

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

40

OCTUBRE-DICIEMBRE

1950

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

DR. LUIS GARRIDO

Secretario General:

DR. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. SAMUEL RAMOS

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR-FUNDADOR:

Eduardo García Máynez

SECRETARIO:

Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$ 11.00
Exterior	Dls. 2.00
Número suelto	\$ 3.00
Número atrasado	4.00

Sumario

ARTICULOS

	Págs.
José Gaos	<i>Lo mexicano en filosofía</i> 219
Eduardo Nicol	<i>Meditación del propio ser</i> 243
José Revueltas	<i>Posibilidades y limitaciones del mexicano</i> 255
Alfredo Gómez de la Vega.	<i>La actuación y dirección en el teatro mexicano</i> 275
José Domingo Lavín	<i>Notas sobre la clase patronal mexicana</i> 293
Raoul Fournier	<i>Cantinflas y la risa</i> 313
Juan Hernández Luna	<i>Primeros estudios sobre el mexicano en nuestro siglo</i> 327

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Raúl Cardiel Reyes	<i>La idea del descubrimiento de América.</i> (Edmundo O'Gorman.) 355
Elena Orozco	<i>Don Justo Sierra. Su vida, sus ideas y su obra.</i> (Agustín Yáñez.) 359

	Págs.
Luis García Romero	<i>Introducción a la lógica jurídica.</i> (Eduardo García Máynez.) 365
Pedro Rojas Rodríguez	<i>El laberinto de la soledad.</i> (Octavio Paz.) 370
Bernabé Navarro	<i>Filosofía mexicana del siglo XVI.</i> (Oswaldo Robles.) 377
J. H. Luna	Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras 383
Publicaciones recibidas 387
Registro de revistas 389

CANTINFLAS Y LA RISA

Pocos hombres han alcanzado en nuestro medio una popularidad como la de Cantinflas.

Con rapidez extraordinaria se volvió en el curso de los últimos veinte años el héroe insustituible de la risa.

Nadie pensaba, al verlo, colegial de primaria en 1919 o más tarde en Chapingo en 1926, que con el correr del tiempo llegaría a ser la primera figura del teatro y del cine mexicanos. Sus detractores y críticos adversos no pueden comprender por qué ese hombre ha llegado a ocupar tan importante lugar en el corazón del pueblo.

“No es que Cantinflas sea un ser superior; es que sus admiradores se encuentran en un plano tal de inferioridad, que asidos al clavo ardiente de su comicidad grotesca y de mal gusto ríen de ella como ríe el idiota de cualquier gesto inexpresivo”, dicen los que no encuentran en él ninguna calidad, y piensan que el estragado gusto del público tendrá que cambiar un día, mejorado por la educación.

La risa es un mecanismo catártico por medio del cual el subconsciente canaliza sus represos. No puede ser ella un producto de la educación o del refinamiento; por el contrario, éstos la sofocan, junto con tantas otras reacciones instintivas que desaparecen del hombre cultivado.

Confieso que soy de los idiotas que siempre han reído de muy buena gana las actuaciones cómicas de Cantinflas. Siento por este motivo hacia él una profunda gratitud, que me ha movido en esta, como en otras ocasiones, a hacer de su caso una disección.

* * *

¿De qué o de quién reía el pueblo mexicano antes de Cantinflas?

La paz octaviana que dió a México don Porfirio, no permitió el florecimiento de un genio popular de la risa. El pueblo, en apariencia, no sufría; estaba conforme con su gobernante, el cual, si no le repartía el pan por parejo, lo tenía entretenido con el circo de su corte; gozaba con sus desfiles, con pensar que lo gobernaba el héroe de antaño, y que si los pobres eran pobres era por designio divino y no por causa de sus dirigentes. Don Porfirio había conciliado las dos formas de gobierno antes en pugna: era el emperador de una república.

