y sin embargo, «Mort de gana show» (uno de los pocos intentos de revista del teatro catalán) constituyó un éxito a pesar de ser un espectáculo distinto, con unas canciones que no pretendían únicamente exhibir al cantante, sin grandes «alardes espectaculares» pero con una escenografía excelente y eficaz; el erotismo del desnudo autorizado por la ley fue sustituido por un erotismo algo más sutil, apoyado sobre todo en la interpretación. A despecho de las debilidades de un texto poco ambicioso, había en este espectáculo unas décimas de intención, de originalidad.

Creo que estos dos hechos son reveladores. El primero muestra que algunos profesionales del music-hall sienten la necesidad de sacar a la revista de este anquilosamiento actual que, si bien asegura una confortable rentabilidad económica, acabará tarde o temprano por destruirla. La experiencia del Romea, con todas sus limitaciones, pone de manifiesto la posibilidad real de conseguir este paulatino cambio. Posibilidad real y, al mismo tiempo, remota, puesto que este anquilosamiento de la revista es, en definitiva, una consecuencia más del anquilosamiento general en que se halla nuestro teatro. La revista satisficará las necesidades profundas del público cuando el teatro, todo el teatro, lo haga también.

Jaume MELENDRES

EL MANIFIESTO FUTURISTA DEL «MUSIC HALL»

Debido, en gran parte, al desprecio que la cultura ha manifestado siempre frente a determinadas formas artísticas consideradas como menores, los hombres de teatro se han interesado poco por el music-hall, ignorando tanto los autores, como los directores y actores las numerosas lecciones de dramaturgia, puesta en escena e interpretación que el género ofrece. Hay, sin embargo, algunas excepciones a esta regla, ligadas, casi siempre, al vanguardismo.

Entre nosotros, Joan Brossa, el mítico y desconocido autor de «Or i sal», I, en el terreno colindante del teatro de cabaret, las experiencias que, en la Cova del Drac, reunieron a destacados nombres del teatro barcelonés. El lector conocerá sin duda tales experiencias, lamentablemente interrumpidas y no es necesario describirlas. Por lo que se refiere a Brossa, vale la pena consultar el número 16 de «Estudios escénicos», esta excelente revista que edita el Instituto del Teatro y dirige X. Fàbregas, dedicado a este dramaturgo y poeta. En él, S. Gasch subraya oportunamente —aunque sin la deseada profundidad— los puntos de contacto existentes entre «Concert irregular» y las técnicas de music-hall.

Otra excepción a esta regla de la indiferencia, esta vez más allá de las fronteras, es la de los futuristas italianos de la primera mitad del siglo, encabezados por Marinetti. Precisamente, el primer documento publicado por Marinetti fue el «Manifiesto del music-hall», que constituye un delirante elogio a este género. Recordemos que con todas sus

contradicciones, y a pesar de apoyarse parcialmente en un aparato ideológico cuya verdadera naturaleza revelaría más tarde la adhesión de Marinetti al fascismo, el futurismo fue un intento de renovación teatral que se opuso agresivamente al naturalismo y al verbalismo del teatro habitual. Creemos que vale la pena reproducir algunos fragmentos de este manifiesto escrito en 1913 y poco conocido, a pesar de que, según revela el artículo de Gasch antes citado, parece haber ejercido alguna influencia en Barcelona.

«El music-hall es absolutamente práctico porque pretende distraer y divertir al público a través de los efectos cómicos, la excitación erótica y la sorpresa.

Los autores, actores y tramoyistas tienen una única razón de ser y de triunfar: inventar incesantemente nuevos elementos de estupor. De aquí, su constante necesidad de emulación en la búsqueda de efectos.

El music-hall es lo más higiénico de los espectáculos, gracias a su dinamismo de forma y color. Con su ritmo danzante, acelerado y arrebatador, arranca a los espíritus más lentos de su sopor y los obliga a correr.

Es el único teatro que utiliza la colaboración del público. Este no permanece estático, como un estúpido «voyeur», sino que participa ruidosamente en la acción. El humo de los cigarrillos funde la atmósfera de la sala con la del escenario. La activa participación de los espectadores prosigue incluso al final del espectáculo, cuando verdaderos batallones de admiradores se disputan a la vedette para la doble victoria final.

