



Ingeniería

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LOS PERSONAJES POLÍTICOS DEL CINE MEXICANO

T E S I S

que para obtener el Título de :

**LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA**

p r e s e n t a

ADRIANA CAMPOS LARA

MEXICO, D. F.

1979

6762



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.

1. Notas sobre el sistema político mexicano	5.
2. La vida política y los personajes políticos en el cine mexicano.	
2.1 De 1930 a 1970	17.
2.2 El Nuevo cine mexicano	31.
3. Personajes y grupos políticos	
3.1 Presidentes	43.
3.2 Gobernadores	56.
3.3 Caciques	74.
3.4 Senadores	109.
3.5 Diputados	113.
3.6 Presidentes municipales	126.
3.7 Sindicatos	165.
3.8 Partidos políticos	174.
3.9 Candidatos	192.
3.10 Líderes	213.
3.11 Sacerdotes	233.
3.12 Otros políticos	245.
Conclusiones	254.
Filmografía básica	258.
Bibliografía	295.
Cuadro sinóptico	

INTRODUCCION

Así como nuestro cine ha reflejado, a su manera, la vida de los héroes, los quehaceres sacerdotales, los hechos revolucionarios, la vida nocturna, el arrabal, la estructura familiar, las desgracias del campo, etcétera, también ha dado una visión peculiar sobre la vida política y los personajes políticos.

Si como Weber entendemos por política la acción de un grupo para alcanzar el poder o para mantenerse en él y por político el que subordina todos los valores de la vida a su voluntad del poder, en nuestro estudio intentaremos analizar a los personajes políticos que se presentan en el cine mexicano, ya sean próceres o personajes inspirados libremente en nuestra realidad política; desde el presidente hasta el poder político autoadjudicado del sacerdote.

Como veremos, por regla general, el cine mexicano ha enfocado a los personajes políticos de manera totalmente apolítica, subordinando cualquier función, hecho o situación política a los enredos amorosos y problemas familiares de los personajes. Lo anterior se demostrará partiendo de la descripción previa del sistema político mexicano y analizando posteriormente el tratamiento que nuestro cine ha dado a nuestros políticos.

Es necesario advertir que en este estudio no se va a hablar sobre el tan debatido cine político. Si bien, "todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político" (1), nosotros no vamos a estudiar la significación política de los filmes, sino intentaremos describir y analizar la trayectoria y características de las figuras políticas tal como se presentan en el cine mexicano.

Otra advertencia: en nuestro estudio, que analiza a los personajes políticos que se han llevado a la pantalla desde 1930 hasta 1976, se han descartado las cintas referidas al tema revolucionario. Indudablemente la Revolución Mexicana es un hecho fundamental de la historia nacional, de la que surge toda la organización política contemporánea del país. Sin embargo, salvo honrosas excepciones, en el cine mexicano la revolución se transforma en un simple telón de fondo para los desahogos folclóricos, patrioteros y románticos de los protagonistas.

Las cintas de este tipo en las que también aparecen figu

(1) Solanas, Fernando E. y Octavio Getino. Cine, Cultura y descolonización. México, Siglo XXI, 1978. pág. 125

ras políticas no fueron tomadas en cuenta por estar imbuidas en un ambiente político particular: específicamente los hechos revolucionarios a partir de 1910. Su estudio detenido implicaría desviarnos de nuestras pretensiones y por la abundancia del material y la riqueza del tema requeriría un estudio independiente.

Sin embargo por la naturaleza de algunos personajes políticos, se han considerado en este estudio Quartelazo, referida al senador Belisario Domínguez; El principio, sobre el caciquismo en el Norte y Las fuerzas vivas, porque nos proporciona una interesante visión sobre el surgimiento de los regímenes emanados de la Revolución de 1910.

Primeramente se hablará sobre las características principales del sistema político mexicano. Después daremos un panorama global del desarrollo de la industria cinematográfica nacional y de la política sexenal de 1930 a 1976, destacando sus rasgos más importantes para comprender el tratamiento que el cine ha dado a los personajes políticos. Finalmente, en el último capítulo analizaremos en forma detenida cada una de las figuras políticas tal como han sido presentadas por el cine mexicano, mencionando primero los rasgos que la historia les ha conferido para así comprender en qué medida la realidad ha sido seguida por el cine nacional.

Para cumplir con los objetivos trazados, tomaremos en cuenta tanto aquellas cintas donde el personaje se desarrolla en un contexto predominantemente político como en las que juega un rol secundario o incidental.

La fuente principal de esta investigación fue la Historia

Documental del Cine Mexicano de Emilio García Riera (9 tomos hasta la fecha) y los anuarios de la producción cinematográfica mexicana de 1970 a 1975 editados por Procinemex. Naturalmente se vieron el mayor número posible de cintas referidas al tema, especialmente aquellas que las fuentes documentales señalan como relevantes.

1. NOTAS SOBRE EL SISTEMA POLITICO MEXICANO

De los numerosos trabajos sobre el sistema político mexicano contemporáneo hemos recurrido, para proporcionar una breve descripción del mismo, al acucioso ensayo realizado en 1973 por Daniel Cosío Villegas titulado "El sistema político mexicano". (1)

Para Cosío Villegas, la organización política de México ha llamado la atención de numerosos estudiosos nacionales y extranjeros debido a que desde 1929, es decir después del período convulso de la Revolución de 1910, se han dado pacíficamente siete sucesiones presidenciales y una vida pública también pacífica, sólo rota por la rebeldía estudiantil en 1968 y 1971. A todo esto, hay que agregar también un progreso económico continuo desde hace treinta años. Es decir, México ha tenido una gran estabilidad política y un notable progreso económico, sin acudir a la dictadura o a la democracia occidental.

Cosío Villegas subraya que el sistema político mexicano no es una democracia "impura" o "sui generis". La Constitución de 1917 otorgó formalmente a la nación una organización política democrática, pero en realidad no puede hablarse de una independencia efectiva de los poderes legislativo y judicial respecto del ejecutivo. Otro signo de que encaramos una organización democrática "impura" o "sui generis", es la existencia de un partido político oficial, que no es único, pero sí el predominante. En conclusión, los dos ejes principales y característicos del sistema mexicano son: (1) un presidente de la República con facultades de una amplitud excepcional y (2) un partido político predominante.

1. Las facultades del presidente de México vienen de la ley y de una serie de circunstancias del más variado carácter. La Constitución de 1917, dio vida a un régimen de gobierno en que el poder ejecutivo tiene facultades superiores a los otros dos poderes. Es decir, creó un ejecutivo excepcionalmente poderoso y de allí se derivan muchas de las amplias facultades de que goza el presidente de México. Otras provienen de los errores de las leyes, comenzando por la Constitución. Pero también ese amplísimo poder proviene de otras fuentes:

a) La primera es de carácter geográfico: los poderes federales se encuentran en la ciudad de México, que está más o menos en el centro del país. Esto ha determinado con el tiempo una concentración demográfica, económica, cultural y política que ha convertido al Distrito Federal en el órgano director del país. En él están los poderes federales que son el foco de poder y actividad, y encima de todo se encuentra el presidente de la República,

Los recursos fiscales del gobierno federal son superiores a los de todos los estados juntos. La mayor concentración bancaria, comercial e industrial se encuentra en el D.F. Entonces, este mismo desarrollo económico centralista ha robustecido el poder del presidente.

b) La escala del poder civil oficial es otra fuente de la concentración presidencial. En esta jerarquía, el último escalón lo ocupa el presidente municipal, el intermedio el gobernador del estado y el superior el presidente de la República. Se supone, que cada uno tiene un campo de acción independiente y propio, pero esto no sucede debido a que el presidente se reserva el derecho de revocar cualquier resolución de sus subordinados. Esto ocurre también en el ámbito del gobernador de un estado, en el campo de la acción federal.

c) También con los magistrados de la Suprema Corte de Justicia, se presenta la situación anterior. Se puede explicar parcialmente esta sujeción del poder judicial, porque los magistrados y ministros de la Corte son nombrados por el Senado a petición del presidente. La Constitución faculta al Senado para rechazar a un candidato propuesto por el presidente, pero como el Senado está bien unido a aquél, en última instancia, el nombramiento de un magistrado depende exclusivamente del presidente.

d) También existen las fuentes psicológicas, ya que, basta que la gente crea que un hombre es poderoso para que su poder aumente por ese solo hecho. Los indios y los campesinos generalmente le dan al presidente una proyección divina.

e) Pero a todo esto, también existen limitaciones al

poder del presidente como la no-reelección, que lo limita, si no en cantidad, por lo menos temporalmente a los seis años de su mandato. También existen los grupos de presión, que actúan sobre el presidente. Aparte de estos grupos, el presidente recibe fuertes presiones de los miembros de "la familia revolucionaria".

2. El partido oficial, fundado en 1929 con el nombre de Partido Nacional Revolucionario tuvo en sus orígenes tres importantes funciones: "contener el desgajamiento del grupo revolucionario; instaurar un sistema civilizado de dirimir las luchas por el poder y dar un alcance nacional a la acción político-administrativa para lograr las metas de la Revolución Mexicana." (2)

a) Aun más que la república y el liberalismo triunfantes de 1967 el movimiento revolucionario estuvo expuesto al desgajamiento ya que, en muchos de los estados de la República brotaron núcleos rebeldes. Dentro del grupo Chihuahua, por ejemplo, Pascual Orozco y Francisco Villa pretendieron desconocer la autoridad de Madero. Al renacer la lucha después del cuartelazo Huertista el bando Villista amenazó constantemente la primera jefatura en manos de Venustiano Carranza. Mas tarde viene el rompimiento de Villa, el grupo convencionalista y el zapatismo. Electo Carranza presidente, el grupo revolucionario que sobrevivió a las primeras divisiones de su gestión presidencial, se planteó el problema de la sucesión, a la que aspiraban Alvaro Obregón y Pablo González. El entonces presidente se inclinó por un candidato civil; el grupo obregonista se rebeló asesinando a Carranza. El conflicto se repite con la sucesión presidencial de Obregón en 1924. En 1928 la lucha concluyó con la muerte de los 3 candidatos

revolucionarios: Generales Francisco R. Serrano, Obregón y Arnulfo R. Gómez. Se tenía que nombrar un presidente interino que satisficiera a los obregonistas y diera garantías a Calles, mandatario a punto de salir. Como no había nadie que pudiera hacer esto, Calles optó por la solución de formar un Partido Nacional Revolucionario de cuya primera convención saliera el candidato a la presidencia. Esto confirma que el partido oficial nació de la necesidad de contener el desmembramiento de la familia revolucionaria. El partido entonces postula a Pascual Ortiz Rubio.

b) La nominación de Ortiz Rubio por el partido fue aceptada, consiguiéndose su segunda función, que era confiar la solución de la lucha por el poder al medio civilizado de un partido político y no a las armas. Desde su función y hasta ahora, el partido ha cumplido bien sus tareas. Desde 1929 solo se han registrado tres escisiones; la de Juan Andrew Almazán en 1940, la de Esequiel Padilla en 1946 y la de Henríquez Guzmán en 1952, que el partido ha sabido conjurar.

c) El PNR aspiraba forjar una organización nacional, "o sea algo más que una agregación de pequeñas unidades políticas aisladas" (3); y se llamaba revolucionario, porque su programa era más completo que el que proclamaban los partidos Agrarista, Laborista y Cooperativista, y menos radical que el del Comunista.

Una de las ventajas que tuvo el partido, fue conseguir asegurarse como base suya a los campesinos y obreros y al organizarlos, contar con un gran número de ciudadanos afiliados y con los votantes mejor organizados y activos.

Entonces, la creación del Partido Nacional Revolucionario-

rio, correspondió a grandes necesidades sociales. La incipiente organización política se proponía ser una reunión de los intereses opuestos de personas y de grupos para evitar la escisión natural dentro del mismo. Buscaba dar coherencia a la acción político-administrativa de las autoridades oficiales, viendo y tratando de resolver los problemas del país en su conjunto.

Según Cosío Villegas, el desarrollo del partido oficial pasa por dos etapas: el camino hacia su consolidación, de 1929 a 1940, y una inflexión que lo conduce al estado en que ahora se encuentra, desde 1941. La reorganización hecha por Cárdenas fue el punto culminante de la primera etapa. El cambio de denominación de PNR a PRM -Partido de la Revolución Mexicana- coincide con la sustitución de la noción geográfica, determinante hasta entonces de las representaciones que tenían los agraviados del partido, por una representación de sectores. El punto inicial y decisivo del segundo periodo, fue la importancia que dentro de esos sectores se dió al popular, postura que se complementa rebautizando al partido como Partido Revolucionario Institucional, PRI, desde 1952.

Los propósitos y las características del partido, se han empobrecido desde la segunda época hasta nuestros días. Esto se debe a varios factores. El primero es la falta de un programa breve, claro y convincente. Desde su nacimiento el PNR hizo una declaración de principios y un programa de acción, pero estos documentos tienen una debilidad manifiesta que explica su ineficacia, porque no corresponden a las realidades políticas y socioeconómicas de la época y no distinguen entre el programa del

partido y el programa gubernamental, limitándose a repetir lo que el presidente en turno ha dicho en su gira electoral. Esto sucede independientemente de que ambos carecen de un verdadero interés en la implementación de un programa político serio.

Otra de las causas de descrédito del partido es la ambigüedad de sus relaciones con el gobierno, ya que, todos saben que los gobernantes, desde el presidente de la república hasta los municipales, han sido postulados por el partido.

Otro factor es el no haber democratizado sus procedimientos electorales con el paso del tiempo. Se supone, que para escoger los candidatos del partido a cualquier puesto de elección popular, se convoca a una convención seccional, distrital o nacional; el aspirante vencedor por una votación mayoritaria será el candidato único del partido, por el que votarán todos sus miembros y que por ser éstos la mayoría ciudadana, lo llevarán a la victoria.

Pero esto no se da. Desde Avila Camacho hasta el día de hoy, se practica lo que se conoce con el nombre del "tapadismo"; es decir, la elección oculta de los candidatos del PRI a los puestos de elección popular, especialmente la presidencia de la República. El partido y la familia revolucionaria siempre han negado la existencia del "tapado".

El culto a la figura presidencial impide conocer los méritos de los colaboradores cercanos al presidente, de modo que cuando se destapa al tapado, la gente sabe poco o nada sobre sus méritos y habilidades, aunque haya sido durante los seis años anteriores secretario de estado. Con el sistema del tapado, la ac-

tuación de un secretario de estado puede servir para que el presidente que lo mira de cerca suponga que será buen sucesor suyo, pero esto no bastará para justificar ante el público la elección hecha. Además, el presidente querrá prolongar su reinado escogiendo un hombre que siga sus consejos. Esto no sucede ya que, se ha visto que el nuevo titular del ejecutivo asume pronto una actitud plena.

El peligro del tapadismo reside en la existencia de varios secretarios de estado que aspiran a la sucesión y para lograrlo, cada uno de ellos extrema sus atenciones y proclaman su fidelidad al régimen.

El Partido Auténtico de la Revolución (PARM) y el Partido Popular Socialista (PPS) no han podido oponerse al gobierno, señala Cosío Villegas; el Partido Acción Nacional (PAN) -el único verdaderamente independiente y opositor del gobierno- no ha ganado nunca ni tiene bastante fuerza para oponerse. Además, tropieza con una dificultad que es técnicamente insuperable: el PRI y el gobierno hacen el recuento de los votos y en última instancia, son los que eligen. El fin de todo partido político es la conquista del poder, fin que no funciona cuando la posibilidad de alcanzarlo es tan remota como lo es en el México actual.