Ricardo Bell y Gavilanes se ocupaban, entre otros de menor categoría, de hacer reír a la gente, pero no al pueblo porque su radio de acción era muy pequeño. Ricardo Bell, con más popularidad, inglés de nacimiento, había conservado la técnica del chiste inglés adaptándola con inteligencia al gusto mexicano: pocas palabras, situaciones risibles que partían de un contrasentido entre su atuendo brillante de payaso y los episodios que narraba en los que desempeñaba el papel de un ciudadano cualquiera. Su lenguaje, para tener también un toque mexicano, estaba salpicado de términos vernáculos y puyas muy discretas a la autoridad. Los títeres de Rosete y Aranda lo hicieron conocer —en figura de barro— a los espectadores de provincia. Más tarde el fonógrafo de rodillo grabó chistes suyos en diálogos con Mr. Orrin, su gran “productor”.

Gavilanes, desde el Teatro Principal y con técnica española, mexicanizaba los chistes de las zarzuelas, y algunas de ellas, mexicanas, eran representadas con gracia por él.

Los libretos y sus chistes —como en “Chin-Chun-Chan”— seguían servilmente la pauta marcada por los españoles:

—Casimiro, no mires a la derecha. Casimiro, no mires a la Chueca.

Y la Chueca era una infeliz gata de mi pueblo que tenía el pescuezo torcido.

Con gran decisión, los iberos siguen empeñados en su técnica. Tanto es así, que no ha mucho tuvimos que sufrir durante dos décadas el “astrakán” de Muñoz Seca, y por lo que se ve y se oye, la cosa no ha cambiado.

Los periódicos festivos, en la época porfiriana, habían desaparecido. Únicamente en los corrillos de hombres solos se oían los chistes del general Santibáñez y de otros personajes menos importantes.

¿Por qué la risa estaba apagada en esa época? La gente estaba resignada, pero no contenta. El limo sobre el cual tiene que geminar la

risa es el dolor, la angustia, la inconformidad y a veces el miedo. Esto fué lo que se acumuló con el tiempo.

El Estado es una forma agrandada del individuo, decía Platón, y el pueblo está constituido por individuos que no "han agrandado", que no han llegado a ser autoridad y que colectivamente suelen conducirse como niños. Tenemos entonces dos fuerzas opuestas —como en la familia—, la una representada por el pueblo que exige como el niño pan y circo, y para el cual el imago-paternal de la autoridad es una corporación siempre molesta y estorbosa; la fuerza oponente es el Estado que trata de imponer su autoridad de la misma manera que un padre de familia: educando, castigando, procurando el alimento, la distracción y el vestido. Cuando alguno de estos factores no se cumple cabalmente, la autoridad se encuentra en tan difícil situación que basta un pequeño motivo para que se tambalee y caiga. Para don Porfirio, Madero fué el pequeño motivo que alteró la paz octaviana. Su moderación primero y su sacrificio después, hicieron estallar la verdadera revolución.

Madero abrió la válvula de escape que contenía la risa. Dió libertad a la prensa y ésta se la tomó en grande, poniendo en el ridículo más espantoso a la autoridad.

En casi todos los periódicos de la época se leían sátiras más o menos veladas contra el gobierno.

Antes de la horrible tragedia de 1913, el pueblo se reía de Madero, de sus ministros y hasta de su señora esposa representada en el "Multicolor" por un perrito. La venganza de no haber reído durante tanto tiempo se ejerció sobre esa persona buena y valerosa. La autoridad se había perdido prácticamente; al menos esa bandera esgrimieron los rebeldes del 13. Nosotros sospechamos que algo faltaba al gobierno de Madero... El pueblo estaba acostumbrado a su emperador, y en contraste Madero daba la impresión de un señor cualquiera. Eso es y debe ser la democracia, pero nadie estaba acostumbrado a eso. Volvían los militares con sus entorchados a tratar de anudar el hilo roto.

Victoriano Huerta vió claramente que una de las causas de la caída de Madero había sido la libertad de expresión y el ridículo en que ésta lo puso. Todo quedó acallado... pero por el terror.

La risa se apagó, y los corrillos donde se contaban chistes volvieron a ser el único mecanismo de liberación del ciudadano.