El music-hall es naturalmente académico, primitivo e ingenuo. Destruye totalmente el carácter solemne, sacralizado, serio y puro del Arte con mayúscula.

Mientras que el teatro actual exalta la vida interior, la meditación profesional, la biblioteca, el museo, las monótonas luchas de la conciencia, la estúpida dirección de los sentimientos, en una palabra, esta cosa y esta palabra inmunda, la psicología, el music-hall exalta la acción, el heroísmo, la vida sin trabas, la habilidad, la autoridad del instinto y de la intuición.

F. Marinetti. Milán, 1913.»

J. M.

UN MONOLOGO DE LUIS CUENCA

Yo no me metí en la revista. Me metieron. A los siete u ocho años, mis padres, que eran actores, como mis abuelos, me enseñaron música y baile, y entonces, con el auge de la revista en los años cuarenta, cuando Gelia Gámez y todo eso, dijeron: «Pues mira, ese chiquito canta y baila bien». A mí me gustaba más el melodrama. Pero ustedes ya saben: hay que ganar dinero, y el dinero lo daba la revista. Total, más de cuarenta años en la profesión, y veintuno con Colsada. Toda una vida haciendo eso que no se aprende en ningún sitio: pasar la batería. Están ustedes equivocados si creen que un artista de revista es un actor. Un artista de revista es únicamente un señor con mucha personalidad, que llega al público y lo arrastra. Y no es nada fácil, se lo juro. Hagan la prueba, súbense a un escenario con veinte chicas estupendas, lujosamente desvestidas, con esta Tania que además de ser un monumento sabe cantar y bailar, y verán cómo nadie se fija en ustedes. Hay que imponerse a todo eso que empujece la labor de un tipo, y hay que hacerlo a base de personalidad. Yo lo consigo. El público me acepta. En realidad, yo sólo interpreto el papel de Luis Cuenca, lo hago saltos a mi mujer, mi mujer me pega, no consigo seducir a la vedette porque el público quiere que sea así, espera de mí unas cosas muy concretas. Ya sé que me van a decir que Woody Allen es mejor. He visto todas sus películas. Pero yo no puedo hacer lo que él hace porque el público no lo admira. Es como en los toros: no se puede cambiar nada si no se quiere hundir el espectáculo. Hacer algo distinto, de mayor calidad, sería suicida. Y yo vivo de eso. Yo, y otros, claro. Hay mucho dinero en el asunto: una revista, sépanlo, cuesta casi tanto como un kilo de ternera; es decir, millones, y uno no puede per-