El PRI no ha advertido que grandes grupos de la ciudadanía, los que no son miembros de éste y también quienes lo son de un modo pasivo, están profundamente insatisfechos con él. Su desprestigio moral es muy marcado ya que se le considera formador de los cuadros políticos del gobierno. Esto revela la honda crisis por la que atraviesa el PRI. A esto hay que agregarle, que

de los 22 millones de ciudadanos que tenía el país en 1970, el partido afiliaba apenas 7 millones, por lo cual no puede presumir de representar la mayoría, ya que, ni siquiera llega al tercio. Actualmente, la función del PRI es legitimar las elecciones, es decir, cubrirlas con un manto de legalidad.

Acerca del desarrollo económico de México, Cosío Villegas afirma que es indudable; el gobierno lo ha ponderado como prueba de su buena gestión y como legitimación del sistema político en el que ha medrado. Algo semejante han hecho los negociantes-beneficiarios directos de la política económica y de la estabilidad política-resaltando su "aportación" a ese desarrollo. Estas afirmaciones resultan insostenibles ya que la repartición de los beneficios del progreso material es disparaja. Por un lado existe una grave desigualdad en el desarrollo regional y por otro una injustificable diferenciación ocupacional que retribuye elevadamente a los trabajadores de la industria y de la agricultura moderna en detrimento de los campesinos ocupados en la agricultura tradicional. El reflejo en la distribución del ingreso es evidente. Para 1950 el 10% de la población más privilegiada concentra el 49% del ingreso nacional y el 40% desfavorecido, sólo alcanza el 14% del mismo. (4) Otra sería la situación del desarrollo económico si en el partido estuvieran representados los intereses de los campesinos y obreros -pero una representación real y efectiva- ya que los beneficiarios del desarrollo no han sido jamás miembros del partido, si descontamos a los funcionarios gubernamentales que sexenalmente se transforman en empresarios.

Es en este contexto que puede comprenderse la acción de

ciertos grupos de presión que han llegado a tener la fuerza suficiente para limitar el poder oficial. Uno de estos grupos está integrado por banqueros, comerciantes, industriales y agricultores-comerciales. La inversión del sector privado es superior a la del sector oficial y al gobierno no le conviene que esas inversiones privadas disminuyan ya que no podría suplirlas y la responsabilidad de la detención del avance económico caería sobre él. Para este grupo, no es de interés que se democratice la vida pública del país sino que el gobierno no interfiera para nada en sus actividades.

Otro grupo de presión es la llamada "opinión pública", que se manifiesta a través de los medios de comunicación masiva: el libro, el cine, el teatro, la radio, la televisión y la prensa.

El libro es el que mayor libertad tiene porque no existe censura ni antes ni después de su edición, pero su alcance como orientador de la sociedad es muy limitado porque existe un gran número de analfabetos, porque la educación guarda una situación precaria, porque no hay comunicaciones suficientes y porque no son muchos los escritores que examinen seriamente los problemas políticos de México.

El teatro y el cine están sujetos a una censura previa que se ejerce con un rigor sorprendente.

La radio y la televisión no tienen una censura directa. Además, son concesiones del Estado dadas a las empresas privadas que viven del mundo comercial, muchas de ellas empresas extranjeras a las cuales los problemas políticos del país, sin dejar de imponer

tarles, pasan a un segundo plano prefiriendo dirigir y vender sus mensajes a la población en general. (5)

La prensa, que ha crecido en los últimos treinta años, no tiene una base económica sólida que le permita ser independiente. Además se le opone la circunstancia de que el gobierno, que es el importador y distribuidor del papel, quiera o no venderle este, dependiendo así de la ayuda oficial. Por lo tanto, no se puede considerar totalmente a la prensa como un grupo de contención del poder oficial. Por lo antes mencionado la "opinión pública" alcanza a expresarse muy limitadamente por los medios de comunicación.

Aquí concluimos con la exposición del pensamiento de Daniel Cosío Villegas sobre el sistema político mexicano, esbozando sus principales características. En el siguiente capítulo nos detendremos en las relaciones que guarda la industria cinematográfica mexicana con la política sexenal.

NOTAS

- 1.-Cosío Villegas, Daniel. El sistema político mexicano. México, cuadernos de Joaquín Mortiz, 1973, 116pp.
- 2.-Cosío Villegas, Daniel. Op. cit. pag. 35
- 3.- Cosío Villegas, Daniel. Op. cit. pag. 48
- 4.- Cosío Villegas, Daniel. Op. cit. pag. 66
- 5.- En este punto nos hemos permitido discrepar de la opinión emitida por Cosío Villegas al respecto que a la letra dice: "La radio y la televisión no son objeto de censura previa, si bien se han dado casos de sanciones a actores y locutores que se han permitido alguna pequeña libertad. Pero son empresas privadas, que viven y medran gracias al anuncio comercial, y este, en buena medida, es pagado por empresas extranjeras, a las cuales, como es lógico y natural, nada les importan los problemas políticos del país. Así, la radio y la televisión de México no han sido ni son medios para expresar opiniones de ninguna naturaleza, y menos, por supuesto, opiniones políticas. Ni siquiera son órganos informativos que puedan dar ocasión a que, partiendo de esas informaciones, se forme una opinión pública."

2. LA VIDA POLITICA Y LOS PERSONAJES POLITICOS EN EL CINE MEXICANO

2.1 DE 1930 A 1970

Señalar, aunque sea en forma muy global, las características del desarrollo político, social y económico de cada sexenio y del cine nacional como medio de expresión e industria, nos permitirá entender mejor los rasgos cinematográficos de los personajes políticos, así como sus variantes y desarrollo -si es que los hay-.

Durante los mandatos de Emilio Portes Gil (1928 a 1930), Pascual Ortiz Rubio (1930 a 1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932 a 1934), en los cuales no se logró "la contención del malestar latente o manifiesto entre los sectores mayoritarios" (1), surgió en México, rodeado de una gran penuria económica, el cine sonoro. De este periodo con referencia a nuestro estudio, sólo encontramos la cinta Juárez y Maximiliano (Contreras Torres, 1933) que estableció

la imagen que en adelante le sería dada a ese prócer: solemne y estática, rodeado de otras figuras históricas nacionales.

En el sexenio cardenista (1934-1940) se consolida la industria cinematográfica mexicana. "El carisma de Cárdenas como hombre fuerte, dinámico, benevolente o benefactor de las causas populares, otorgaron a su imagen una omnipotencia especial y le confirieron entre los grupos de los estratos bajos, el epíteto de 'Tata Cárdenas'. Con ello se fortaleció aún más, el paternalismo del sistema político mexicano, consecuente con el anhelo mágico de solucionar los problemas de las mayorías nacionales".

(2)

Lázaro Cárdenas supo organizar a los obreros y campesinos, hizo reformas en la propiedad del campo rural, proclamó la educación socialista para todos, incrementó el poder del estado frente a la burguesía industrial, comercial y financiera y manifestó una actitud antimperialista al nacionalizar los ferrocarriles y el petróleo. La política de Cárdenas dió una imagen de izquierdas, de actitud favorable al socialismo que espantó a la burguesía.

Esa política "socialista" provocó dos tendencias en el cine del país: "la corriente nacionalista y la de los productores 'en pequeño' o independientes (para llamarlos de alguna forma)."

(3)

Así, a las cintas Redes (Fred Zinnenann y Emilio Gómez Muriel, 1934) y Hambre (Fernando A. Palacios, 1938) favorecidas por el gobierno, cuyos temas eran de contenido social o disque socialista y donde líderes campesinos luchaban contra los comercian-

tes o las autoridades menores corruptas (visión "salvadora" que también darían otros filmes sobre el líder), se le oponía en tiempos de don Porfirio (Bustillo Oro, 1939) que manifestaba una visión añorante e idealizada de los pequeñosburgueses hacia la dictadura porfirista: el mejor de los tiempos posibles donde se respetaba la moral y la jerarquía entre las clases sociales era inquestionable.

La cinta de Bustillo Oro, alentó todo un género cultivado a lo largo de la década de los cuarentas. Sus mejores ejemplos son México de mis recuerdos, Yo bailé con don Porfirio y Sobre las olas, entre otras.

El triunfo obtenido por Allá en el rancho grande, realizada por Fernando de Fuentes en 1936, abrió a México los mercados de Latinoamérica con los que sentó las bases de la industria. Como la nostalgia porfiriana, esta cinta también dió pie a la creación de un género: la comedia ranchera. "Alimentada con canciones vernáculas, amables cuadros de costumbres rurales y un humor simple, la comedia ranchera alcanza con rapidez popularidad continental. Su curiosa y en un principio inofensiva manera de mixtificar la provincia y la vida campesina la convirtieron hasta la actualidad y con un desarrollo muy limitado, vergonzosamente, en el cine mexicano por excelencia o por lo menos en el género más abundante".

(4)

Así, en la comedia ranchera, donde se reducen todas las situaciones y personajes al microcosmos pueblerino, aparecen las "fuerzas vivas", y entre ellas el cacique y el presidente municipal. Mi candidato (Chano Urueta, 1937) marcó la imagen del cacique

perverso, corrupto y enamorado que adoptarían otras cintas. En El jefe máximo, (Fernando Fuentes, 1940) el alcalde es también malo y corrupto, muy diferente a la imagen del presidente municipal, ego y hombre de paja sin voz ni voto, de El señor alcalde (Gilberto Martínez Solares, 1938), que prevalecería en las películas posteriores sobre tal personaje.

También de la época cardenista data la primera cinta que establecería la imagen de los gobernadores cuando son inspirados en personajes reales: La golondrina, sobre la vida del socialista Felipe Carrillo Puerto, vista desde sus enredos sentimentales y olvidando su trayectoria política.

En el cardenismo proliferaron las cintas imitadoras de Allá en el Rancho Grande. La industria cinematográfica, dirigida por pequeñosburgueses que buscaban recuperar a corto plazo el dinero invertido, había encontrado en ese "Rancho Grande" un recurso lucrativo y un refugio a la política del sexenio. Otro filón, igualmente jugoso y protector de las "acechanzas" del régimen fueron los melodramas familiares que comenzaron con Madre querida (Juan Orol, 1935)

Con la Llegada de Manuel Avila Camacho al poder (1940-1946) la política nacional da un giro hacia la derecha y "México experimentó un crecimiento económico significativo y un cambio en su imagen: de un país semi-industrial y semi-comercial pasó a tener la semblanza de un país moderno. En torno a esta perspectiva creció la esperanza de que México se adentraba en una nueva era de desarrollo." (5)

Haciendo a un lado el apoyo de los estratos sociales ba-

jos, el estado trató de conciliarse con el sector eclesiástico, se asoció con el sector empresarial para alcanzar el desarrollo económico y buscó la industrialización del país atrayendo al capital extranjero.

La creación del Banco Cinematográfico en 1942 establece el primer apoyo oficial, sistemático y continuo a la industria del cine. Lo anterior, unido al incremento de las exportaciones de películas por la Segunda Guerra Mundial produjeron en el cine mexicano una situación de bonanza.

En cuanto a la temática de las cintas, el cine se llenó de melodramas religiosos (Jesús de Nazareth, San Francisco de Asís) y se inician las cintas que reflejaban el ambiente urbano o citadino, como Distinto Amanecer y Campesín sin corona. Las comedias rancheras (Av. Jalisco, no te rajes, La feria de las flores, Fantasia ranchera, Los tres García) continuaron reiterando la presencia de caciques explotadores y alcaldes tontos; abundaron también los melodramas de madres abnegadas y el género dedicado a glorificar la imagen de Porfirio Díaz se encontraba en su apogeo.

Dentro de ese contexto sombrío destacan los debuts de Emilio Fernández y Julio Bracho quienes prestigiaron al cine mexicano de los cuarentas.

Durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se dio un importante crecimiento económico, "la orientación del desarrollo fue de tipo capitalista, y por lo tanto significó un retraso del proceso revolucionario, ya que al tiempo que fortaleció a la gran empresa privada, debilitó peligrosamente al sector obrero y campesino (...) (6).

"La orientación económica del sexenio acrecentó la infraestructura y la producción de bienes materiales, pero también la corrupción entre el elenco político y la dependencia interna frente a los capitales del exterior" (7).

Si con Avila Camacho se había hecho a un lado el apoyo de los estratos sociales bajos, con Alemán "en un mayor esfuerzo por lograr el crecimiento económico, los salarios obreros se habían mantenido casi estables y el derecho de huelga se restringió, y a fin de proteger al pequeño o gran productor en el campo se abandonó todo interés en el programa ejidal". (8)

En el terreno cinematográfico se promulgó en 1949 la Ley Cinematográfica, nada acorde con las exigencias que el cine demandaba, teniendo un escaso y restringido acatamiento. El surgimiento de la televisión (1950) planteó al cine un nuevo competidor y una nueva crisis.

En cuanto a la temática de las películas hubo un claro proceso de estandarización: no había grandes películas sino todas eran simples eslabones de una cadena. México había empezado a perder los mercados internacionales ganados durante la guerra, con lo cual el cine se hizo localista y casero.

Nació el cine de cabareteras (Aventurera, Sensualidad, Salón México) que desplazó, hasta cierto punto, a la comedia ranchera. En este último género La Panhita, Ay, Palillo no te rajes, Dos tenorios de barrio, Dos gallos de Pelea, etc. siguieron brindando caciques y presidentes municipales estereotipados.

Surgieron también películas basadas en el ritmo de moda (Al son del mambo) y hubo esfuerzos de directores como Emilio Fer-

nández, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo por renovar los gastados géneros del cine nacional.

Es precisamente Galindo, que desde los treinta había empezado a destacarse como un director constantemente preocupado por la reproducción fiel de la vida cotidiana de la ciudad de México, quien en una época en la que se ninguneaba al proletariado y tal vez queriendo ser vocero de las injusticias cometidas en su contra, hizo Esquina baja, (1948), su escuela Hay lugar para dos (1948) y Confidencias de un rufián (1949) incursiones en el ambiente de los estratos ciudadanos más bajos que exaltaban la conciencia de clase solidaria, en estos casos, de los conductores de autobuses y taxis. Más tarde se retractó de sus posiciones progresistas en Dicen que soy comunista, intento de desprestigiar a los partidos de izquierda y sus integrantes.

En el extremo opuesto de Esquina baja se encontraba la cinta Si yo fuera diputado, (Miguel M. Delgado, 1951) protagonizada por Mario Moreno Cantinflas quien habiendo dejado ya de lado su personificación de vagabundo cinice y acomodaticio, se había convertido en un mito inmóvil y reiterativo, con cierta propensión a sermonear al público. En esta cinta glorificaba las bondades del gobierno y paradójicamente, si consideramos que se trata de una cinta cómica, nos presenta una imagen simpática y laudatoria del diputado contraria a la figura siempre escarneada y tragicómica que se frecuentaría después.

En El señor gobernador (Ernesto Cortázar, 1950) se dieron los lineamientos para el tratamiento de ese personaje cuando es ficticio: venal y enamorado.

En el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958)

"el capitalismo de estado continuó su proceso de consolidación con una tendencia favorable a los intereses de la oligarquía, aunque en una porción menor que el régimen anterior." (9)

"El estado logra, a lo largo del sexenio 1952-1958, una intervención importante en la vida económica. Acelera la producción de artículos agrícolas, el programa pesquero y restringe las concesiones a los sectores intermedios del comercio. Pero el aparato político no logra detener la inflación en tanto se enfrenta a las presiones de la burguesía nacional que se retrae del proceso productivo ante la política estatal de austeridad. Solo cuando se libera el gasto público vuelve la burguesía nacional a recuperar su confianza en la conducción política y a contribuir con su participación en el crecimiento económico." (10)

El cine tuvo que adaptarse a ese clima de austeridad. Se siguieron haciendo melodramas, comedias rancheras (Que brava son las solteras, Dicen que soy hombre malo, El rayo justiciero, Los Santos Reyes), dándose un cine cada vez más convencional y repetitivo, carente de todo espíritu renovador manejado por una iniciativa privada, que por su afán de inversión mínima y pronta recuperabilidad, estaba conduciendo al cine a un callejón sin salida.