Beristáin apareció en el mundo teatral por las épocas de Madero —si mal no recuerdo—, pero fué durante el régimen de Huerta cuando principió su fama. Su género era de la peor pornografía. Las calles de México se ensuciaban diariamente con los carteles del Teatro Apolo. Los títulos de las zarzuelas: “El vacilón”, “Sigue el vacilón”, “La cama de los sucesos” y otros peores, daban idea de lo que se decía y hacía en ese teatro donde el mismo Huerta, entre vapores de alcohol, veía discurrir las escenas poco edificantes del espectáculo. Algunos términos nacieron de esta etapa: la nueva acepción de vacilar, por ejemplo, que quería decir gozar a sus anchas de placeres sexuales —en la actualidad se emplea más bien como sinónimo de bromear, de hacer chanza de las cosas serias—. Beristáin reapareció, perdonado de sus culpas, durante el gobierno de Carranza. Caracterizaba al ranchero ladino y tenía un modo de hablar muy gracioso semejante al de estas personas. Los términos y las situaciones eran mexicanos, pero en la técnica del chiste se podía reconocer su ascendencia española.

Lo sucede Roberto Soto, usando la indumentaria propia del vendedor de tacos o de tortas de la ciudad de México. Procedía del teatro de comedia y estaba acostumbrado también al chiste español. Dió, sin embargo, un mayor impulso hacia el carácter mexicano del chiste, haciendo alusiones políticas —muchas de ellas muy finas— y entretejiendo pequeños argumentos completamente mexicanos que Castro-Padilla se encargaban de diseñar. Su éxito se limitó a la capital y a contadas provincias, y nunca llegó a la verdadera masa del pueblo.

El advenimiento de la “carpa” cambia el panorama del teatro en México, y más concretamente, de la risa. Las personas que trabajan en lo cómico se multiplican: Chupamirto, Don Catarino, El Conde Boby, entre los más conspicuos. Cantinflas aparece en la carpa en el ocaso de los anteriores —incluso en el de Beristáin y Soto—. Su disfraz, que no ha abandonado, recuerda el de Don Catarino y el de Chupamirto, habiéndose inspirado éstos a su vez en los dibujos de Salvador Pruneda que aparecían en una tira cómica llamada “Aventuras del Chupamirto”. Le agrega él un indumento que lo hizo famoso: la “gabardina”. En la compañía novel donde trabajó en Tacámbaro, inicia el “lenguaje Cantinflas”. Teniendo que anunciar un beneficio y no pudiendo hilar frases, junta palabras mal aplicadas unas, bien aplicadas las menos; suprime verbos, crea adjetivos, y de ese maremágnum el pueblo ríe hasta la carcajada... tal vez al

notar las semejanzas entre su lenguaje y el de Cantinflas. Su talento, menospreciado hasta entonces, encuentra la ruta. Principió a practicar ese lenguaje por un mecanismo de angustia: la angustia de las candilejas. El no lo inventó, pues actuaba en su producción un mecanismo subconsciente; descubrió que el pueblo se reía de eso al verse proyectado en la pantalla del actor.

En él no fué el empleo de la palabra para expresar ideas, sino el mal empleo de la palabra para ocultar ideas.

Este lenguaje de ocultación que nos muestra por primera vez en nuestro medio Cantinflas, tiene ilustres antecedentes desconectados de su propia persona porque están muy alejados de él, en el tiempo, en el espacio y en la cultura. Se trata de Molière; en "Le Médecin Malgré Lui" nos da un precioso ejemplo:

Sganarelle.

"Or, ces vapeurs dont je vous parle venant à passer, du côté gauche où est le foie, au côté droit où est le coeur, il se trouve que le poumon, que nous appelons en latin *armyan*, ayant communication avec le cerveau, que nous nommons en grec *nasmus*, par le moyen de la veine cave, que nous appelons en hébreu *cubile*, rencontre en son chemin lesdites vapeurs qui remplissent les ventricules de l'omoplate; et parce que lesdites vapeurs... comprenez bien ce raisonnement, je vous prie... et parce que lesdites vapeurs ont une certaine malignité... écoutez bien ceci, je vous conjure...

Géronte

Ouí.