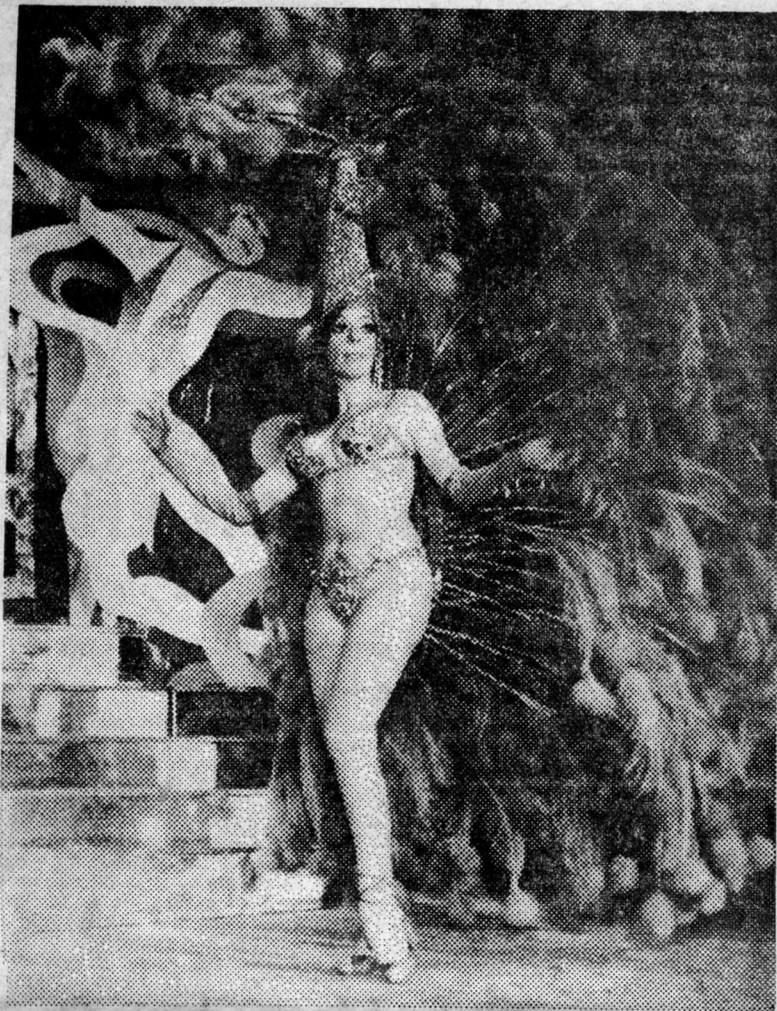
Luis Cuenca

mitirse frivolidades. Sabemos lo que hay que hacer, y lo hacemos. Sabemos cómo tiene que ser el texto, y lo escribimos. Les diré, por ejemplo, que el texto es el 50 por ciento del valor de la revista. El argumento, la intriga, los personajes, todo eso es fundamental. El público ya sabe lo que va a ocurrir, y a pesar de todo, está pendiente de eso y exige que pase lo que tiene que pasar. Los recursos siempre son los mismos (algunos viejísimos, están ya en Lope y en Shakespeare), y el público disfruta por adelantado. ¿Saben ustedes contar cuentos a los niños? Siempre piden el mismo cuento contado de la misma forma. Y cuidado con cambiar alguna cosa, porque les van a corregir. Pues es el mismo mecanismo: la complicidad. Así que todo está perfectamente calculado, siempre es lo mismo y, sin embargo, nos divertimos en el escenario. ¿Cómo iba a divertirse el público si nosotros no nos divirtiésemos?

REVISTA Y VARIETES

La forma clásica del music-hall es el espectáculo de variedades o atracciones, en el que conviven formas teatrales o parateatrales diversas: desde los números de acrobacia o malabarismo, a los payasos, pasando por el baile, el canto, la parodia o la simple exhibición del cuerpo femenino. Este fue el género que cimentó la frívola fama de París a principios de siglo; el que convirtió a la Barcelona de los años veinte en una de las principales capitales europeas del espectáculo; el género que enmarcó las legendarias actuaciones de Frégoli. Era la época del Principal Palace y de Eldorado, la de Pastora Imperio y de toda una serie de vedettes, casi siempre originarias de la región valenciana, cuya capital cuenta todavía con uno de los locales de music-hall de mayor prestigio: el Alkazar.

La guerra civil española marca el fin del teatro de variedades. Subsistió todavía algunos años, cultivándose sobre todo como curioso y a veces triste complemento de las sesiones de cine de barrio. Había cedido el paso, sin embargo, al gran espectáculo de revista que irrumpió en Europa entre las dos guerras mundiales y que trajeron a Barcelona, en los años cuarenta, los viveses. A diferencia del teatro de music-hall, la revista concede una gran importancia al texto, presentado casi siempre bajo la forma de sketches, hasta el punto de que este texto constituye a veces —tal es el caso de la actual revista del Apolo— una verdadera obra teatral en la que se intercalan, sin ningún tipo de justificación, números musicales y coreográficos que, al contrario de lo que ocurre en la zarzuela, por ejemplo, no contribuyen en modo alguno al desarrollo argumental. Son estas partes musicales, y no las «dramáticas», presentadas con una sorprendente pobreza de medios perfectamente aceptada por el espectador, las que polarizan este complicado aparato técnico que, por su elevado coste, la crítica suele calificar de internacional y nunca visto.