Durante el sexenio ruiscortinista el director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, elaboró un plan que proponía otorgar créditos a los productores que mejor garantizaran el nivel cualitativo del cine y lograr que las películas nacionales se estrenaran rápidamente en el país y en el extranjero para recuperar el capital invertido a corto plazo. Su plan fracasó debido a que

la exhibición -controlada por el monopolio Jenkins- daba preferencia al estreno de cintas extranjeras. El estado dió un paso más en la estatización del cine al tomar en sus manos la distribución de películas con las empresas Películas Nacionales, Pel-Mex y Cimex.

Para oponerse a la televisión y recuperar mercados extranjeros inútilmente se filmó en color y en cinemascope.

El clima de austeridad y las campañas para erradicar el "vicio" y el "pecado" llevados a cabo por el regente Uruchurtu, dió fin al ciclo de cabareteras surgiendo un cine puritano que autorizó solamente los "desnudos artísticos", o se dedicó a regañar a la juventud. Es importante anotar que el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica -Estudios América-, que por un laudo del presidente Avila Camacho (1945) sólo tenía facultades para hacer cortometrajes, inició la exhibición de cintas largas disfrasándolas de cortos seriados. Estas series, originalmente destinadas a la televisión, fueron rechazadas por no reunir las características de las norteamericanas ya plenamente aceptadas por el público.

Aunque los sexenios de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) tienen características políticas diferentes, en cuanto a la industria cinematográfica se siguió la misma línea: se hizo un cine de baja calidad, se habló de la promoción de funcionarios concededores a puestos claves dentro de la industria y en el cambio de un sexenio a otro se efectuó el Primer Concurso de Cine Experimental.

Con López Mateos "el gobierno parece verse rodeado de

mas fuertes presiones que en el pasado: las burguesías nacional y extranjera actúan en forma mancomunada para oponerse a las líneas centrales del gobierno, la alianza neopopular, el apoyo a Cuba y el avance en la estatización. Las fuerzas populares, con cierta conciencia política, se encuentran controladas y la izquierda está ampliamente confundida como para ser un apoyo efectivo para el régimen." (11)

En el sexenio presidido por Díaz Ordaz "el régimen parece haber alcanzado su opción fundamental real y no ideológica: la de continuar a ultranza con el ritmo de desarrollo económico. La tasa de crecimiento que se contiene así lo revela. Asimismo, se da un avance en el proceso de reglamentación del Estado que parece emerger con la opción desarrollista, sobre todo en lo que respecta a una de las ramas centrales de la administración pública, la de las empresas paraestatales. Sin embargo, a costa de conservar el desarrollo y las alianzas básicas que esto implica, el control político inicial del régimen se va a convertir paulatinamente en una respuesta de gran represión hacia las manifestaciones de descontento que plantean fracciones de la clase media." (12)

En ambos sexenios, el alza de costos y la pérdida de mercados extranjeros, obliga a los productores cinematográficos a reducir el número de películas realizadas: de 114 en 1960, se hacen 71 en 1961.

Una medida por los productores fue incrementar la filmación en los Estudios América de largometrajes, que se encubrían cada vez con mayor dificultad como cortos.

Así la cinta de Juan Ibañez Los caifanes (1966) pasó a

ser un largometraje formado por cinco episodios y Fando y Lis (1967) de Alejandro Jodorowsky sufrió la misma transformación.

Otra medida adoptada por los productores fue realizar películas en el extranjero, principalmente en países latinoamericanos, que sin organismos sindicales que impusieran condiciones gremiales, permitieron el abaratamiento de los costos. También se produjeron películas en lugares paradisíacos y de atractivos turísticos como Acapulco, generalmente protagonizados por el don Juan Mauricio Garcés.

Proliferó el cine de luchadores enmascarados a cuya cabeza se colocó Santo, el enmascarado de plata y las cintas rancheras de aventuras se transformaron en el western a la mexicana como El hijo del diablo, El silencioso, La mano de Dios o El último carhucho, por lo que los caciques y presidentes municipales se ubicaron en un contexto ajeno.

Por otro lado, la temática del cine mexicano de los sesentas "tenderá a renunciar a sus prestigios folklóricos para tratar de interesar a la juventud de clase media con películas que intentan oscurecer un típico moralismo melodramático, lleno de miedos y resabios pequeñoburgueses, con el entusiasmo por los "ritmos de moda", expresión de un ánimo juvenil liberador. Pero los acontecimientos de 1968 acabarán de una vez por todas con la ilusión de conquistar a una juventud cada vez más opuesta a cualquier tipo de manipulación." (13)

En cuanto a la exhibición, el Estado adquirió en 1960 de manos de la iniciativa privada dos importantes cadenas de salas cinematográficas: Operadora de Teatros de Manuel Espinoza

Yglesias y La Cadena de Oro de Gabriel Alarcón, con lo que se acaba con el monopolio Jenkins.

Así, el Estado llegó a controlar la exhibición, dominando también el financiamiento (Banco Nacional Cinematográfico) y la distribución (Películas Nacionales, Pelmex y Cimex).

Un acontecimiento muy importante ocurrió en 1964 y 1965: el Primer Concurso de Cine Experimental. "(...) una evolución cultural determinada por el crecimiento de la clase media alienta en los jóvenes, sobre todo, exigencias que se traducen en posiciones extremadamente críticas (grupo Nuevo Cine), en la proliferación de cine clubs, en importantes esfuerzos universitarios (creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y en un abierto descontento ante la imposibilidad de promoción de nuevos directores al cine nacional" (14) que la sección de Directores del STPC y los productores habían obstruido desde 1944. Era necesaria una renovación de los cuadros de dirección, adaptación, interpretación y fotografía ante el decaimiento de la producción industrial. Por otra parte, la reducción de la producción de largometrajes vino a disminuir el trabajo para los integrantes de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC. Fue precisamente esta sección quien organizó el concurso.

Así el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje trataba de institucionalizar un cine de búsqueda, de propiciar la realización de películas diferentes a las cintas comerciales, de poner al día la temática y el estilo de nuestro cine, de abrir un camino diferente al cine mexicano representado por "Ranchos Grandes", cabareteras y machos.

De las doce películas presentadas, los cuatro primeros lugares correspondieron a: La fórmula secreta de Rubén Gámez; En esta pueblo no hay ladrones de Alberto Isaac; AMOR, amor, amor película compuesta por cinco medietrajos: Talimara de Juan José Gurrola, Un alma pura de Juan Ibañez, Las dos alenas de José Luis Ibañez, Lola de mi vida de Miguel Barbachano Ponce y La Sunamita de Héctor Mendoza; y Viento distante película compuesta por tres medietrajos: En el parque hondo de Salomón Laiter, Tarde de agosto de Manuel Michel y Encuentro de Sergio Véjar.

Los resultados del primer Concurso de Cine Experimental demostraron la existencia de nuevos realizadores capaces de dirigir, manifestando su capacidad, su talento y su disposición a realizar un cine nuevo.

De estos cineastas, de otros egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) fogueados en el cine experimental y documental y de otros más con estudios en el extranjero, se nutrirían las filas del "nuevo cine mexicano" en los setentas.

NOTAS

- 1.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Kalsky de Cimet
El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973). México 1976. Instituto Mexicano de Estudios Políticos.
p. 95
- 2.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Rolsky de Cimet. Op. cit.
p. 137.
- 3.-García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano.
México 1969. Editorial Era. Tomo 1. p. 90
- 4.-Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano México 1968
Editorial Era. p. 64
- 5.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Ralsky de Cimet. Op. cit.
p. 192
- 6.-García Riera, Emilio. Op. cit. tomo 3. p. 170
- 7.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Ralsky de Cimet. Op. cit.
p. 248
- 8.-Ibidem.
- 9.-García Riera, Emilio. Op. cit. Tomo 5. p. 122
- 10.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Ralsky de Cimet. Op. cit.
p. 301
- 11.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Ralsky de Cimet. Op. cit.
p. 362.
- 12.-Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Ralsky de Cimet. Op. cit.
p. 418.
- 13.-García Riera, Emilio. "Situación del cine mexicano" en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales 86-87 Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, México octubre-diciembre 1976 y enero-marzo p. 176.
- 14.-Ibidem.

2.2 NUEVO CINE MEXICANO 1971-1976

Un cambio trascendental en la industria cinematográfica se produjo durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) donde se llegó a la total estatización del cine. En este periodo se localiza el mayor número de películas con personajes políticos. Esto no es gratuito; es el resultado de las circunstancias en que se desarrolló el sexenio echeverrista y de la política en materia cinematográfica entonces aplicada.

"El desgaste de las estructuras económicas, políticas y sociales del sistema político mexicano planteó, al inicio del mandato de Luis Echeverría como presidente de México (1970-1976), una serie de graves problemas que debían afrontarse para mantener la hegemonía del bloque que ocupa el poder desde la Revolución de 1910. La participación del nuevo presidente en el gobierno ante-

rior (1964-1970) como secretario de Gobernación, lo hacía un excelente conocedor de la vida política de México. No era casual, por lo tanto, que el partido oficial (PRI) lo designara candidato a la presidencia." (1)

"En 1970 México está convulsionado: en el campo ya no hay tierras para repartir y lo que se reparte no es cultivable (situación que se suma al antiguo problema del caciquismo y latifundismo); la balanza comercial, con un déficit que crece paulatinamente; el conflicto de 1968, en que, junto con el papel represivo del Estado, se había evidenciado la inconformidad popular -ahora urbana, y antes y siempre rural- con la situación del país." (2)

"Las primeras medidas tendientes a encontrar alternativas se dirigen a buscar identificarse con los sectores populares. Los resultados, sin embargo, son limitados por diversas razones:

1. A pesar de comenzar el sexenio y de que existía una natural esperanza en el pueblo, dominaba en los sectores populares un gran descontento y desconfianza ante las reiteradas promesas incumplidas de los políticos mexicanos.

2. El conflicto del 10 de junio de 1971, cuando un grupo paragubernamental llamado "Halcones" atacó violentamente a manifestantes de izquierda y ocasionó la muerte de numerosas personas, en su mayoría estudiantes, en la capital de la república.

3. La permanente postura del empresariado privado, aliado, a los grandes consorcios norteamericanos, que persiste en su política de bajos salarios y aumento de precios." (3)

Los resultados que produjeron esas medidas son: "por una parte, la reforma económica busca una mayor participación estatal en la vida económica del país; una mayor inversión en las zonas más desprotegidas. Pero las fuertes presiones del sector privado limitan en gran parte el alcance de la reforma económica. Se reduce muchas veces a discursos oficiales o se ejecuta cuando el sector privado y oficial coinciden en sus intereses. La "apertura democrática", a su vez, es la posibilidad abierta a los sectores cuestionadores del sistema político para actuar, denunciar y organizarse libremente. La "apertura", planteada como un obsequio del Estado y no como un derecho de la población, es la medida de mayor éxito tomada por Echeverría. Además de su eficacia, sirve de justificación para muchas medidas que se tomaron en el sexenio." (4)

Pero el verdadero sentido que se le dió a esa "apertura democrática", era el de demostrar que ese sexenio sería mejor en comparación a los otros y la búsqueda de alternativas a la crisis económica y política de esos años.

"Echeverría, para hacer frente a la situación, requiere de la presencia solidaria de todos los sectores que conforman la sociedad: el sector obrero, mediatizado por los líderes "charros", forma parte del PRI y apoya, obviamente, toda medida tomada por el Estado; el sector empresarial, que adquiere una vital importancia dentro del régimen de economía mixta dominante en la estructura mexicana, plantea problemas y ejerce presiones que determinan un

acuerdo al margen de los sectores medios y bajos de la población: los sectores medios, auténtico producto de la Revolución Mexicana, se convierten en un importante núcleo sobre el que se concentra la atención de los empresarios del Estado. Cuenta, por una parte, su poder adquisitivo y, por otra, con la presencia en su seno de gran número de profesionistas e intelectuales." (5)

Con la "apertura democrática" se trató de renovar la imagen gubernamental deteriorada, principalmente, por el movimiento estudiantil de 1968.

Por consiguiente los medios de comunicación jugaron un papel importante para demostrar esa apertura y en nuestra industria cinematográfica se reflejó grandemente con los cambios que se dieron en la producción, exhibición, en el estilo de la realización y con respecto al tratamiento de los temas abordados.

"El cine es el medio de comunicación que sufre más cambios. La industria cinematográfica en manos privadas, anquilosada, estaba en aguda crisis. El nuevo gobierno nombra a Rodolfo Echeverría en el Banco Nacional Cinematográfico, organismo rector en la industria cinematográfica mexicana. La situación cambia sustancialmente hasta llegar a la estatización del cine. El proceso por el que atravesaba el cine en México es definido por Rodolfo Echeverría en su Cineinforme General 1976:

El ausentismo de la producción privada, el deterioro de las instalaciones de los estudios, la reiteración de la temática, la baja calidad de material por la excesiva economía en la filmación y una política de puerta cerrada a las jóvenes generaciones de cineastas, eran entre otras muchas, algunas

de las razones del estado crítico de la producción. Ante esto había que desarrollar un plan estructural." (6)

El resultado más evidente de las medidas adoptadas por el hermano del primer mandatario, fue la promoción de los nuevos cineastas que ya desde la década anterior venían gestándose. Al conjunto de sus realizaciones se le denominó "nuevo cine mexicano".

En el primer año del gobierno de Echeverría, 1971, la producción cinematográfica no ofreció ninguna variante respecto a los años anteriores. Se realizaron unos 80 filmes producidos por la iniciativa privada y financiados por el Banco Nacional Cinematográfico. El estado produjo tres cintas.

El director del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría, seguramente con "el interés de que el cine mexicano contribuya a una imagen de izquierda, de política avanzada, de estímulos creadores, de libertad de expresión." (7), decidió apoyar cautelosamente a nuevas productoras de la iniciativa privada -Marte, Marco Polo, Alpha Centauri, Escorpión- que respondían a los intereses de los nuevos directores, sin perder de vista la rentabilidad de las películas. Así, debutaron trece realizadores, hecho que no ocurría desde 1944.

De hecho, en 1971, el estado controla el financiamiento con el Banco Cinematográfico, gran parte de la exhibición con Opa radora de Teatros y la distribución con Películas Nacionales, Palmex y Cimex. Lo único que le quedaba para llegar a la estati-
sación total del cine era producir las películas.

Así "el estado entiende la necesidad de apoyar a un nue-

vo cine, entre otras cosas por lo que éste puede abundar en los prestigios de la 'apertura democrática' del gobierno de Echeverría. Sin embargo aún tiene fuertes dudas a propósito de la rentabilidad de ese nuevo cine." (8)

En cuanto a calidad, las películas de 1971 no diferían mucho de lo producido en años anteriores. Más del 90 por ciento eran productos comerciales destinados a las capas más bajas de la población nacional latinoamericana y de habla castellana de los Estados Unidos.

En 1972 el estado propone a los sindicatos la producción en "paquete" según la cual los trabajadores serían inversionistas y coproductores de su propio trabajo, de películas financiadas básicamente por el Banco. Ante tal medida, la iniciativa privada -el Banco ya no le da un apoyo tan irrestricto- se retrae y la producción global empieza a descender, realizándose en ese año 79 cintas.

Aunque la iniciativa privada siguió pensando que el sistema de estrellas aun podría tener éxito, siempre se reveló incapaz de atraer al público de clase media.