Sganarelle

...ont une certaine malignité qui est causée... soyez attentif s'il vous plaît...

Géronte

Je le suis.

Sganarelle

qui est causée par l'âcreté des humeurs engendrées dans la concavité du diaphragme, il arrive que ces vapeurs... *Ossabundus, nequeis, nequer, potarinum, quipsa milus*. Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette.

.....

Géronte

On ne peut mieux raisonner, sans doute. Il n'y a qu'une seule chose qui m'a choqué: c'est l'endroit du foie et du coeur. Il me semble que vous les placez autrement qu'ils ne sont; que le coeur est du côté gauche, et le foie du côté droit.

Sganarelle

Oui; cela étoit autrefois ainsi; mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle.¹

Como vemos, Molière pone este lenguaje en boca de Sganarelle porque éste desea ocultar su falta de conocimiento médico y su verdadera personalidad.

1 *Sganarelle*: Ahora bien: esos humores de que os hablé, viniendo a pasar del lado izquierdo, donde está el hígado, al lado derecho, donde está el corazón, ocurre que el pulmón, al que llamamos en latín *armyan*, teniendo comunicación con el cerebro, que denominamos en griego *nasmus* por medio de la vena cava, a la que llamamos en hebreo *cubile*, encuentra en su camino los susodichos vapores... Comprended bien este razonamiento, por favor; y porque los mencionados vapores poseen cierta malignidad... Escuchad bien esto, os lo pido por favor...—*Geronte*: Sí.—*Sganarelle*: Poseen cierta malignidad causada... poned atención, os lo ruego...—*Geronte*: La estoy poniendo.—*Sganarelle*: ... causada por la acritud de los humores engendrados en la concavidad del diafragma, ocurre que esos vapores... *Ossabundus, nequeis, nequer, potarinum, quipsa milus*. Esto es lo que hace, precisamente, que vuestra hija sea muda.—*Geronte*: No se puede razonar mejor, sin duda. Sólo hay una cosa que me ha sorprendido: el sitio del hígado y del corazón. Paréceme que los colocáis de distinto modo del que ocupan, y que el corazón está del lado izquierdo y el hígado del derecho.—*Sganarelle*: Sí, eso era así en otro tiempo; mas nosotros hemos cambiado todo eso y practicamos la medicina con un método novísimo. (Las palabras subrayadas son de invención. La única con significado, no en hebreo sino en latín, es *cubile*: lecho.)

El lenguaje infantil tiene también un mecanismo de ocultación, principalmente cuando los niños emplean palabras cortadas o las primeras sílabas substituídas por otras previamente escogidas. El lenguaje que a veces empleamos para que algunas personas no nos entiendan: un idioma extranjero delante de los criados o de otras personas; los lenguajes técnicos cuando son empleados ante personas que no son de la misma profesión u oficio del que escucha; el caló que usan los ladrones y maleantes en general o simplemente el que usa la gente del pueblo, son lenguajes que tratan de ocultar una idea conscientemente elaborada o que expresan un sentimiento reprimido: son un mecanismo, también, para ponerse en un plan de superioridad, ya sea para compensar un complejo de inferioridad o por el narcisismo de gozar con lo que se sabe y se conoce.

Cantinflas se desenvuelve en una época verbalista: todos hacen discursos, declaraciones; los líderes se multiplican, se organizan concursos de oratoria, y todo el que quiere hacer demagogia habla de manera confusa e interminable. Fuera de México, Musoliní y Hitler hacen de las suyas, y tienen —como grotesca caricatura— un aliado en España: Queipo del Llano que lanza memorables discursos desde Andalucía.

El clima está pues creado, y el artista nace de las circunstancias exteriores. Un impulso interno lo hace —como antena— captar lo que flota en el ambiente. Este ha sido el lado genial de Cantinflas. La indumentaria y todo contribuye a que la gente "llore de risa", expresión ambivalente que denota a las claras cómo la risa explota de una quieta superficie que oculta en su seno un estado depresivo o angustioso que debería ser canalizado por el llanto, pero no lo es porque se interpone un mecanismo que lo desvía para dejar el camino libre a la risa.