Mary Mistral

Mary Mistral VIRTUDES DE LA PASION

En un camerino angosto, con televisión y drapeados, Mary Mistral desgrana el rosario de las horas en compañía de su mamá, valenciana enlutada que cuida a la «nena» como a la de sus ojillos. Tiene, Mary Mistral, un desplante que ya lo quisieran muchos matadores, y cuando me suelta «a mí lo que me gusta es que el público me grite: ¡qué bien estás!» la lamparita de pie se tambalea que es un gusto. Mary pertenece a esa generación de supervedettes que comenzó con Bella Dorita y Maty Mon, todas incrustadas —en una u otra época— en el marco del Molino, el único music-hall que, por fortuna, se resiste a morir. La Mistral es una coqueta de armas tomar; en cierta ocasión le ofrecieron hacer un «Don Juan Tenorio» que había de llamarse «Doña Juana y el Tenorio», en donde ella era —claro está— una pimpante doña Juana, y me añade con frivolidad increíble «¡y ya me dirás!, el contraste es enorme». En efecto enorme es esa mujer que se define a sí misma en los términos de «Soy toda pasión», y que cuenta anécdotas capaces de llenar una antología del género. Como aquella del caballero que se sentaba todos los días en primera fila y la iba regalando cestitas repletas de billetes verdes «No te creas, quince y veinte billetes cada vez», me dice muy modosa, y suelta a continuación «hasta que un día me llamaron por teléfono y me dijeron que el señor se había envenenado y me dejaba todos sus bienes... y era riquísimo»; el caballero en cuestión no la llegó a palmar, pero no me negarán que la cosa tiene miga.

De cualquier forma si uno quiere sorber por sus propios ojos la verdadera dimensión de la Mistral, no tiene más que arrebujarse en las filas de platea y dejar que la vedette haga de las suyas; allí encontrará una mujer estupenda que se mete con la gente, que guiña el ojo izquierdo —la muy pícaro— con zalamería ejemplar, y que eso de la «participación» se lo sabe de memoria.

Quizá la más fantástica prueba de aceptación popular sea ese éxito de todos los días —¡y ya lleva diez años!—. Pero Mary me ha confesado que ahora ya no es como antes; «ahora —me dice— ya no hay hombres de verdad ya no hay hombres como los de antes; antes me traían regalos y más regalos, y yo les hacía un numerito especial para ellos; a veces venían peñas, peñas de gente bien, no te vayas a creer, y me pedían alvenían peñas, peñas de gente bien, no te vayas a creer, y me pedían algo; entonces, al final de la fiesta, cerrábamos las puertas, pagábamos al maestro de la orquesta y continuaba la fiesta.

Uno se queda atónito ante esa vitalidad, ese desbordante desparpajo que configura la personalidad de esta soberana vedette y la catapulta hacia límites populares inusitados. Y uno se imagina el éxito, el campanazo, el «rebombori» que se organizaría si algún empresario con agallas e imaginación montase un día de estos «La buena persona de Sezuán», con Mary Mistral de «buena persona» —ya saben—, Luis Cuenca su «partenaire», con ilustraciones musicales de Manolo Escobar, y la voz en «off» del doctor Rodríguez de la Fuente. Piénsenlo y verán como es menos descabellado de lo que parece.

F. MONEGAL

Telexpres, 11 septiembre 1973

teatro | expres

¡OH! LA REVISTA

El music-hall es un género con público y sin prestigio. El hecho de que su esplendor se halle estrechamente relacionado con el bienestar material de una minoría y con la penuria de la inmensa mayoría (esta es la situación que se daba en los años veinte y en los cuarenta, las dos épocas doradas del music-hall) lo convierte, en opinión de algunos, en un género sospechoso. Quienes creen que el arte es un asunto de minorías, lo condenan a causa de su audiencia masiva. Otros, en cambio, lo condenan por su carácter falsamente po-

pular, por su carácter —según ellos— embrutecedor. La mayor parte de los historiadores lo ignoran, e incluso la crítica rutinaria —que a veces se esfuerza por incluir alguna idea en sus trabajos sobre las obras «dramáticas»— cree que, tratándose de revista, no vale la pena gastar la poca energía que le queda, y se limita a recopiar, por enésima vez, las frases usuales: «deslumbrante brillantez, alarde espectacular de rango internacional, despampanante vedette, ritmo y color, risas continuas».

A pesar de todo, el music-hall, en su

forma actual de espectáculo de revista, sigue gozando de una excelente salud. Sólo en los locales de revista tenemos la ocasión de ver, regularmente, a un público que manifiesta signos externos de haber abandonado sus casas para divertirse. Sólo en estos locales, el público obtiene lo que desea a cambio de su dinero. Ciertamente, este éxito se consigue casi siempre a costa de la calidad, explotando todos los reflejos que una educación insana ha introducido previamente en el espectador. Puede decirse, en efecto, que si bien la revista responde hoy a los gustos de su público, a sus inmediatas necesidades de diversión, no responde en cambio, en absoluto, a las verdaderas posibilidades de este público en materia de diversión, a sus intereses profundos. Nunca es inútil recordar hasta qué punto ciertas formas de espectáculo son simples válvulas de escape que aseguran la continuidad en el funcionamiento social.