En 1973 se realizaron 60 películas. En este año se dio un hecho muy importante: Rodolfo Echeverría ordena que se exhiban en varias salas de precios altos -en 1971 se habían descongelado los precios de entrada a los cines sostenidos desde los cincuenta en cuatro pesos- destinadas a presentar películas norteamericanas o europeas y frecuentadas por gente de clase media, películas de nuevos directores mexicanos. Así se exhibieron, entre otras, Mecánica Nacional de Luis Alcoriza, Los cachorros de Jorge

Fons, El jardín de tía Isabel, de Felipe Cazals, Los meses y los días filme independiente de Alberto Bojórquez absorbida por el sistema, El rincón de las vírgenes de Alberto Isaac, El casti- llo de la pureza de Arturo Ripstein, Fa. esperanza y caridad de A. Bojorquez, L. Alcorisa y Jorge Fons y Reed, México insurgente cinta independiente de Paul Leduc también absorbida por el siste- ma y premiada en el extranjero, alcanzando todas gran éxito de público.

"Todas estas cintas triunfadoras son claras manifesta- ciones de las inquietudes de sus directores-autores; ninguna de ellas ha apoyado su reclamo en la "estrellas" o en el cultivo de un género de moda; varias de ellas -las de Alcorisa, Fons, Bojér- ques y Ripstein- abordan temas que conciernen claramente a los distintos estratos de la misma clase media que asegura su éxito y plantean, en el fondo, la movilidad (eso resulta muy importante, sobre todo, en lo que se refiere a las figuras femeninas) tanto física como espiritual o social de sus personajes. Dicho de otro modo, se oponen en muchos sentidos a las convenciones melodramá- ticas del cine hecho por la iniciativa privada, y eso es lo que llama poderosamente la atención del público, así como su desenvoltura en el tratamiento de lo sexual o en el empleo de un lenguaje vivo que no participa del horror hipócrita ante las "palabrotas" (en todo caso, esa desenvoltura no responde tanto al deseo de apatar como a unas necesidades de expresión." (9)

Así los nuevos realizadores demostraron con sus cintas que ese nuevo cine de autor no era un mal negocio de taquilla re- cuperando además al público de clase media.

En 1974 se hicieron 59 películas. Como se puede apreciar, las cifras descendían. Se hacían menos pero con mejor calidad lo que no indica que los trabajadores perdían fuentes de trabajo, ya que esas cintas empleaban mayor tiempo de filmación y por ello igual o mayor empleo.

En ese mismo año el Banco Cinematográfico creó una filial, Conacine (Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.) que produjo las películas estatales.

"Por primera vez en toda la historia del cine nacional, en 1975 son más las películas producidas o coproducidas por el Estado (24) que las hechas por la iniciativa privada en el país (19). (Si se cuentan otras 10 producidas por esa iniciativa privada en el extranjero, las llamadas cintas "piratas", el gran total del año resulta de 53). De hecho, es pues el de 1975 el año en que se consuma la estatización." (10)

En efecto, a la iniciativa privada, cada vez más renuente a producir, se le retiró el apoyo crediticio del Banco Nacional Cinematográfico.

Ausentes los productores privados se crearon en ese año las productoras Conacite I y Conacite II, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno y Dos, S.A. de C.V. que a diferencia de Conacine incluyeron en sus consejos de administración a representantes de los trabajadores de la industria.

Los nuevos directores apoyados por el Estado y aprovechando esa coyuntura, siguieron haciendo películas que tocaban asuntos políticos, sociales o sexuales considerados tabú: Actas

de Marusia de Miguel Littin, Canoa de Felipe Cazals, Las fuer-
sas vivas de Luis Alcoriza, Longitud de Guerra de Gonzalo Marti-
nes, Chin, chin el teporocho de Gabriel Reta, La pasión según
Berenice de Jaime Humberto Hermosillo, entre muchas otras.

En 1976 se hicieron 45 películas: 31 estatales y 14 por la iniciativa privada.

Destacan de las estatales: Cuartelazo de Alberto Isaac, La casta divina de Julián Pastor, Matinas de Jaime Humberto Hermosillo, Los albañiles de Jorge Fons, Canones de Marcela Fernán-
dez Violante.

Otras cintas fueron realizadas por la Secretaría de Educación Pública, a través de su departamento cinematográfico, que produjo en ese año cerca de 40 documentales, ya sea de corto o largometraje, destacándose la cinta de Paul Leduc Etnocidio: no-
tas sobre el Mezquital, coproducida con Canadá. En este excelente documental Leduc analizó corrosivamente la situación de los campesinos del Valle del Mezquital por lo que la película ha tenido una escasa difusión.

Al concluir el sexenio en 1976 fue evidente la ritual nacionalización de la industria cinematográfica mexicana como una tendencia favorable al cine de autor.

Como se dijo en un principio, en el sexenio acheverrista proliferaron las cintas donde aparecen personajes políticos. Esto se debió a la estatización de la industria cinematográfica y al consiguiente surgimiento de nuevos directores, que apoyados por el estado, se preocuparon por hacer un "cine de autor" que preferentemente abordó problemas políticos y sociales. La apari-

ción de personajes políticos se hizo común en la mayoría de las películas de ese nuevo cine.

En general podemos decir que no hubo un cambio trascendental en el tratamiento de las figuras políticas. Fueron presentadas con los estereotipos ya establecidos anteriormente.

Con respecto a los presidentes, apareció Benito Juárez en Aquellos años (1972) tan acartonado y solemne como en Juárez y Maximiliano (1933). Sólo se cuestiona la figura presidencial en Natan al León (1975) parodia que es hasta cierto punto ajena a nuestra realidad social.

En El rincón de las vírgenes (1972) se ridiculiza a un gobernador -un personaje secundario de la trama- rompiendo parcialmente con su estereotipada imagen.

Los partidos políticos pasan de mostrarse en comedias como El impostor (1956) o La honrada es un estorbo (1956) a la farsa paródica de Natan al León o Las fuerzas vivas (1975), intentos no muy logrados por cuestionar las luchas políticas.

En cuanto a los presidentes municipales fueron vistos en este sexenio como hombres torpes y débiles en La plaza de Puerto Santo (1976) o Calsonín inspector (1973). Únicamente en Las fuerzas vivas se dio una imagen diferente de este personaje.

La casa del sur (1974) y El valle de los miserables (1974) criticaron fallidamente la figura del cacique.

Los líderes proliferaron en el sexenio 1971-1976: Detrás de esa puerta (1972), Chicano (1975), La venida del Rey Olmos (1976) y seis cintas, pero su imagen salvadora sólo fue rota en La casa del sur.

Con respecto a los sindicatos sucedió algo inesperado: si Alejandro Galindo los había presentado como organizaciones paternalistas, comprensivas y a la vez enérgicas, Equina bajan (1948) o Hay lugar para dos (1948), en Ante el cadáver de un líder (1973) trató de ridiculizarlos y señalar sin lograrlo la demagogia sindical.

Los diputados siguieron siendo caricaturizados en Las cagnissas del diputado (1976) que al igual en Si yo fuera diputado (1951) los lfos amorosos sustentan la trama.

Dos apariciones importantes ocurrieron en este sexenio: por primera vez se presentó a un senador, en este caso Belisario Domínguez, en Quartelazo (1976) mostrado como la encarnación de la bondad y rectitud ante la ignominia del huertismo, y el sacerdote de Canoa (1975) y Atrocidad: notas sobre el Mezquital (1976), únicas ocasiones en que es expuesto en un papel político específico.

En este sexenio de la "apertura democrática", de la estatización del cine nacional, del surgimiento del "nuevo cine mexicano" y de las numerosas apariciones de personajes políticos, sólo Canoa y Mezquital mostraron abierta y críticamente el comportamiento y peso específico de una figura política: el sacerdote.

NOTAS

- 1.-Solórzano, Javier. "El nuevo cine mexicano" (entrevista a Emilio García Riera) en Comunicación y cultura. México, Nueva Imagen, Revista 5, 1978, p. 7
- 2.-Ibidem.
- 3.-Solórzano, Javier. Op. cit. pp. 7 y 8.
- 4.-Ibidem.
- 5.-Ibidem.
- 6.-Solórzano, Javier. Op. cit. p. 10
- 7.-Solórzano, Javier. Op. cit. p. 14
- 8.-García Riera, Emilio. "Situación del cine mexicano" en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales 86-87, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México octubre-diciembre 1976 y enero-marzo 1977. pp. 177 y 178
- 9.-García Riera, Emilio. Op. cit. pp. 178 y 179.
- 10.-Ibidem.

3 PERSONAJES Y GRUPOS POLITICOS

3.1 PRESIDENTES

"Es un hecho histórico notable, y hasta ahora insuficientemente explicado, que de la Constitución revolucionaria de 1917 salió un régimen de gobierno en que el poder ejecutivo tiene facultades visiblemente superiores a las de los otros dos poderes (...) creó un ejecutivo extraordinariamente poderoso, y que de allí emanan muchas de las facultades amplias de que goza en México el presidente de la República." (1)

El presidente encarna el poder y lo personaliza según la teoría de Edmundo González Llaca: "La personalización en México (concentración del poder en una sola persona), con todas las deficiencias propias de un producto del poder ilimitado, ha obligado a los presidentes a asumirla activa y positivamente, como satisfactor de necesidades psicológicas colectivas y como instrumento para satisfacer las de otra índole nacional. Fundada o in-

fundadamente, se le han atribuido al presidente de México todas las virtudes y cualidades que escapan a la condición ordinaria de cualquier otro gobernante: él es el más grande, el más sabio, el que todo lo sabe, el que todo lo ve, el que todo lo puede, el dueño de vidas y honras, el que vela nuestros sueños, el que encansa nuestra vigilia, el desfacedor de entuertos, el justiciero, el más cercano, el más lejano, el dueño de nuestras esperanzas, el más macho, "el que -como dice Octavio Paz- reúne el misticismo de Cuauhtémoc y las armas de Cortés." (2)

Para nuestro estudio es necesario que dividamos la aparición de los presidentes cinematográficos en dos partes: primero cuando el presidente es un prócer, un personaje de la vida real; y segundo, la exhibición de presidentes ficticios. En esta parte solo hablaremos de la película Natan el León (1975) de José Estrada pues, aunque la trama de la cinta se desarrolla en un lugar ficticio, el presidente encarnado por David Reynoso fue inspirado en varios dictadores -principalmente latinoamericanos- reales y, entre ellos, Porfirio Díaz. Así la cinta refleja algo de nuestra vida política, hecho que no sucede en El amor a la vida (1950) de Miguel Contreras Torres. Los ambiciosos (1959) de Luis Buñuel y El hombre del puente (1975) de Rafael Baledón, donde también aparecen presidentes que son muy ajenos a nuestra realidad política.

Con respecto al primer punto, el presidente prócer, nos basaremos en la tesis "El cine biográfico mexicano" de Gustavo García Gutiérrez, donde analiza en los apartados 3.3, 3.3.1 y 3.3.2 a los presidentes y gobernadores, el fenómeno Porfirio Díaz y a Benito Juárez respectivamente. Solo mencionaremos las carac-

terísticas más importantes que García Gutiérrez hizo sobre el presidente prócer.

"De todos los próceres, los menos interesantes desde el punto de vista cinematográfico son, seguramente, los presidentes (...) Salvo excepciones, el presidente tiene poco que ver con una acción de masas que no sea ir a las urnas; su poder es el de todo el aparato estatal y depende de su apego a las leyes; su actividad pública se reduce a discursos y frases, difícilmente emprende hazañas memorables."

En México "el presidente no es una persona sino un poder inabarcable, que no puede ser delimitado, especificado por la imagen cinematográfica sin perder parte de su potencial mágico. De ahí que el elenco presidencial cinematográfico sea escaso: personaje estático si lo hay, un presidente mexicano, por el hecho de serlo, parece tener todos los problemas resueltos y, como buen político, procura no buscar lico. Su presencia en el cine es neutra, conciliadora y más bien decorativa." (3)

Así han aparecido en las pantallas nacionales: Lázaro Cárdenas en La rosa blanca de Roberto Gavaldón (1961), en escenas documentales insertadas al final de la cinta; en Río Escondido de Emilio Fernández (1947) apareció Miguel Alemán (protagonizado por Manuel Dondé) recordándole a la maestra María Félix la trascendencia patriótica de su labor; Francisco I. Madero, una de las figuras más fáciles de encarnar por su físico, ha sido mostrado en varias películas; en La mujer de todos de Julio Bracho (1946) donde asiste a un concierto de Bellas Artes, en la cinta de Felipe Cazals Emiliano Zapata (1970) Madero -encarnado

por Jorge Arvizu- se le ve como un hombre firme, convencido y sincero y, por último, en Yala sin fin de Rubén Broido (1971) interpretado por Héctor Ortega, "Paradójicamente, en la única película referida exclusivamente a la caída de Madero, Quartala-EO, no aparece ni en retrato." (4)

"(...) hay un caso paradójico y al mismo tiempo coherente que explica las contradicciones del cine mexicano como aparato ideológico; la permanencia como género del dictador Porfirio Díaz, representante de la seguridad, el orden, el dominio de la moral puritana y el romanticismo del poeta del pueblo. La situación parece contraproducente con toda la cultura oficial, dedicada a demonizarlo y elevar a la altura de ídolo a quienes se le opusieron. Pero el estado, formado por un poder político y otro económico interrelacionados, no siempre logran la coincidencia de ambos. Los detentadores de este último (en el caso de México, dueños en concesión de los medios de difusión) no siempre obedecen los lineamientos de aquel; al contrario, frecuentemente se oponen y determinan sus propias leyes y puntos de vista al medio. Así, dueños durante décadas de la totalidad de la producción cinematográfica, la iniciativa privada, conservadora y puritana, impuso su autonomía en el terreno, imprimiendo claramente su sello."

(5)

El sub-género Porfirio Díaz "proponía una vuelta al pasado que la anécdota reforzaba al mostrar al porfirismo como el campo propicio para enamorar doncellas casaderas arrullados por rondas infantiles y pasadas con petición de peregrinos y piñatas satíricas, con la sala hogareña y el club como polos de actividad

social: un mundo puritano donde el respeto a las buenas costumbres obliga naturalmente a la mentira o al matrimonio injusto, y cuyos personajes (el bohemio, el catrín, el estudiante, la joven casadera, la sirvienta) viven en plena armonía social, cada quien reconociendo sus alcances y límites de acción. La imagen del pasado como estructura firme y ajena a los vaivenes de la historia." (6)

La película encargada de inaugurar el sub-género Días, fue En tiempos de don Porfirio (1939) de Bustillo Oro recibida con gran aceptación por el público de la época, a pesar de que Días sólo aparecía al principio muy brevemente.

"(...) para el cine y el público de los 40's, en plena etapa de acomodo, el porfiriate significaba no solo una seguridad interior, moral, sino un mundo deslumbrante de magnas obras (...) desfiles, recepciones que parecían exhibiciones de modas (...) y arcos del triunfo para celebrar cualquier acto." (7)

"La ostentación como aparato ideológico operó perfectamente en el pueblo mexicano del porfiriate; así, tras la revolución, una clase media formada por comerciantes, ex-hacendados y burderatas venidos a menos centinés rindiendo homenaje al representante de su mejor época.

El cine no dejó de reflejar el fenómeno y contó con dos divulgadores entusiastas y solidarios con el mundo pre-revolucionario, el citado Bustillo Oro y Joaquín Pardavé, actor de las principales cintas de Bustillo." (8)

Así después del éxito de En tiempos de don Porfirio, el director Fernando A. Rivero presentó en Recordar es vivir (1940),

escenas documentales de los paseos públicos de Díaz.

En 1942 Joaquín Pardavé dirigió, escribió y actuó El bairano Jalil donde se nos muestra ampliamente las características de la pequeña-burguesía arribista que adoraba a San Porfirio Díaz. Ese mismo año, Gilberto Martínez Solares dirigió Yo bailé con don Porfirio donde se hacía alusión a un astrónomo llamado así que vivió a principios de siglo. Esta cinta fue un engaño al público, ya que por el título la gente esperaba ver al dictador.