Ahora habla Cantinflas:

"Yo venía . . . pero siéntese usted. No, estoy bien, gracias —él se hace la invitación y la acepta—. Como la verdad creo que usted y yo . . . Oiga, ¿no fuma? Da la casualidad que usted tiene cigarros y yo no . . . No, mire, 'Faros' no, de eso sí . . . Bueno, pues, como me venía usted diciendo . . . Oiga, ¿y qué le pasó l'otra noche que andaba con esa 'changuita'? . . . Mírenlo no más casado y todo y en esas . . . Bueno, bueno, pues lo del grano, ¿no? . . . No quiero que me considere abusón, o más bien abusado. Total, usted para qué me dice que me siente y anda de ofrecido con sus

cigarros. Como le venía yo diciendo... joven, más vale un toma que dos te daré. Si usted quiere mis servicios, no tiene más que agarrarlos... pero sin abuso, joven... sin abuso! Usted ha oído hablar de los frijolitos que hace 'Chona', ¿no?... Pues yo sí... y m'están haciendo falta... y'horita que me acuerdo usted también está rehambreado... ni me lo niegue... ¿pa'qué anda solicitando empleados?... Yo trabajar aquí, ni dónde... ni pagado con aztecas... pero para que vea que ya pensé, siempre acepto. Mire mis recomendaciones, una es de don Serafín el de 'las Glorias de Guerrero' y la otra yo la hice. Porque pa'qué nos andamos con cuentos... Aunque la de don Serafín más bien es insulto que recomendación... ¡viejo móndrigo! Total, porque me fumaba los cigarros de su tienda... bueno, más bien era tendajón... y crioque ni eso... era más bien puesto porque era de quitar y poner.

—¿Tiene usted otro traje que ponerse?

—Eso dije cuando salí de mi casa, ¿con qué traje iré? Me puse el nuevo y por si me llueve llevaré la gabardina. ¡No hay como presentarse bien! Como te ven te tratan, dijo Juárez.”

Se encuentran en este párrafo los siguientes elementos dignos de comentario.

1º Las ideas que están en el primer plano —en el aparente— denotan el deseo de conseguir trabajo.

2º Las del segundo plano denotan un esfuerzo subconsciente para compensar su complejo de inferioridad, a) por medio de la revaloración del YO: ofreciéndose y dándose él mismo el asiento como se hace con la persona a la que deseamos atender correctamente, negándose a fumar cigarrillos corrientes, hablando de su indumentaria como si tuviera guardarropa bien surtido, pretendiendo tener erudición; b) devalorando a su interlocutor, que es el jefe, suponiendo que fuma cigarros corrientes, que siendo hombre casado se pasea con “changuitas” y que también está hambreado.

El intento de compensar su complejo de inferioridad no siempre triunfa, porque hay frenos profundos que se lo impiden: principia por decir que tiene la recomendación de un comerciante de importancia y paulatinamente lo va devalorando hasta presentarlo como el dueño de un puesto ambulante, y esto lo hace al recordar que la recomendación que le

da no sirve de nada y más bien lo presenta como una persona poco escrupulosa. A medio discurso se acuerda de "los frijolitos de Chona", cosa que indudablemente lo preocupa, y pierde así el hilo de su mecanismo compensador por revaloración del YO, para caer en la realidad.

3º Entre las frases no hilvanadas puede notarse el deseo subconsciente de no querer hacer lo que en apariencia desea. No quiere trabajar. *No sirve para nada*. Se lo han dicho desde pequeño —creo así fué en la realidad—. Obedece, pues, el mandato del padre: *No sirves para nada*. Obediente a ese mandato acepta en el fondo y se revela en la forma, buscando trabajo.

Intencionalmente hemos ya reunido en una las dos personalidades del hombre, la de Cantinflas y la de Mario Moreno. No supo en un principio, el trotamundos, en qué momento principia la dualidad, y no sabe hasta qué punto su actuación no es más que la respuesta que da el consciente a las demandas del subconsciente.