Y no obstante, el music-hall es algo más que esto. Es una forma teatral con unas leyes propias, con unos recursos y unos objetivos que le confieren, no sólo una indiscutible singularidad, sino un innegable interés desde el punto de vista escénico. La escasa calidad del género en su situación actual no debería hacernos caer en el error de considerar lo presente como inmutable y de negar radicalmente las posibilidades del music-hall. Ciertamente, transformar un género que absorbe inversiones extremadamente elevadas resulta tan difícil como conseguir que los constructores de automóviles modifiquen el diseño en beneficio de la seguridad del usuario. Luis Cuenca —una voz sin duda autorizada— nos habla en esta misma página de la tiranía del público, de sus rígidas exigencias. En opinión de Cuenca —que acaso olvida que esta tiranía del espectador es el resultado de otras tiranías—, todo cambio parece imposible.

Y sin embargo, hace algunos meses, un conocido intérprete de revista solicitó a Jordi Teixidor —después del éxito del «Retale»— un texto original. Y sin embargo, «Mort de gana show» (uno de los pocos intentos de revista del teatro catalán) constituyó un éxito a pesar de ser un espectáculo distinto, con unas canciones que no pretendían únicamente exhibir al cantante, sin grandes «alardes espectaculares» pero con una escenografía excelente y eficaz; el erotismo del desnudo autorizado por la ley fue sustituido por un erotismo algo más sutil, apoyado sobre todo en la interpretación. A despecho de las debilidades de un texto poco ambicioso, había en este espectáculo unas décimas de intención, de originalidad.

Creo que estos dos hechos son reveladores. El primero muestra que algunos profesionales del music-hall sienten la necesidad de sacar a la revista de este anquilosamiento actual que, si bien asegura una confortable rentabilidad económica, acabará tarde o temprano por destruirla. La experiencia del Remea, con todas sus limitaciones, pone de manifiesto la posibilidad real de conseguir este paulatino cambio. Posibilidad real y, al mismo tiempo, remota, puesto que este anquilosamiento de la revista es, en definitiva, una consecuencia más del anquilosamiento general en que se halla nuestro teatro. La revista satisficiera las necesidades profundas del público cuando el teatro, todo el teatro, lo haga también.

Jaume MELENDRES

UN MONOLOGO DE LUIS CUENCA

Yo no me metí en la revista. Me metieron. A los siete u ocho años, mis padres, que eran actores, como mis abuelos, me enseñaron música y baile, y entonces, con el auge de la revista en los años cuarenta, cuando Celia Gámez y todo eso, dijeron: «Pues mira, ese chiquito canta y baila bien». A mí me gustaba más el melodrama. Pero ustedes ya saben: hay que ganar dinero, y el dinero lo daba la revista. Total, más de cuarenta años en la profesión, y veintuno con Colsada. Toda una vida haciendo eso que no se aprende en ningún sitio: pasar la batería. Están ustedes equivocados si creen que un artista de revista es un actor. Un artista de revista es únicamente un señor con mucha personalidad, que llega al público y lo arrastra. Y no es nada fácil, se lo juro. Hagan la prueba, súbense a un escenario con veinte chicas estupendas, lujosamente desvestidas, con esta Tania que además de ser un monumento sabe cantar y bailar, y verán cómo nadie se fija en ustedes. Hay que imponerse a todo eso que empuje hacia la labor de un tipo, y hay que hacerlo a base de personalidad. Yo lo consigo. El público me acepta. En realidad, yo sólo interpreto el papel de Luis Cuenca, la hago saltar a mi mujer, mi mujer me pega, no consigo seducir a la vedette porque el público quiere que sea así, espera de mí unas cosas muy concretas. Ya sé que me van a decir que Woody Allen es mejor. He visto todas sus películas. Pero yo no puedo hacer lo que él hace porque el público no lo admitiría. Es como en los toros: no se puede cambiar nada si no se quiere hundir el espectáculo. Hacer algo distinto, de mayor calidad, sería suicida. Y yo vivo de eso. Yo, y otros, claro. Hay mucho dinero en el asunto: una revista, sépanlo, cuesta casi tanto como un kilo de ternera; es decir, millones, y uno no puede per-