Un año después, 1943, Bustillo Oro filmó México de mis recuerdos en la que se presentó a la figura autoritaria y patriarcal de Díaz (encarnado por Antonio R. Frausto) inmiscuida en los líos amorosos de coristas y bohemios. Al final de la cinta vemos la salida al exilio de Díaz, presentada de una manera nostálgica, como un mal para el pueblo y como la clausura de una época dorada.

Al año siguiente, 1944, Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra filmaron Porfirio Díaz, (José Luis Jiménez) una biografía de la juventud del dictador, que trataba de conferirle una significación heroica.

En 1949, Bustillo Oro volvió a retomar el sub-género Díaz en la cinta Las tandas del Principal, una comedia de enredos, donde aparece el dictador (Ignacio Peón) durante una ceremonia del 15 de septiembre en el socalo.

La década de los 50's marcó el final del apogeo porfirista debido a los cambios políticos sufridos por el país. Sin embargo, Pardavé insistía en mostrar su añoranza porfiriana y dirigió y actuó El gendarme de la esquina (1950), donde al igual

que en la cinta El beisano Jalil, la presencia o la referencia del dictador era un pretexto para mostrar la incapacidad del personaje, un veterano policia, para integrarse a la realidad. Supuestamente el policia conversó una noche con Porfirio (Ignacio Peón) y este le tocó su chaqueta.

En ese mismo año Ismael Rodríguez dirigió la segunda versión de la biografía de Juventino Rosas, Sobre las olas, donde curiosamente -a diferencia de las cintas anteriores- la presencia de Díaz era simpática, su acción más duradera e importante.

Finalmente en 1963 el veterano Bustillo Oro filmó la segunda versión de México de mis recuerdos donde David Reynoso como Díaz y Fernando Soto como Susanito Peñafiel sólo demostraban incomprensión de los actores hacia los personajes.

"(...) Porfirio Díaz no es nunca objeto de cuestionamientos en nuestro cine (...); así el porfirismo continuó su influencia; si entonces se hizo abstracción de todo conflicto social y se eludió el transecurso histórico para perpetuar una estructura política y cultural inmutable, en el cine se reflejó esa situación complaciente, sin establecerle un pasado pero con la imposibilidad de proponerle un futuro." (9)

"Si el cine dedicado a glorificar a Porfirio Díaz ejerce la mitificación absoluta evadiendo cualquier confrontación con la historia, el enfocado a Benito Juárez es, por el contrario, un abrasador enfrentamiento con hechos y personajes históricos (principalmente bélicos) reiterado de película en película sin alteración posible, para obtener los mismos resultados ideológicamente satisfactorios para la industria que sostuvo igualmente a Díaz en

la pantalla." (10)

"Desde la aparición oficial del sonido en el cine (1931), Juárez se ha mantenido en la pantalla en todas las décadas (con excepción de los 60's) en mayor o menor cantidad, refiriendo la anécdota específicamente a él o usándolo como dios bárfactor que certifica las bondades de lo que se nos está contando." (11)

La primera película donde apareció Juárez fue Juárez y Maximiliano, dirigida por Contreras Torres en 1933. La cinta, fallida e incoherente, se ponía de lado de Maximiliano. La imagen de Juárez (Froylán B. Tenes) fue tan estática y solemne como en los libros de texto.

En 1937 Raphael J. Sevilla filmó Guadalupe la china donde Juárez (Tenes) apareció brevemente rodeado por la solemnidad. Dos años después, Sevilla filmó Amor chino -una continuación de Guadalupe la china- y donde Juárez (otra vez encarnado por Tenes) salía en breves escenas, pero su aparición sólo sirvió para precisar a los buenos y malos.

Para 1943, Alvaro Gálvez y Puentes realizó Maricónes al grito de guerra donde aparece Juárez (Miguel Insúa) ordenando la difusión del himno nacional y encabezando la defensa del país. La caótica cinta era un desfile de próceres llevando una aureola de gloria.

El director Emilio Gómez Muriel fue el primero en filmar la biografía del Benemérito, El joven Juárez (1954). Interpretado por Humberto Almazán, vemos a Juárez sucesivamente como un pastorcito, en su enamoramiento de Margarita Masa, en su enfrenta

miento con los conservadores, su graduación como abogado, su casamiento con Margarita y su partida a la capital. Todo esto para que nos diéramos cuenta que Juárez, por su esfuerzo, inteligencia y honestidad, solo podría llegar a presidente de la República. La película fracasó por ser incapaz de llevar y presentar humanamente la biografía del Benemérito y limitarse a mostrarlo como un personaje acartonado y extraño.

En 1972, año de Juárez, la industria cinematográfica también optó por rendirle honores al Benemérito en su año. Así Felipe Cazals filmó la cinta Aquellos años con un argumento de Carlos Fuentes, José Iturriaga y del propio Cazals. La película era un desfile de héroes y figuras históricas: Comonfort, Maximiliano, el propio Juárez, Mariano Escobedo, etc.

Aquellos años narra las luchas que en el siglo pasado sostuvieron en México los liberales -enseñados por Juárez- contra los conservadores y la intervención extranjera. El Benemérito fue interpretado por Jorge Martínez de Hoyos y detrás de él un gran elenco.

La cinta de Cazals, una de las grandes superproducciones del sexenio echeverrista, no se salvó de presentar la historia según la versión oficial. No enseña nada nuevo que no esté señalado en los libros de texto. Los héroes son siempre presentados cuando toman esas grandes decisiones que han conducido al país a su grandesa actual; todo de acuerdo al santoral patriótico oficial más elemental, simplista y maniqueo.

La cinta no pasa de ser desfile de personajes políticos acartonados ubicados en una sucesión de cuadros plásticos. El

constante ir y venir de todos los héroes, el mal manejo de las situaciones que se plantean, provocan una gran confusión con respecto a los hechos que se están viendo. Tal parece que Felipe Casals trató de desquitarse del encargo pedido (la realización de la cinta) y se dedicó a boicotear el guión, limitándose a darle movimiento pero físico y planteando los hechos como si estuviéramos frente al conjunto de dioramas educativos de un museo.

Juárez es una esfinge que no se permite ni la más leve sonrisa, ni el más ligero cambio expresivo.

Aquellos años, al igual que todas las cintas anteriores donde aparecía Juárez, nos lo presenta como dios benefactor acartonado que se enfrenta a muchos hechos y personajes históricos.

José Estrada filmó en 1975 Maten al león, basada en la novela de Jorge Ibaranguoitia. En ella se narra los ataques que sufre el presidente Manuel Belaúzarán (David Reynoso) quien, apoyado por el Partido Progresista que maneja a su antojo, ha permanecido durante cuatro periodos en la presidencia de la República Constitucional de Arepa. Belaúzarán, hombre cruel y bronco, manda asesinar a quien se interponga en sus planes. Por ley constitucional ya no podrá reelegirse por quinta vez; hace que los diputados la modifiquen.

La única oposición que encuentra es por parte de la familia Berriosábal, integrante del partido moderado, y de los otros miembros de este. Como el candidato del partido moderado ha sido asesinado por Belaúzarán, buscan a otro candidato. Mandan llamar a José Cussirat (Jorge Rivero), un joven deportista, quien en vano trata de matar al presidente cuando se da cuenta

que es imposible ganar las elecciones.

Finalmente el tímido maestro de música Pereira (Ernesto Gómez Cruz) del consentido hijo de los Berríosabal, mata en un banquete al dictador y él sube al poder.

Estrada dio a la imagen del presidente un cambio total en comparación con las películas comentadas anteriormente. En la comedia política Matan al León, al bronco, duro, gritón, mandón e impotente Belausaran por más que "le ponen bombas en su baño privado, le tienden emboscadas en carreteras, le acechan con alfileres envenenados... Qué santo ampara al dictador que todos los complots acaban en carcajadas?" (12)

Matan al León intenta ser una sátira, una caricatura sobre las dictaduras militares latinoamericanas. El dictador, quien tiene algo de Pinochet, Somosa, Nerón, Porfirio Díaz y otros muchos, vive en una isla tropical ficticia y sus opositores hacen toda suerte de divertidas conspiraciones, pero no logran acabar con él.

A diferencia de las cintas donde aparece Porfirio Díaz o Benito Juárez, el presidente de Matan al León deja de ser un personaje acartonado, estático y figurativo para convertirse en un verdadero gorila, dueño de la isla y "padre de la patria" a quien se ridiculiza en todo momento. Así, puede aparecer en un gran baile de gala o haciendo sus necesidades en el baño, dando órdenes y verse seducido por una guapa mujer; pero a pesar de todo "sigue siendo el rey". El dictador Belausarán es un personaje que se mueve, que habla, que actúa y que logra representar de una manera realista la imagen de un presidente.

Es un gobernante enamorado del poder, que no le importa vender económicamente a su pueblo, que mata a sus opositores y que manipula por medio de líderes demagogos a la opinión pública y al pueblo. Es un dictador que no aparece en desfile patrióticos, ni en carreras de caballos, ni en conciertos de Bellas Artes, ni en paseos públicos.

De esta forma Estrada hizo una sátira burlona sobre los dictadores latinoamericanos. Pero, además, también critica a los conspiradores u opositores quienes son cursis e ineptos y encuentran en las conspiraciones contra el dictador su diversión.

A pesar de que la película tiene la muy buena fotografía de Gabriel Figueroa y una muy buena ambientación y realización, el problema es que Estrada no llegó a cuajar bien la sátira dándole el tono adecuado. Se plantea el problema de las dictaduras de modo tragicómico a través de lo cual no se llega realmente a cuestionar nada. La comedia política se queda más en comedia que en política y el mensaje de la cinta parece ser, que a pesar de todas las conspiraciones de la oposición y la muerte final del presidente, subirá al poder otro peor que el anterior. Entonces, de nada sirvió tanta lucha.

Lo interesante de Maten al León es que rompe con la estereotipada imagen de todos nuestros presidentes cinematográficos.

NOTAS

- 1.- Cosío Villegas, Daniel. El sistema político mexicano. México 1973. Cuadernos de Joaquín Mortis. pp. 22 y 23.
- 2.- González Llaca, Edmundo. El presidencialismo e la personalización del poder. Deslinde. No. 69. México 1975. UNAM.
- 3.- García Gutiérrez, Gustavo. El cine biográfico mexicano (Tesis) México 1978. pp. 121
- 4.- García Gutiérrez, Gustavo. Op. cit. pp. 129.
- 5.- García Gutiérrez, Gustavo. Op. cit. pp. 134 y 135.
- 6.- García Gutiérrez, Gustavo. Op. cit. pp. 135.
- 7.- García Gutiérrez, Gustavo. Op. cit. pp. 137 y 138.
- 8.- *Ibidem*.
- 9.- *Ibidem*.
- 10.- García Gutiérrez, Gustavo. Op. cit. pp. 148.
- 11.- García Gutiérrez, Gustavo. Op. cit. pp. 151.
- 12.- Nota publicitaria de la cinta.

3.2 GOBERNADORES

"Es voluntad del pueblo mexicano constituirse en una República representativa, democrática, federal, compuesta de Estados libres y soberanos en todo lo concerniente a su régimen interior; pero unidos en una federación establecida según los principios de esta ley fundamental." (1)

En 1857 quedó instaurada en nuestro régimen constitucional la república federal. Pero esta se vio afectada por la intervención extranjera y el transitorio gobierno imperial de Maximiliano de Austria. Es hasta julio de 1867 en que se restaura definitivamente.

Los ordenamientos constitucionales de 1857 y 1917 apuntan al Estado Federal las siguientes características: "La democrática, en el sentido de poder elegir o nombrar a sus órganos de gobierno; la constitucional, en cuanto que pueden darse sus propias constituciones conforme a los principios establecidos en la Carta

federal y sin contravenir los mandamientos de ésta; la legislativa, traducida en la expedición de leyes que regulen materias que no sean de la incumbencia del Congreso de la Unión o que no trasgredan las prohibiciones impuestas por la Constitución federal ni manifiesten incumplimiento a las obligaciones estatales en ellas consignadas; la administrativa, en lo que atañe a la aplicación de su legislación en los diferentes ramos de su gobierno interno; y la judicial, para dirimir conflictos jurídicos en los casos no expresamente atribuidos a la jurisdicción federal". (2)

Pero el federalismo mexicano ha quedado reducido a su mínima expresión debido a las frecuentes adiciones a la ley fundamental, que han hecho que el proceso legislativo federal vaya absorbiendo las facultades de las legislaturas de los Estados, y, como consecuencia, el ámbito de las facultades en el orden administrativo y judicial y el acumulación de atribución en el Ejecutivo aunado a la existencia de un partido oficial omnipotente.

Es así que la idea de una Federación integrada por estados libres y soberanos "no corresponde a la dependencia real que guardan los estados respecto del gobierno federal, y los gobernadores respecto del presidente". (3)

El poder central siempre ha impuesto su voluntad, limitándose las autoridades de cada estado a ser los instrumentos ejecutores de las órdenes emanadas de aquél.

Así como el diputado ha terminado por mantener una lealtad con el ejecutivo, el gobernador se ha ceñido también a este lineamiento. Tal vez es por esto que la imagen política de estos personajes ha sido vista por el cine nacional con la calidad de

lo ambiguo. Se ha estereotipado a estos personajes como buenos o como malos, siendo esto último lo más usual.

Si al diputado se le ha ridiculizado, al gobernador -ya sea corrupto, malo y sinvergüenza o justo, honrado y bueno- siempre se le ha visto como un personaje "teatrocrata". "Es decir, cultiva con vehemencia el teatrocratismo. Todos los días está tomándose fotografías, solicitando de sus elementos de "prensa y propaganda" que hagan llevar a la comunidad la voz e imagen suya, cortando el listón que da por inaugurada una callecita. Una toma de agua (que en ese momento no tiene pero que afirman que después de inaugurada sí). Una escuelita. O bien un mercado, una clínica, un algo que fundamenta, explica y obliga ordinariamente a su trabajo de gobernante. Es lo que le incumbe, aquello que cae dentro de la esfera de sus competencias. Por lo cual se postuló para gobernante. Es por lo mismo que hace, por lo que los hombres de su tiempo y de su lugar lo aceptaron. Puesto o impuesto. Esperan de él hechos, realizaciones, tareas cumplidas en beneficio de los demás ciudadanos." (4)

Así el gobernador de nuestro cine mexicano aparece en las películas visitando las escuelas, los campos, en las fiestas del pueblo -donde tenemos que soportar que demuestre sus dotes de cantante y de buen pistolero-, conviviendo con el pueblo y, como si fuera poco, conquistando a la muchacha más bella del lugar. En las cintas no se refleja en ningún momento la ideología de los gobernantes, su posición verdadera, real ante los hechos. Su trabajo político? consiste en ser teatrocratas.

Así en la cinta La sombra de Chucho el Roto (1944) de

Alejandro Galindo aparece en un banquete un gobernador que alaba el plan educacional del abogado Jesús. Aunque la aparición del gobernador es mínima se establece su actividad política: la de teócrata.

Una situación muy parecida se presenta en Amok (1944) de Antonio Momplet, donde Miguel Angel Ferriz protagoniza a un gobernador que se encuentra en una recepción.

En la película de Ernesto Cortázar El señor gobernador (1950), Fortunato Pastrana (Luis Aguilar) pasa de ser un humilde peón de hacienda a gobernador de su estado debido a su lucha en favor de los pobres. Conforme avanza la cinta, nos damos cuenta que el personaje se hace ambiguo en su pretendida acción e ideología política.

Primero, Fortunato, que está a favor de los pobres, confisca haciendas, construye escuelas, dice discursos justicieros y se complace de los peones que cultivan tierras secas.

Con los ricos es un gobernante cruel y arbitrario y, como tal, puede exigir que le regalen tres automóviles a cambio de no quitar una concesión de coches y dejar que sus hombres beban agua ante un anciano sediento.

Así el gobernador Fortunato es bueno y honrado con los pobres y es malo y corrupto con los ricos, a quienes explota y humilla.