¿Por qué el público ríe de esta manera de frasear? Observemos ahora a su auditorio. Cuando principió a tener fama en las carpas, la gente no reía sino hasta el final del discurso. Es decir, el público no había aún acumulado suficiente cantidad de imágenes visuales y auditivas que partieran de Cantinflas y que lo incitaran a reír de cada palabra o con cada gesto. Ahora, cuando actúa en teatro o en películas, la gente ríe de ver el anuncio de la obra, ríe en la taquilla al comprar el boleto y, cuando el actor aparece en escena o en la pantalla, antes de que abra la boca, todo el mundo ríe a tal grado que, a veces, no puede oírse el diálogo y la carcajada es incontenible cuando termina una escena.

Esto me ha hecho pensar que la mente humana al recibir dichas imágenes las almacena, como una pila eléctrica su potencial, y que la descarga se efectúa después, con un pequeño estímulo: el recuerdo de situaciones anteriores al verlo aparecer nuevamente, o una afinidad, subconsciente, entre los problemas del actor y los del espectador.

Esta explicación le doy al chiste mencionado por Bergson: Un predicador elocuentísimo hace llorar a sus feligreses con cada sermón que pronuncia; en cierta ocasión estuvo tan emotivo, que todos lloraban a mares con excepción de un señor que permanecía indiferente:

—¿A usted no le emocionó el sermón? —le preguntó una beata.

—Sabe usted —contestó el interpelado—, es que no soy de esta parroquia.

Las beatas del cuento, seguramente habían ya acumulado una cantidad suficiente de emoción, y el recién llegado, con su pila vacía, no tenía nada que descargar.

La respuesta por acumulación de estímulos es un fenómeno frecuente en todos los actos de la vida humana, y podemos decir que muchas de nuestras manifestaciones anímicas están basadas en este principio.

Cada palabra, cada frase, va despertando en el espectador recuerdos y asociaciones placenteras o tristes; estas últimas son inhibidas o caen de nuevo al dominio subconsciente. Lo que se exterioriza son las manifestaciones placenteras, y a la cabeza de ellas, la risa.

* * *

El lenguaje de Cantinflas no es más que "el antipasto". Los chistes que provienen de las escenas que representa son en realidad lo que tiene más fuerza. Casi todos ellos poseen una "marca de fábrica". La mayor parte resultan de una antinomia como el ya famoso:

"... y para el dolor de cabeza se va usted a poner esta pomadita en la frente y se la frota muy bien, muy bien.

—¿Y usted cree que con eso se me quita el dolor?

—No, pero le queda muy lisita."

O los chistes por contrasentido como en el siguiente ejemplo:

Haciendo una receta.

"—Entonces que le den a usted estas ampollitas francesas y si no las tienen que le den las que tengan, que para el caso es lo mismo ... estas píldoras para que se tome una cada dos minutos ... esta friega ... y unos cigarros Delicados.

—¿Son también para el enfermo?

—No, esos son para mí."

En este tipo de chistes, volvemos a encontrar el mismo juego que en los discursos: la lucha entre decir la verdad y el freno que lo impide, ocultando además, por ignorancia técnica, los nombres y los usos de las cosas.

El espectador ríe al ir comprobando el razonamiento ilógico que campea en toda la actuación.

Recordando el párrafo ya citado de Molière y para encontrar la semejanza con algunos de los chistes de Cantinflas:

Auscultando a una mujer.

“—¡ Caray, qué feo se oye!

—¿ Qué?

—El corazón.

—¿ El corazón del lado derecho?

—No, lo que yo hago es agarrarle el eco desde aquí.”

Esto únicamente nos demuestra que los mecanismos y la composición de los chistes, siempre son los mismos.

El complemento de la actuación lo hacen los movimientos: un manejo displaciente de las manos —siempre con un cigarro—, la columna vertebral en lordosis intencional, la cadera que tiene todos los movimientos en contraste con el resto del cuerpo que permanece inmóvil.

* * *

El placer que despierta su actuación es enorme. Ya dijimos que la gente se prepara para ver a Cantinflas como si se tratara de un fenómeno telúrico.