Luis Cuenca

mitirse frivolidades. Sabemos lo que hay que hacer, y lo hacemos. Sabemos cómo tiene que ser el texto, y lo escribimos. Les diré, por ejemplo, que el texto es el 50 por ciento del valor de la revista. El argumento, la intriga, los personajes, todo eso es fundamental. El público ya sabe lo que va a ocurrir y, a pesar de todo, está pendiente de eso y exige que pase lo que tiene que pasar. Los recursos siempre son los mismos (algunos viejísimo, están ya en Lope y en Shakespeare), y el público disfruta por adelantado. ¿Saben ustedes contar cuentos a los niños? Siempre piden el mismo cuento contado de la misma forma. Y cuidado con cambiar alguna cosa, porque les van a corregir. Pues es el mismo mecanismo: la complicidad. Así que todo está perfectamente calculado, siempre es lo mismo y, sin embargo, nos divertimos en el escenario. ¿Cómo iba a divertirse el público si nosotros no nos divirtiésemos?

REVISTA Y VARIETES

La forma clásica del music-hall es el espectáculo de variedades o atracciones, en el que conviven formas teatrales o parateatrales diversas: desde los números de acrobacia o malabarismo, a los payaos, pasando por el baile, el canto, la parodia o la simple exhibición del cuerpo femenino. Este fue el género que cimentó la frívola fama de París a principios de siglo; el que convirtió a la Barcelona de los años veinte en una de las principales capitales europeas del espectáculo; el género que enmarcó las legendarias actuaciones de Frégoli. Era la época del Principal Palace y de El Dorado, la de Pastora Imperio y de toda una serie de vedettes, casi siempre originarias de la región valenciana, cuya capital cuenta todavía con uno de los locales de music-hall de mayor prestigio: el Alcazar.

La guerra civil española marca el fin del teatro de variedades. Subsistió todavía algunos años, cultivándose sobre todo como curioso y a veces triste complemento de las sesiones de cine de barrio. Había cedido el paso, sin embargo, al gran espectáculo de revista que irrumpió en Europa entre las dos guerras mundiales y que trajeron a Barcelona, en los años cuarenta, los Viennese. A diferencia del teatro de music-hall, la revista concede una gran importancia al texto, presentado casi siempre bajo la forma de sketches, hasta el punto de que este texto constituye a veces —tal es el caso de la actual revista del Apolo— una verdadera obra teatral en la que se intercalan, sin ningún tipo de justificación, números musicales y coreográficos que, al contrario de lo que ocurre en la zarzuela, por ejemplo, no contribuyen en modo alguno al desarrollo argumental. Son estas partes musicales, y no las «dramáticas», presentadas con una sorprendente pobreza de medios perfectamente aceptada por el espectador, las que polarizan este complicado aparato técnico que, por su elevado coste, la crítica suele calificar de Internacional y nunca visto.

EL MANIFIESTO FUTURISTA DEL «MUSIC HALL»

Debido, en gran parte, al desprecio que la cultura ha manifestado siempre frente a determinadas formas artísticas consideradas como menores, los hombres de teatro se han interesado poco por el music-hall, ignorando tanto los autores, como los directores y actores las numerosas lecciones de dramaturgia, puesta en escena e interpretación que el género ofrece. Hay, sin embargo, algunas excepciones a esta regla, ligadas, casi siempre, al vanguardismo.

Entre nosotros, Joan Brossa, el mítico y desconocido autor de «Or I sai», i, en el terreno colindante del teatro de cabaret, las experiencias que, en la Cova del Drac, reunieron a destacados nombres del teatro barcelonés. El lector conocerá sin duda tales experiencias; lamentablemente interrumpidas y no es necesario describirlas. Por lo que se refiere a Brossa, vale la pena consultar el número 16 de «Estudios escénicos», esta excelente revista que edita el Instituto del Teatro y dirige X. Fàbregas, dedicado a este dramaturgo y poeta. En él, S. Gasch subraya oportunamente —aunque sin la deseada profundidad— los puntos de contacto existentes entre «Concert irregular» y las técnicas de music-hall.