Pero la frase clave de todo lo anterior la dice Fortunato cuando habla con unos ricos lugareños y con el dueño de una agencia de coches a quienes manifiesta su "actitud política": "Y como yo no voy a robar, cuando menos eso pienso hasta ahor-

ta..." (5).

Tal parece que quisiera decir que conforme vaya robando, su actitud de bondad hacia los pobres y hostilidad hacia los ricos se invertirá.

Entonces cuál es realmente su posición?

Esa confusión se patentiza también en la vestimenta del gobernador. En un principio aparece vestido como un rancherote con todo y caballo; después lo vemos pasearse por la calle vestido como un gran catrín y con su elegante coche a la puerta.

Pero, como de costumbre, Fortunato aparte de luchar a favor de los pobres, se enamora de Margarita (Rita Macedo), hija del dueño de una gran hacienda. Así Fortunato, para impresionar a la muchacha, la lleva a todos los actos públicos que tiene, combinando "perfectamente" su actividad política con sus amores. A fin de cuentas, esto último es lo que más le importa, ya que renuncia -o mejor dicho, lo hacen renunciar- y regresa a arar la tierra acompañado de Margarita.

Pero el gobernador no es el único personaje ambiguo de esta incoherente película. El hacendado Juan de Dios (Salvador Quiros) y su yerno Gerardo (Mauricio Garcés) odian al gobernador, ya que este les ha incautado sus bienes, y la opinión que tienen de él es: "Cómo es posible que un peón, un campesino inculto, un infeliz sea gobernador", "es cruel porque acabó con las injusticias." (6)

Con el apoyo de un politicastro, los ricos lugareños han formado un partido de oposición, que postula a un tal don Baltasar como candidato a gobernador para derrocar a Fortunato.

El hacendado y su yerno no apoyan a "esos sinverguenzas" por sus sucios manejos, siendo ellos igual de sinverguenzas.

Entonces de lado de quién están? Odian a Fortunato pero, al momento de unirse para acabar con él, se ponen de su lado.

Finalmente un representante del gobierno llega al pueblo y le pide a Fortunato que renuncie, ya que éste con tal de conquistarse a la muchacha ha empezado a corromperse al aceptar tres autos a cambio de la concesión. Lo curioso es que a Fortunato se le destituye de su cargo acordando que dé su renuncia aunque no esté muy conforme.

El consuelo que le queda es regresar a arar la tierra, pero ahora acompañado de su mujer.

Así para cierto cine mexicano cualquier personaje político que ponga en peligro el estado de cosas es obligado a renunciar, dándole en recompensa el amor de la muchacha más bonita del pueblo.

Una situación distinta se plantea en la cinta El influente mujer (1955) de Rogelio A. González, donde se presenta a un clásico gobernador corrupto.

La llegada de este -Eugenio Godínez (Rodolfo Landa)- al pueblo de San Miguel, produce gran agitación y regocijo entre los habitantes y, principalmente, en el presidente municipal y el presidente del comité de festejos (boticario) que buscan a toda costa -así sea ofreciendo el primero a su esposa y el segundo a sus hijas- quedar bien con el visitante para que este los favorezca en sus aspiraciones políticas. Entonces se ponen a ensayar cómo sería la recepción del gobernador, en la cual el boticario -quien

anda diciendo que va a ser el futuro gobernador- dirá un discurso: "Tengo el honor de nombrarlo hijo predilecto Eugenio Godínez, ilustre mandatario del estado donde vimos la luz primera y que, gracias a su programa de gobierno, vimos también la luz eléctrica." (7)

Llega el gobernador que dice en su discurso: "Tengo especial satisfacción el haber realizado este viaje, pues para efecto de mi vida, guardaré en el fondo de mi corazón el nombre de este pueblo. Este viaje, señoras y señores, es para mí como un viaje de bodas, porque en este pueblo de tantas hermosas mujeres pienso vivir las horas más felices de mi existencia. Queridos coterráneos, yo les suplico encarecidamente que esta maravillosa recepción que en mi nombre han organizado, la despojen de todo sentido político. Nada de discursos por favor, nada de ceremonias oficiales, nada de falsas vanidades, nada de gastos superfluos. Sobre todo en estos momentos en que ustedes deben necesarios los dineros que ustedes erogan, para cosas que hacen mucha alta en este mi querido pueblo. Olvidense queridos amigos que soy un funcionario. Ahora sólo soy un hombre que viene en busca de reposo y descanso." (8)

Pero a pesar de lo dicho por el gobernador, en la mayoría de las escenas aparece en bailes, desfiles y festejos recibiendo las atenciones del pueblo. Como quien dice, cumpliendo su función de teatrócrata.

Sin embargo aunque Godínez haya dicho en su discurso, tan demagógico y sentido, que viene en plan de descanso, su objetivo es comprar a bajo precio unas tierras secas que serán benefi-

ciadas por la próxima construcción de una presa. En este negocio el gobernador pondrá la experiencia y el pobre diablo del presidente municipal dará el capital.

El plan no se llega a realizar porque, en el último momento, el gobernador recibe una comisión de la legislatura local que le pide su inmediata renuncia, pues el clamor popular así lo demanda.

Así aunque el gobernador en un principio se niegue a firmar la renuncia, recibe su castigo por corrupto, no sin antes recordarle que: "La política no es lo que usted cree ni para lo que usted la ha utilizado. La política es un apostolado no un negocio, y las personas que como usted van a ella pensando en llenarse los bolsillos, no son políticos, son logreros, ladrones y traidores a su pueblo." (9)

Después los que eran sus incondicionales, el presidente municipal y el boticario, se vuelven contra él porque ya no es grato y pudiera comprometerlos.

El influente mujer trataba de demostrar por medio de la conversión de un pueblo en microcosmos, la corrupción política general. La comedia era anunciada "no apta para políticos" por aquello de que se pudieran identificar. Pero en ningún momento se ponía reparo para que el gobernador en lugar de firmar una destitución, firmara una "renuncia por motivos de salud" brindándosele esta última oportunidad para que quedara formalmente bien ante el pueblo.

Así se presenta a un gobernador corrupto, demagogo, cínico, convenenciero y oportunista. Pero la trama principal de la

cinta son los lios amorosos de Godínez ya que su soltería y fama de conquistador, lo hacen envidiable entre las muchachas del pueblo.

Así mientras cumple su función de teatrodcrata y ante los constantes coqueteos de la esposa del presidente municipal, se acuesta con ella. El título de la película se refiere precisamente a ésta que utilizando todas sus armas de mujer logra que el gobernador se hospede en su casa para poderlo manejar, ya que su marido es un bruto, ingenuo y pobre diablo. Entonces ella lucha para que su esposo consiga un puesto mejor.

Pero como el gobernador es muy oportunista y convenenciero, cuando sabe que los terrenos que quiere pertenecen al presidente del comité de festejos, decide pretender a una de las hijas para terminar pidiendo su mano ante los celos de la esposa del presidente municipal.

El malvado gobernador no sólo era traidor a su pueblo sino que, además, era adúltero y enamorado.

La coproducción venezolanomexicana Yo, el gobernador (1965) dirigida por René Cardona, Jr. la he visto dos veces por televisión y es tan pésimo el sonido que no se entiende nada y peor con el modo de hablar de Joselo, quien es el gobernador.

Joselo llega a ser gobernador debido a que logra capturar a unos corruptos políticos, después de varios incidentes. Los gags utilizados son del clásico pastelazo y golpes al estilo Viruta y Capulina. Por supuesto Joselo además de capturar a los políticos, conquista el amor de una bella joven.

A diferencia de otras cintas, en la de Cardona Jr. el

gobernador no aparece como teatralista, pero si la trama se desvía hacia sus problemas amorosos. Llega a decir un discurso que fue imposible entender por el mal sonido. Joselo aparece como un honesto, suspicaz y valiente gobernador.

En la mediocre película de Sergio Vejar Patrulla de valientes (1966), donde cuatro guardias forestales motociclistas llegan a una hermandad mosqueteril, aparecen dos gobernadores: Don Sebastián, el actual gobernador de Valle Verde, ratero y sinvergüenza que sólo busca su interés personal, y el político honesto Roberto Aranda, candidato a gobernador en las próximas elecciones.

Por supuesto el corrupto gobernador hace hasta lo imposible para evitar que el político bueno llegue a las elecciones y manda encarcelarlo.

Pero, como siempre, el amor se interpone ante el mal.

La sobrina de don Sebastián, Isabel (Rosa María Vasquez), prometida de Roberto, pide ayuda a los guardias forestales para que liberen a su novio y pueda llegar a ser gobernador, ya que ella sabe que gobernará al estado justamente y podrá ser feliz.

Después de presentar escenas de lo más chuscas, con la persecución de los esbirros del gobernador a los "mosqueteros", finalmente Roberto es elegido gobernador.

En el filme no se mencionan en ningún momento los lineamientos políticos a seguir por el entrante gobernador. Sólo se da por establecido que por "las corazonadas" de Isabel, su prometido gobernará rectamente.

En general, la aparición de los gobernadores es mínima porque la trama principal la desarrollan los guardias forestales.

La cinta insiste en el camino marcado al gobernador: de teatrócrata y ratero.

Un caso muy curioso se presenta en la película de Alberto Isaac El rincón de las vírgenes (1972), donde el gobernador (Héctor Ortega) llega a ver los daños que un temblor ha producido en un pueblo. Las fuerzas vivas del lugar le organizan un banquete donde el gobernador pronuncia un discurso demagógico. Su esposa va a ver al falso curandero Anacleto (Emilio Fernández) para que le quite un dolor de espalda. El gobernador sorprende a su mujer desnuda y manda encarcelar a Anacleto por tiempo indefinido.

En la cinta de Isaac podemos decir que se critica y se ridiculiza la imagen del gobernador satirizando los actos de este. Así cuando llega al pueblo empieza a dar puñetazos en las paredes, según él para demostrar la solidez de sus dominios, y éstas se caen ya que se debilitaron por el temblor.

Basada en unas narraciones de Juan Rulfo, El rincón de las vírgenes caricaturiza las figuras de los personajes políticos. Si en El señor gobernador y Mi influente mujer se trató de cuestionar la imagen de los gobernadores, en el filme de Isaac esa intención se logra. A pesar de que al gobernador se le sigue viendo como un teatrócrata, se da una imagen de éste chusca y ridícula. Es un gobernador cuya esposa le pone los cuernos con un famoso curandero, es demagogo y tiene el poder para limpiar la deshonra de

su esposa.

También hay casos en los que la figura del gobernador es secundaria, como en Dicen que soy comunista, Distinto amanecer, La justicia del cavilán vengador y Dicen que soy hombre malo, entre otras.

En la película de Alejandro Galindo Dicen que soy comunista (1951) el Partido Radical de las Juventudes Revolucionarias de Vanguardia -compuesto por acaparadores y extorsionadores de comerciantes en pequeño- manda al ingeniero Benito (Adalberto Martínez Resortas) a que mate a tiros al gobernador Gildardo Molina en un banquete, donde este habla a los políticos.

El honesto gobernador dice en su discurso: "El que mi persona haya recaído el honor de ser escogido por la voluntad de todo el pueblo de mi estado natal para regir sus destinos, será únicamente a la bondad del programa de gobierno, el cual encierra tres simples aspectos: una mayor comprensión de los problemas de las clases humildes; poner a su alcance el goce y disfrute de las comodidades y ventajas que nos ofrece la vida moderna; para ello mi gobierno empujará luchando por que las subsistencias no suban de precio. Y por último y por encima de todo, como suprema aspiración, que las oportunidades en todos los campos de la actividad humana sean por igual para el pobre que para el rico." (10)

El sencillo discurso del gobernador impresiona tanto a Benito, que éste termina apoyándolo. Por supuesto la imagen que se da del gobernador es totalmente paternalista. Este representa en la cinta, caracterizada por su ambiente populachero, un ejemplo de cordura al pronunciar su discurso.

En Distinto Amanecer de Julio Bracho (1943) aparece un gobernador corrupto, el general Vidal, elegantemente vestido en un cabaret. Ha llegado ahí con sus pistoleros pues anda en busca de un líder sindical que tiene unos papeles que comprometen su vida política.

El móvil de este melodrama son precisamente los papeles en los que se deshonra al gobernador, aunque nunca sabremos su contenido. La cinta se desvía hacia los líos amorosos entre Julieta (Andrea Palma), su esposo y el líder. Debemos dar por hecho que al poder escapar el líder con los documentos, el corrupto Vidal será castigado.

En la película Cuatro noches contigo (1951) de Raúl de Anda aparece un gobernador (Domingo Soler) que tiene problemas con su hija rebelde que escapa de la casa. En esta comedia cuya trama es una copia descarada del filme Sucedió una noche de Frank Capra, por segunda vez Luis Aguilar podía conquistar a la hija de un político (ver La hija del ministro) y los personajes centrales son la hija y su pretendiente. El padre, en este caso el gobernador, sólo actúa como un solapador de los caprichos de su hija. Por supuesto la política no es tocada para nada.

Otra aparición muy secundaria es en Tres melodías de amor (1955) de Alejandro Galindo donde el gobernador (Miguel Mansano) ofrece una fiesta a una cantante; enfatizando así su actividad de teatócrata.

En la película de Jaime Salvador, La justicia del Cavián Vengador (1956), la presencia de un gobernador de Chihuahua es mínima. En una corta escena aparece mandando al Rayo (Antonio

Aguilar) y al Tejón (Emeterio Berlanga), policías rurales, a resolver los líos que ha provocado la fiebre del oro en un pueblo. Así, el gobernador aparece como un ferviente defensor de la paz de su estado.

Lo mismo sucede en la película del mediocre Miguel M. Delgado Dicen que soy hombre malo (1958), donde un honesto gobernador manda a su hijo a descubrir los abusos del presidente municipal.

Igual es el caso de la cinta La conquista de El Dorado (1965) de Rafael Portillo, donde el gobernador envía al pueblo El Dorado un juez y un espía para que acaben con la ola de asaltos y crímenes.

En Rosa Blanca, película de Roberto Cavaldón (1961) que trata el tema de la expropiación petrolera, sale en una parte del filme el gobernador de Veracruz de aquella época (1938), Miguel Alemán, interpretado por Alejandro Ciangherotti.

Sentado en sus elegantes oficinas, el gobernador se muestra a favor de los pobres campesinos cuyas tierras quieren expropiar compañías extranjeras. Su actitud es completamente paternalista (tranquiliza a Carmen -Rita Macedo- cuyo esposo ha desaparecido en Estados Unidos) y de defensor de los intereses de su estado.

Aunque la aparición de ese gobernador sea mínima, quizá fue lo que motivó a los censores a prohibir la exhibición de la cinta durante once años, por el apoyo que mostrara el gobernador hacia los intereses de los campesinos frente a un abogado de la compañía norteamericana; el presentar a ésta como villana inquietó tanto a los censores que prefirieron enlatar la cinta.

El cine mexicano ha llevado a la pantalla momentos de la vida del gobernador socialista yucateco Felipe Carrillo Puerto. Dos películas se han hecho sobre este ingeniero, que estuvo al servicio de Zapata durante un tiempo y fue además el fundador del Partido Socialista del Sureste, promotor de la educación popular y del reconocimiento de los derechos sociales de la mujer en Yucatán. Estas películas son: La golondrina (1938) de Miguel Contreras Torres y Peracrina (El asesinato de Carrillo Puerto) (1973) de Mario Hernández.

En las dos películas el propósito central no es el de ofrecer una semblanza histórica de la época ni referirse a las teorías socialistas de Carrillo Puerto, sino contar su romance con la periodista y escritora norteamericana Alma Reed.

Así, para el cine nacional los lios de faldas en que se metió el gobernador eran más atractivos y rentables que su importante actividad política.