Es el actor del triunfo. Siempre aparenta salir airoso en su mecanismo compensador, dejando a su interlocutor completamente desvalorado. En todas las empresas que se propone, triunfa: de médico, de aviador, de zapatero.

Se ha pretendido comparar a Cantinflas con Chaplin. Aunque efectivamente los argumentistas del primero en muchas ocasiones han seguido los temas chaplinianos —con la idea, tal vez, de “darle en la torre” a Chaplin—, éstos no han sido los que mejor interprete nuestro actor, porque lo peor que puede pasar es que existan términos de comparación, ya que el desfavorecido es siempre el imitador. Al recrear una escena no se tienen en cuenta las situaciones anímicas que actuaron al crearla, y la sensibilidad del público advierte lo falso. Un grupo de gentes, sin embargo, reaccionan placenteramente; son aquellas que no han conocido el original. A nosotros el original nos hizo reír . . . pero a su tiempo y con su creador. La falsificación será magnífica . . . pero es una falsificación.

Chaplin es el actor de la frustración. Las situaciones cómicas conducen a la tristeza porque ha frustrado todos sus intentos de triunfo.

Cantinflas es el triunfador, y por eso lo ama el público que en su mayoría es de personas que hubieran querido intentar muchos de los caminos que presenta Cantinflas: y de los que sale airoso encontrando la manera de ser lo que se propone sin los sacrificios del estudio. El espectador, pues, se proyecta en Cantinflas, y Cantinflas envía desde su pantalla la solución del conflicto que es aceptada por el que escucha, pues le da el triunfo... y ríe de la facilidad con que el problema ha sido resuelto... ¡Es un juego de niños!

Un actor cómico siempre despierta sentimientos de bondad. Es siempre un héroe de la bondad. No hay gente que haga reír tanto como un hombre con buenas intenciones. El común denominador de todos los cómicos que hemos mencionado es éste: no hay ninguno que represente un malvado ni existe ninguno que acomode las situaciones para que tengan un fin perverso. Lo cómico flota en los mejores ambientes de la humanidad y del hombre en concreto, y la mejor comicidad estriba en presentar situaciones que no se refieren en especial a la educación de una persona determinada, sino que en ellas un hombre cualquiera se reconoce o reconoce a un semejante. Lo cómico se pierde cuando se critica en concreto, no cuando se considera la situación en abstracto.

Podremos reír de una situación de crítica y de hecho, cuando la risa brota porque a alguien le pasa un accidente, una caída por ejemplo: reímos... "porque hay un cambio brusco de actitud en el torpe que se cayó... reímos de su torpeza", dice Bergson. Pero esa risa que brota de las situaciones de ridículo o ridiculizadas no es la que necesitamos. Esa risa es de protección: "nosotros no estamos en ese ridículo", y por lo tanto no tiene ningún valor catártico.

Que se nos presente un hombre bueno... "el que nosotros quisiéramos ser", y que haga muchas cosas para lograr un equilibrio psicológico; para deshacer entuertos; para que la justicia impere. Todo lo que parta de esas bases será aplaudido, y la risa que resulte de las situaciones formadas será de la mejor.

Con respecto a Cantinflas, todo el mundo sabe que su vida está de acuerdo con este aspecto de su personaje: es un hombre bueno con su familia, con sus amigos, con su patria, y que la venganza que ejerce, en sus actuaciones, contra sus traumas infantiles o contra quienes se los produjeron, es de la mejor —si se piensa que la venganza es un mal necesario— porque utiliza para realizarla elementos que no tienen crueldad

C A N T I N F L A S Y L A R I S A

alguna. Ni en su plano consciente se encuentra la idea de venganza, y por lo tanto se practica sin decir nombres de personas ni de lugares.

Muchas de las cosas que representa son bordados que teje en el canevá que le presenta algún argumentista; él lo modifica, lo cambia y lo adapta a sus verdaderas necesidades de expresión. Muchos de ellos son una obra de arte, y ese juego entre lo real y lo irreal produce los efectos de risa. "En este movimiento de vaivén —dice Samuel Ramos— de un punto a otro, radica la esencia fenomenológica del arte."

RAOUL FOURNIER V.