Otra excepción a esta regla de la indiferencia, esta vez más allá de las fronteras, es la de los futuristas italianos de la primera mitad del siglo, encabezados por Marinetti. Precisamente, el primer documento publicado por Marinetti fue el «Manifiesto del music-hall», que constituye un delirante elogio a este género. Recordemos que con todas sus

contradicciones, y a pesar de apoyarse parcialmente en un aparato ideológico cuya verdadera naturaleza revelaría más tarde la adhesión de Marinetti al fascismo, el futurismo fue un intento de renovación teatral que se opuso agresivamente al naturalismo y al verbalismo del teatro habitual. Creemos que vale la pena reproducir algunos fragmentos de este manifiesto escrito en 1913 y poco conocido, a pesar de que, según revela el artículo de Gasch antes citado, parece haber ejercido alguna influencia en Barcelona.

«El music-hall es absolutamente práctico porque pretende distraer y divertir al público a través de los efectos cómicos, la excitación erótica y la sorpresa.

Los autores, actores y tramoyistas tienen una única razón de ser y de triunfar: inventar incansablemente nuevos elementos de estupor. De aquí, su constante necesidad de emulación en la búsqueda de efectos.

El music-hall es lo más higiénico de los espectáculos, gracias a su dinamismo de forma y color. Con su ritmo danzante, acelerado y arrebatador, arranca a los espíritus más lentos de su sopor y los obliga a correr.

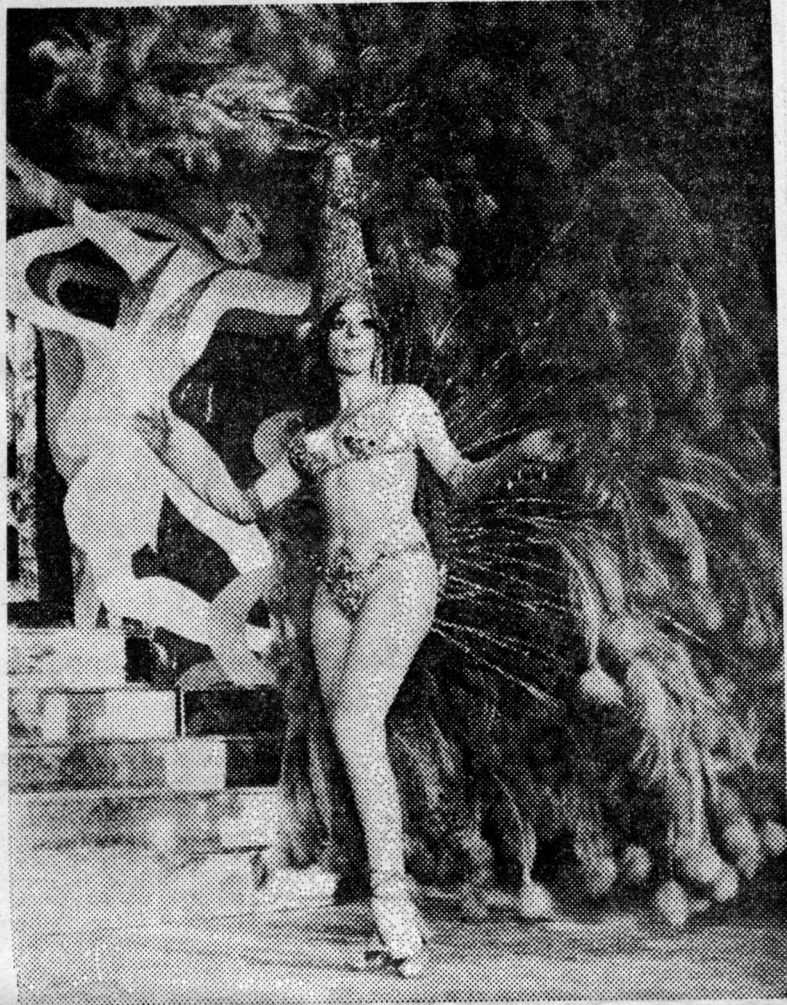
Es el único teatro que utiliza la colaboración del público. Este no permanece estático, como un estúpido «voyeur», sino que participa ruidosamente en la acción. El humo de los cigarrillos funde la atmósfera de la sala con la del escenario. La activa participación de los espectadores prosigue incluso al final del espectáculo, cuando verdaderos batallones de admiradores se disputan a la vedette para la doble victoria final.