En la cinta de Contreras Torres La golondrina, el director evadió los nombres verdaderos, tal vez para así evitar la censura, ya que apenas tenía 14 años de muerto el gobernador. Así Medea de Novara interpretó a Alma Gilbert y Contreras Torres de gobernador socialista.

Además hizo pasar al gobernador por soltero para eludir las dificultades morales del adulterio.

La golondrina, aparte de referirse al romance de Carrillo Puerto con la periodista, da una imagen de este completamente teatralista. Así lo vemos enseñándole a Alma las ruinas mayas, los bailes típicos y convidándola a grandes banquetes en los que

el faisán y el venado no pueden faltar.

La cinta más bien parecía un documental sobre las ruinas de Yucatán, sobre sus lugares atractivos y sus bailes y canciones, con Medea de Novara de modelo y pretexto.

La cinta de Mario Hernández Peregrina (título de la canción de Ricardo Palmerín y Luis Rosado de la Vega que mandó componer Carrillo Puerto) trata de apegarse más fielmente a los hechos reales de los últimos años de la vida del gobernador socialista. La película es interpretada por Antonio Aguilar como Carrillo Puerto; Sasha Montenegro hace el papel de Alma Reed.

"La historia se desarrolla en dos niveles: el de la relación entre Reed y Carrillo, más bien mera excusa para isponernos esternos y sistemáticos números de baile y canciones de Palmerín, y el de la conjura contra-revolucionaria, mantenida en un nivel didáctico ridículo (el emisario de la reacción, Gastón Melo, explica a los confabulados Jaime Fernández y Enrique Lucero: "Los reaccionarios, o sea la derecha, que somos nosotros y los hacendados, no podemos permitir que Carrillo Puerto siga adelante con su actitud socialista, o sea, de ayuda a los pobres." (11)

Por supuesto, la imagen que se dió en la cinta sobre el yucateco socialista fue típicamente paternalista. Así aparece hablándoles a unos indígenas desde una tribuna: "ésta carretera que les he traído hasta acá es para que el mundo sepa de la grandeza maya." (12). Momentos después, un grupo de indígenas van a agradecerle que les haya dado la tierra.

Al igual que en la cinta de Contreras Torres, la base argumental es el romance entre Reed y Carrillo y también se da de éste una imagen de teatrócrata. También se exalta el folclore

yucateco y aunque hay discursos demagógicos sobre el poder salvador del estado, se elude ^{en} realidad el contenido político y social de esa época, la acción de su principal representante Carrillo Puerto.

Lo mismo que los diputados, los gobernadores han sido vistos por el cine mexicano con una óptica apolítica. Los lios de faldas de los gobernadores han sido el tema básico a tratar en cintas como El señor gobernador y Mi influente mujer o en las películas sobre la vida del prócer Carrillo Puerto.

Cuando se ha dado el caso de que aparezcan los gobernadores diciendo discursos, estos son tan incoherentes y demagógicos, sin ningún fondo, que cualquier intención política se anula.

NOTAS

- 1.- Moreno, Daniel. Derecho constitucional mexicano. México 1973. Editorial Pax-México. p. 337.
- 2.- Moreno, Daniel. Op. cit. p. 338.
- 3.- González Casanova, Pablo. La democracia en México. México 1974. Editorial Era. p. 37.
- 4.- Monroy Rivera, Oscar. El mexicano negro. México 1972. Editorial Diana. p. 115.
- 5.- Texto tomado de la película.
- 6.- Ibidem.
- 7.- Ibidem.
- 8.- Ibidem.
- 9.- Ibidem.
- 10.- Ibidem.
- 11.- García Gutiérrez, Gustavo A. El cine biográfico mexicano. Tesis. México 1978. p. 131.
- 12.- Texto tomado de la película.

3.3 CACIQUES

Si hay algún personaje político que el cine mexicano ha llevado frecuentemente a la pantalla es el cacique. En el pasado el cacique llegó a ser el dueño y señor de todo un territorio y del destino de sus habitantes. Todo dependía de él: la riqueza, el futuro político, el honor de las familias y los puestos.

Pero desde el gobierno de Alvaro Obregón, acentuándose con Calles, los caciques han sido controlados por el ejecutivo. "La historia del partido del gobierno es, durante todos estos años, una historia de control de los caudillos y caciques. Y esa es una de sus funciones principales. En general puede decirse que todos los procesos de concentración del poder presidencial tienen su origen, como una de sus funciones, el control de los caciques -de sus partidos, de sus secuaces, de sus presidentes

municipales-, fenómeno que no implica sino indirectamente la desaparición de los caciques." (1)

Sin embargo el ejecutivo no es el único que influye en el debilitamiento del cacicazgo. El desarrollo del país, la construcción de carreteras, la industria y la economía, es también un factor determinante en la destrucción del poder personal del cacique, debido a que la gente puede vender su fuerza de trabajo en otra región. "La creciente burguesía urbana y rural, destruye el poder del cacique." (2)

Pero en las zonas más atrasadas del país, como en las pequeñas comunidades, aun se deja sentir poderosamente la influencia del cacique, aunque son frecuentes los actos de rebeldía contra éste.

Así el ámbito político de los caciques queda reducido "a los gobiernos locales y a las corrientes políticas nacionales, vinculadas a su vez con otras fuerzas más operantes, como las finanzas, la banca, el comercio y la industria, que se interpretan con aquellas en la política nacional (...)." (3)

"El caciquismo, desaparecido como sistema nacional de gobierno, deja una cultura de las relaciones personales, del parentesco y de los compadrazgos, que sobrevive en una estructura distinta y se mezcla, como estilo, cortesía o forma de conocimiento político, con las nuevas costumbres y agrupaciones en un México moderno." (4)

No se reconoce en el caciquismo una institución. Formalmente inexistente es uno de los mecanismos políticos fundamentales de la vida local y regional de México. El cacique siempre

es visto como un ser al margen de la ley, ajeno a la realidad cotidiana de nuestro país y fruto de la maldad y corrupción. El cacique es una figura ilegítima e informal del poder, que se alimenta y apoya con el uso desmedido de la fuerza. Su predominio económico y político son factores que le permiten a nuestro cine nacional atacar sin piedad su figura, convirtiendo el cacicazgo en un sinónimo de muerte. Pero como principalmente su figura es ilegítima, por eso es el ataque, la condena, el castigo y no la parodia.

Los caciques son todopoderosos, dueños de tierras, de la voluntad del pueblo, manipuladores de las autoridades del lugar, de todo lo material y, por supuesto, lascivos que también quieren poseer a la muchacha más bonita de la localidad aunque esta los rechace. Son corruptos, malos y sinvergüenzas y siempre terminan pagando sus canalladas con la muerte, como en las películas Río escondido, Rato a la vida, Los caciques y El Bronco Reynosa, entre otras.

También hay casos donde los caciques son tiranos, perversos, corruptos y a veces enamoradizos, pero sus bajezas las pagan con la locura, con la cárcel, con la destitución o no se sabe qué pasa, como en las cintas La fiera, Mi candidato, Hora y media de balazos y Los gavilanes, por citar algunos ejemplos. O siguen siendo igual de malos y explotadores pero son presentados en un ambiente familiar como en Rosauro Castro o Avandar Anayú.

Por último, curiosamente, hay pocas películas donde los malvados caciques se muestran arrepentidos de sus acciones y deciden volverse "honestos y buenos", como en ¡ueblito, Los tales por

cuales y Los hermanos muerte.

La conducta política de los caciques, en el cine mexicano, se reduce a negarle agua a la población, matar a quien se interponga en sus planes, mostrarse en contra del desarrollo y educación del pueblo, robar tierras y -no podía faltar- tener lfos de faldas.

Por lo general esto último sustentará la trama.

En la película de José Benavides Jr. Tierra de pasiones (1942), los habitantes del pueblo de Tehuanchitán son víctimas de los abusos del cacique Diego Banderas (José Baviera).

El cine mexicano comenzó a manejar el sinónimo caciquismo- muerte desde las primeras cintas que encontramos. Sea cual fuere la mala acción del cacique, ya sea poseer a la hembra más codiciada por todos, usurpar unas tierras, negar el agua al pueblo, manipular al vejado presidente municipal, etcétera, generalmente su castigo es la muerte. Y esto se verá en todo el análisis que aquí se pretende hacer.

El film, basado en el poema teatral Linda de Miguel M. Lira, deja a un lado las implicaciones políticas sobre el tema de la revolución que eran tratadas en la obra de Lira, para centrar la trama en la importancia de la virginidad. Para los hombres de la cinta, la felicidad amorosa está determinada por el orgullo de la primera posesión.

El cacique Diego y el rancharo Máximo Tepal (Jorge Negrete) se pelean por poseer primero a la bella joven del pueblo: Linda (Margarita Mora). Cuando el corrupto cacique se enteró que Máximo ya había poseído a Linda, le tiende una trampa matán-

dolo junto con otros hombres que se le habian unido para luchar contra sus atropellos.

Pero como en el cine mexicano los malos caciques tienen que pagar sus malas acciones, el hijo de Máximo y Linda mata a tiros a Diego para vengar la muerte de su padre.

En la película del pretencioso Julio Bracho Reto a la vida (1953) la aparición de un cacique es mínima.

El cacique del pueblo es cómplice de unos fraccionadores que quieren comprar las tierras del campesino Diego (Pedro Armendáriz). Este, en una pelea con el cacique y sus hombres, da muerte al corrupto cacique.

Después la trama se desviará hacia los problemas del campesino.

En la película de Emilio Fernández Río Escondido (1947) aparece un clásico cacique corrupto que, aparte de tener a todo el pueblo bajo su mando, quiere poseer a la muchacha bonita. Regino (Carlos López Moctezuma), malo y sinvergüenza, ha convertido la escuela de Río Escondido en caballeriza y además, en una sequía, prohíbe al pueblo tomar agua del depósito balaceando al que lo intenta.

Como lógico complemento de su imagen perversa y maligna el cacique también es enamorado. Para conquistar a la nueva maestra rural accede a darle la escuela.

Esa imagen del cacique se tambalea cuando los indigenas, dolidos porque ha matado a un niño, se rednen amenazadores. Regino busca en el alcohol el valor que no tiene, y todo atemorizado trata de violar a la maestra quien lo mata.

Es importante señalar que la maestra, enviada por el mismo presidente de la república a ejercer su profesión a ese pueblo, representa en la película a la patria misma: "bella, arrogante y desbordante de amor por sus hijos." (5)

Entonces debemos de entender que la lucha se realiza entre la patria-maestra y los malos caciques, quienes no pueden contra el amor, la verdad y el desarrollo.

El Indio Fernández dió a su película un tono formal y paternalista, muy de acuerdo al momento: Miguel Alemán subía al poder, míticamente se representa así a la burguesía progresista nacional.

En 1952 Roberto Gavaldón filmó El rebozo de Soledad donde la presencia del cacique David (Carlos López Noctezuma) se debe, principalmente, a enredos de faldas.

El perverso cacique David se enemista con el doctor, ya que no quiere cerrar una fábrica cuyas aguas están contaminadas de tifoides, y con el buen campesino Roque (Pedro Armendáriz) a quien le quitó sus tierras y cuya madre muere a causa del agua contaminada.

El doctor y Roque pretenden a la misma muchacha. Al insinuar el cacique el que la joven había sido primero del doctor el campesino lo mata.

Al igual que el Indio Fernández, Roberto Gavaldón se esforzaba, en sus películas sobre el tema rural por enaltecer los valores indígenas y supuestamente denunciar el cacicazgo. Mientras Fernández lo asumía desde el punto de vista del campesino, Gavaldón lo veía desde el hombre de ciudad.

Pero en ninguno de los dos casos hay realmente una crítica al caciquismo. Cavaldón sigue los mismos lineamientos planteados por el cine sobre los caciques: corruptos, malos y enamoradizos que cuando mueren es a manos de alguna muchacha ofendida o por deudas de honor.

Así Roque tiene que esperar a que el cacique le insinúe que la joven ya no es virgen para sacar su pistola y liquidarlo, acción que no lleva a cabo cuando su madre muere por culpa del cacique y cuando éste le arrebatara sus tierras.

La pretendida crítica al caciquismo es mínima.

En el semivariante de Zacarías Gómez Urquiza El Hijo del Diablo (1965), aparece un clásico cacique malo Víctor (Joaquín Cordero) que domina la región comprando las cosechas de los campesinos al precio que él fija. Además es contrabandista.

Pero el Hijo del Diablo (Jorge Russek) empieza a desbaratar los planes del corrupto cacique. Sin embargo, la pelea entre estos dos personajes no es tanto por las capalladas que hace el cacique con el pueblo, sino por el contrabando que introduce. Al final de la cinta se descubre que el Hijo del Diablo es un comisionado del gobierno para luchar contra el contrabando. Además el cacique es asesinado por su celosa amante.

Con lo apuntado nos podemos dar cuenta que en ningún momento hay una crítica al cacicazgo; pero además la trama principal de la cinta, son los enredos de faldas del perverso cacique. Este intenta abusar de la hija de un agricultor, pero el Hijo del Diablo lo impide. La amante del cacique, una cantinera, al sentirse desplazada por la bella joven, da muerte al corrupto

Victor.

Por desgracia para el cine nacional es más rentable presentar a los caciques mezclados en amores. Así se evade una crítica seria al caciquismo, que podría traerle problemas de censura. Independientemente de la incapacidad de los directores para abordar el tema, tenemos que conformarnos con ver a los caciques a través de sus novias, amantes o pretendidas.

En otro melodrama de aventuras rancheras con algo de western aparece también un temido cacique que es asesinado por una mujer. Nos referimos a la película de Jaime Salvador La Mano de Dios (1965).

El poderoso cacique Carlos Fuentes (Jorge Russek) es temido por todo el pueblo. Para variar, aparte de codiciar los bienes del pueblo también quiere poseer a la hermosa y valiente Rosa (Irma Dorantes). Un apuesto joven Antonio (Alvaro Zermeno) defiende a Rosa del torturoso cacique, naciendo el amor entre los dos muchachos.

En consecuencia la lucha entre el cacique y Antonio es por el amor de una mujer, quien termina matando al cacique al ver que éste ha asesinado a su novio.

Lo único que demuestra esta película, como las anteriores, es el miedo a ver claramente la acción política de los caciques y la realidad del cacicazgo en nuestro país.

En la película del oscuro Miguel M. Delgado El Bronco Rey Rosa (1960), los hermanos Antonio y El Bronco (Antonio Bada y Mauricio Garcés, respectivamente) acaban con el cacique don Luciano (Crox Alvarado) y sus secuaces de la forma más chusca.

En esta comedia se pretendía hacer una sátira a los westerns. El Bronco (un actor de cine) es salvado por la hebilla del cinturón de morir a manos del cacique, quien está molesto por la fama de invencible que tiene el primero. Así todo el pueblo le pide al Bronco que acabe con el cacique.

El Bronco, que en el cine interpreta papeles de cowboy, no sabe ni disparar un arma, pero junto con su hermano logran terminar con el cacique don Luciano, a pesar de que el Bronco dispara con los ojos cerrados.

Realmente no puede tomarse en serio esta comedia de aventuras donde el ¿simpático? Garcés es constantemente asediado por las muchachas del pueblo, donde no sabemos cuáles son las canalladas del cacique y donde los amores del Bronco y su hermano forman la trama principal.

La presencia del cacique parece más bien tomarse como medio para hacer realidad las grandes hazañas cinematográficas del Bronco. Lo mismo podían haber puesto a un bandido enmascarado que a uno de los monstruos que aparecen en las cintas de El Santo.

En otra película de Zacarías Gómez Urquiza El último cartucho (1964) se adaptó una obra de la literatura mexicana del siglo XIX, Astucia, el jefe de los Hermanos de la Noia: charros contrabandistas de la rama, de Luis G. Inclán haciéndola un western con algo de sadismo.