El music-hall es naturalmente académico, primitivo e ingenioso. Destruye totalmente el carácter solemne, sacralizado, serio y puro del Arte con mayúscula.

Mientras que el teatro actual exalta la vida interior, la meditación profesional, la biblioteca, el museo, las monótonas luchas de la conciencia, la estúpida dirección de los sentimientos, en una palabra, esta cosa y esta palabra inmunda, la psicología, el music-hall exalta la acción, el heroísmo, la vida sin trabas, la habilidad, la autoridad del instinto y de la intuición.

F. Marinetti. Milán, 1913.»

J. M.



Mary Mistral

Mary Mistral VIRTUDES DE LA PASION

En un camerino angosto, con televisión y drapeados, Mary Mistral desgrana el rosario de las horas en compañía de su mamá, valenciana enlutada que cuida a la «nena» como a la de sus ojillos. Tiene, Mary Mistral, un desplante que ya lo quisieran muchos matadores, y cuando me suelta «a mí lo que me gusta es que el público me grite: ¡qué bien estás!» la lamparita de pie se tambalea que es un gusto. Mary pertenece a esa generación de supervedettes que comenzó con Bella Dorita y Maty Mon, todas incrustadas —en una u otra época— en el marco del Molino, el único music-hall que, por fortuna, se resiste a morir. La Mistral es una coqueta de armas tomar; en cierta ocasión le ofrecieron hacer un «Don Juan Tenorio» que había de llamarse «Doña Juana y el Tenorio», en donde ella era —claro está— una pimpante doña Juana, y me añade con frivolidad increíble «¡y ya me dirás, el contraste es enorme». En efecto enorme es esa mujer que se define a sí misma en los términos de «Soy toda pasión», y que cuenta anécdotas capaces de llenar una antología del género. Como aquella del caballero que se sentaba todos los días en primera fila y la iba regalando cestitas repletas de billetes verdes «No te creas, quince y veinte billetes cada vez», me dice muy modosa, y suelta a continuación «hasta que un día me llamaron por teléfono y me dijeron que el señor se había envenenado y me dejaba todos sus bienes... y era riquísimo»; el caballero en cuestión no la llegó a palmar, pero no me negarán que la cosa tiene miga.

De cualquier forma si uno quiere sorber por sus propios ojos la verdadera dimensión de la Mistral, no tiene más que arrebujarse en las filas de platea y dejar que la vedette haga de las suyas; allí encontrará una mujer estupenda que se mete con la gente, que guña el ojo izquierdo —la muy pícaro— con zalamería ejemplar, y que eso de la «participación» se lo sabe de memoria.

Quizá la más fantástica prueba de aceptación popular sea ese éxito de todos los días —¡y ya lleva diez años!—. Pero Mary me ha confesado que ahora ya no es como antes; «ahora —me dice— ya no hay hombres de verdad ya no hay hombres como los de antes; antes me traían regalos y más regalos, y yo les hacía un numerito especial para ellos; a veces venían peñas, peñas de gente bien, no te vayas a creer, y me pedían alvenían peñas, peñas de gente bien, no te vayas a creer, y me pedían algo; entonces, al final de la fiesta, cerrábamos las puertas, pagábamos al maestro de la orquesta y continuaba la fiesta.

Uno se queda atónito ante esa vitalidad, ese desbordante desparpajo que configura la personalidad de esta soberana vedette y la catapultaba hacia límites populares inusitados. Y uno se imagina el éxito, el campanazo, el «rebombori» que se organizaría si algún empresario con agallas e imaginación montase un día de estos «La buena persona de Sezúán», con Mary Mistral de «buena persona» —ya saben—, Luis Cuenca su «partenaire», con ilustraciones musicales de Manolo Escobar, y la voz en «off» del doctor Rodríguez de la Fuente. Piénsenlo y verán como es menos descabellado de lo que parece.

F. MONEGAL

Telexpres, 11 septiembre 1973

teatro | **expres**

En Teatro eXpres

Mary Mistral y Luis Cuenca, o la exaltación de la revista

(por JAUME MELENDRES y
F. MONEGAL, en página 24)