El todopoderoso cacique Pizarro (Carlos López Moctezuma) manipulador de las autoridades del lugar, juez y presidente municipal manda matarlas para así demostrar su poderío. Sus

esbirros son los ejecutores de los crímenes. La presencia de un incógnito justiciero, el Capitán Astucia (Manuel López Ochoa), hace que los secuaces del cacique se vuelvan temerosos y decidan traicionarlo, matándolo con veneno.

El sadismo y la maldad del cacique consistían en que este tenía encarceladas a varias personas del pueblo, no se sabe por qué, y en torturar a varios presos dándoles latigazos.

Curiosamente en esta película el malo cacique no muere a manos de una mujer, o de un justiciero sino que es asesinado por sus propios cómplices. Tal vez este último recurso puede ser más convincente para las películas donde se quiera acabar con el cacique.

El mismo fin tiene el tirano cacique El Sapo (Mario Alberto Rodríguez) de la película de Juan Andrés Bueno Los Caciques (1973). Esta película es una secuela de la cinta El Payo que Emilio Gómez Muriel dirigió en 1971.

Aunque el nombre de la película -Los caciques- puede indicar que se trata de una cinta sobre diferentes caciques, la verdad es que el personaje principal es precisamente El Payo. Este organiza a los mineros de Vilmao para acabar con las canalladas del Sapo quien tiene presos a los que no quieren trabajar en su mina.

Pero el cacique no llega a abrir a manos del Payo y sus seguidores sino que es acuchillado por su hombre de confianza, el Capitán Arrieta (Pedro Armendariz), quien lo mata por dos razones: a Arrieta le gusta la muchacha que el cacique va a asesinar porque ésta no le corresponde y por la codicia de un dinero oculto que tiene el cacique.

Como lo había dicho anteriormente, el cacique casi siempre muere a manos de una mujer o de un justiciero, pero nunca a manos del pueblo, de otras autoridades o de sus cómplices. El hecho de que una mujer mate al cacique significa que es más grande el daño que este hace a la muchacha (generalmente trata de poseerla) que en sí las canalladas que hace con el pueblo (quitarles sus tierras, dejarlos sin agua, etcétera).

Pero cuando sus mismos cómplices lo matan, el argumento es más creíble. Tal vez por eso esta salida es poco utilizada por nuestros directores.

En el western de Alberto Mariscal EL Silencioso (1966) el cacique Emilio (Emilio Fernández) aparece realmente como un bandido quien prepara tres golpes simultáneos: el asalto a un banco, a un tren y el robo de un ganado. Pero el personaje muere a manos de un excómplice.

"Vestido de negro y haciendo ruido con las espuelas, como de costumbre, el Indio era un villano absoluto cuya felonía apenas se matisaba con cierto sentido de la fatalidad (el hombre guardaba en un armario una bala de plata para quien "hablara demasiado") y con el cariño que manifestaba por su hermano Roberto Cañedo después de que éste era muerto." (6)

El silencioso ponía de manifiesto que el fanfarrón cacique también tiene sus sentimientos aunque se muestre bronco y muy macho. Pero a diferencia de las dos películas mencionadas anteriormente, el cacique muere a manos de un excómplice quien se encuentra arrepentido de sus malas acciones. Además también es asesinado por este en plan de venganza.

En esta cinta se tocan dos puntos importantes sobre el personaje que estamos tratando. Primero, es un ser sentimentaloi de ante la muerte de su hermano y ante los ruegos de una niña. Segundo su muerte (por un excómplice) es más creíble que la planteada en otras cintas cuando los caciques malos, corruptos y broncos mueren a manos de campeones justicieros. Con todo eso, El Indio sólo adoptó en su personaje el estereotipo del bandido mexicano por el western mexicano.

En la película del nefasto René Cardona, Jr. El valle de los miserables (1974), el cacique Cristóbal Zamarripa (Mario Almada) explota a unos presos políticos en su hacienda tabacalera. Cuando estos se rebelan son sometidos a tormentos o asesinados. Toda la trama se desarrolla a principios de la revolución.

El malvado cacique al saber que ha estallado la revolución decide refugiarse en su hacienda (Valle Nacional), con su hija, su hermana y su sobrina. Los secuaces de Zamarripa se matan pero uno de ellos abre la celda de los presos y estos matan al cacique y a su familia colgándolos y quemándolos.

Cardona intentó desmitificar la dictadura porfiriana al presentarla como un régimen explotador, lleno de perversos caciques pero de una forma bastante fallida, ya que cae en el melodrama más aberrante, se pierde en frases grandilocuentes y en la superproducción.

La visión del cacique, como en las otras cintas, es de un personaje malo, explotador y corrupto, pero la revolución vino a acabar con ellos -según Cardona-.

Si bien en las películas mencionadas anteriormente el cacique corrupto y enamorado siempre se ha visto como un personaje sólo, sin familia y sin padres, en la película de Roberto Gavaldón Rosauro Castro (1950), el cacique Rosauro (Pedro Armendáriz) vive con su angustiada madre, su sacrificada y abnegada esposa y su inocente hijo.

Rosauro, un cacique intocable, manipulador de las autoridades y que está en contra del desarrollo y de la educación, tiene que claudicar ante esto último y llevar a su hijo a la escuela debido a los regaños de su madre y a las lágrimas de su esposa.

Pero su propia violencia y corrupción, -había dado muerte a un candidato a la presidencia municipal y al cuñado de éste- hacen que a su hijo lo maten en una pelea. Finalmente el cacique es muerto a manos de su compadre Chávez (Carlos López Moctezuma) el presidente municipal, quien se encuentra en proceso de arrepentimiento.

Curiosamente cuando el cacique es presentado en un ambiente familiar en este se encuentra la paradoja del personaje. Así el hijo de Rosauro encarna ante su padre el enfrentamiento con la verdad: el desarrollo y la educación ante los cuales el cacique no puede hacer nada porque se los negaría a su hijo.

Además no muere a manos de un justiciero sino de su amigo y solapador de sus canalladas quien lo mata en defensa propia.

El cacique se nos muestra, a pesar de su poderío y fuerza, como una persona con flaquezas y sentimientos, como un

personaje al cual puede vencerse. Con todo y esto la película no hace una crítica verdadera al caciquismo ya que Cavaldón la escondió en el melodrama y la técnica.

En El camino de los gatos (1943) de Chano Urueta se adaptó una novela extranjera (de Hermann Sudermann) a una situación nacional: los combates del ejército juarista. La cinta llena de incoherencias sólo dejó ver que el director no tenía ni la menor idea del tema que iba a desarrollar.

El asunto es el siguiente: un conservador cacique, que tiene aterrorizado a todo el pueblo, abrió el camino de los gatos a las tropas francesas para facilitar el exterminio de los republicanos. Para ello el cacique obligó a su amante, dándole latigazos, a guiar a los franceses. Cuando termina la guerra el cacique es asesinado por el pueblo.

Al igual que en la cinta Rosaura Castro el hijo del cacique representa el enfrentamiento con la verdad. En El camino de los gatos, el hijo es juarista por lo que tiene varias peleas con su padre. Este, a pesar de todo, no cambia su posición.

Pero a diferencia de la película de Cavaldón, en el filme de Urueta el cacique muere a manos del pueblo, cansado de sus canalladas.

El camino de los gatos es de las pocas películas donde el pueblo deja de ser una masa inerte y manejable para convertirse en un grupo que lucha por su libertad y la justicia. Bajo estas circunstancias, el exterminio del cacique es más creíble que cuando se presenta a un justiciero o un vengador.

De todos modos no podemos confiar en la aparente crítica

que se hace del cacicazgo en la película, ya que la adaptación a cargo de Urueta fue muy mala y además era una novela ajena a nuestra realidad política.

En Lluvia Roja (1949) de René Cardona aparece mínimamente un cacique que es asesinado por un coronel.

En la película Un dorado de Pancho Villa (1966) de Emilio Fernández, Carlos Moctesuma volvió a encarnar a otro cacique, don Gonsalo, quien aparte de ser rico, perverso y ambicionar las riquezas del pueblo, también quería poseer uno de los bienes más codiciados del lugar por su juventud y belleza: Amalia (Maricruz Olivier).

Para obtenerla inventó la muerte de su esposo Un dorado de Villa. Cuando éste regresa, Amalia descubre el engaño matando al cacique y éste a su vez a ella.

Emilio Fernández, quien no dirigía en México desde 1961, trató en este melodrama rural de glorificar la figura de Villa, quien decía en una de las primeras escenas de la cinta: "México tendrá una justicia social donde no habrá privilegiados, ni caciques, ni amos." (?)

Pero paradójicamente ese cacique prosperaba en el pueblo del Nacimiento ya que era dueño de la botica, de la tienda y de las tierras. Aunque el cacique es presentado, principalmente, a través de las complicaciones amorosas, es muy significativa la contradicción planteada en la película, porque la presencia del cacique manifiesta que México no tendrá una justicia social y seguirá teniendo amos.

Por lo demás el cacique que sólo conocemos a través de

los problemas conyugales, paga su maldad y conducta corrupta hacia el pueblo con la muerte, pero no tanto por una venganza popular, sino más bien como un desquite personal de su engañada mujer.

En 1966, Carlos Velo dirigió la primera versión cinematográfica sobre la novela de Juan Rulfo, Pedro Páramo. Con una adaptación de Carlos Fuentes, el propio Velo y Manuel Barbachano Ponce, la cinta narra el viaje que emprende Juan Preciado (Carlos Fernández) para buscar a su padre Pedro Páramo (John Gavin). Este es el corrupto cacique de Comala, dueño del poder político y económico de la región, de vidas y haciendas desde el siglo pasado hasta la revolución. Aunque dueño de todas las mujeres, Susana San Juan (Pilar Pellicer) -su amor imposible- es lo único que no ha podido conseguir. Al morir ésta, el cacique muere interiormente y decide dejar fallecer a los habitantes de Comala. El arriero Abundio (Joaquín Martínez) venga a todo el pueblo al matar al cacique.

En la fría, impersonal e inerte cinta Pedro Páramo, la imagen del cacique es, ante todo, la de un personaje enamorado y sentimentaloides que deja a morir a su pueblo al no poder conquistar el amor de una mujer y morir ésta. Su vida es más conocida por sus muchos amores, que por las canalladas realizadas a su pueblo.

Si bien en la novela de Rulfo, se nos presenta la figura política como la del individuo fuerte, bronco, rudo e injusto, en la película lo primero queda muy opacado ya que se resaltan sus amorfios.

En 1976 José Bolaños realizó la segunda versión cinematográfica de la novela de Rulfo, que también se llamó Pedro Páramo. Adolece de los mismos defectos que la cinta de Velo.

Rafael Corkidi dirigió en 1974 la cinta Auandar Anapu donde aparece el cacique Tata Pedro (Pedro Patricio), quien explota a los campesinos comprándoles a bajos precios sus productos con la complicidad de un militar. El hijo pequeño del cacique está agonizando y aunque odie al líder revolucionario, santurrón, curandero y putañero Auandar Anapu (Ernesto Gómez Cruz), lo manda llamar para que cure al niño. Este se salva y la esposa del cacique en agradecimiento se entrega a Anapu. Este se encuentra enamorado de la joven hija del cacique y por medio de ella Pedro mata al líder. Pero este resucita después.

Con un argumento del propio Corkidi y de Carlos Illescas en Auandar Anapu se nos narra parte de la vida del líder llamado "el que llegó del cielo", quien por supuesto tiene problemas con el cacique del pueblo. Este es un viejito ciego, vestido con sarape y sombrero, que tras su aspecto débil esconde a un corrupto y malo cacique.

Pero el militar que le ayuda a Tata Pedro tiene más características de cacique que éste. La presencia de Pedro en la cinta también se ve relegada por su esposa e hija, quienes se sienten atraídas por el dirigente; así se plantea que el cacique no deriva necesariamente su fuerza política y económica de su apariencia personal, sino también de las alianzas, relaciones y fuerzas que sepa utilizar en su beneficio. El militar es, en esta cinta, su fuerza.

Aunque el cacique de la película de Corkidi no aparece en los de faldas, su acción es mínima, además de ser opacada por los otros personajes. La cinta se centra en el líder.

Sergio Olhovich dirigió en 1974 La casa del sur en la que un grupo de trabajadores son llevados por el gobierno del sur a unas nuevas tierras. El señor de la casa del sur (David Reynoso), un cacique mal encarado, trata de convencer al líder de los trabajadores que se vayan de sus tierras. Como estos no lo hacen son perseguidos por los secuaces del cacique.

Olhovich manejando diferentes tiempos y épocas trató de reflejar en su película la explotación que desde el siglo pasado hasta la fecha sufren los campesinos por parte de caciques corruptos, malos, demagogos y oportunistas. Así enfatizó la sobrevivencia del caciquismo, de los caciques cuyas acciones han sido siempre las mismas. Lo único que cambia, conforme a la época son las modas en el vestir y las formas de represión.

El problema es que Olhovich se perdió en tanto cambio de épocas y su planteamiento se hace bastante confuso para el espectador, ya que primero vemos a Reynoso con ropas del siglo pasado y después aparece como un cacique actual. Así al final de la cinta se da una cuenta de la intención del director: manifestar la explotación de los campesinos por el cacique.

En la película La fiera de Ramón Peón (1954) el cacique don Federico (Victor Alcocer) dizque vela por la tranquilidad del pueblo. Su actividad consiste en presidir las fiestas donde se le pasa brindando y escuchando canciones. Su vestimenta es de un gran catrín.

Su maldad y corrupción consiste en haber matado a la familia de Juan (menos a este) para apoderarse de la extensa hacienda. Pero Juan (Fernando Casanova) logra, después de grandes peleas, que el malvado cacique confiese que él fue el autor de la matanza de su familia.

Como siempre, es nula cualquier crítica sobre el caciquismo. El cacique -la mayoría de las veces- hace canalladas pero a determinadas personas no a un nivel general de pueblo y como siempre las personas afectadas por las maldades del cacique se vengán. Pero en este caso no se sabe qué pasa con el cacique.

Lo mismo sucede en la serie compuesta por dos películas El Rápido y La frontera sin ley que dirigió Jaime Salvador en 1964. En la primera cinta un periodista que atacaba constantemente en el periódico al cacique, teme por su vida y llama en su ayuda a El Rápido (un justiciero). El cacique da muerte al periodista, pero el justiciero logra vencerlo.

Aunque en el filme la venganza es hecha por El Rápido las canalladas que del cacique se presentan sólo son a nivel personal.

Hay otros casos como en La feria de las flores (1942) de José Benavides Jr. y Sota, caballo y rey (1943) de Roberto

O'Quigley donde la corrupción del cacique consiste en apoyar a unos bandidos.

O en Yo soy charro de levita o Soy charro de levita (1949) de Gilberto Martínez Solares el cacique es presentado en un contexto ajeno a la política. Quiere casar a su hijo con la hija del presidente municipal. Una situación muy parecida se da en Bonitas las tapatías (1960) de Humberto Gómez Landero.

Ahora en la película Los Gavilanes Negros (1965) de Chano Urueta el bronco cacique se enemista con los Gavilanes Negros al golpear a uno de ellos. Si en El Rápido el vengador era sólo uno en la cinta de Urueta aparecen tres "en honor a los curiosos hábitos trinitarios del cine mexicano convencional." (8)

Los Gavilanes Negros, que ocultan tras su apariencia inofensiva a un justiciero enmascarado, se vengan de las maldades que les ha hecho el cacique y, de paso, pretenden imponer el orden en el pueblo.

Esto último no lo vemos nunca y la venganza y justicia sólo se hace a nivel personal.

Lo mismo sucede en la película El Payo (1971) de Emilio Gómez Muriel. El Payo "un hombre contra el mundo" lucha tenazmente contra el cacique de Vilmayo que haciendo toda clase de maniobras ilegales ha llegado a controlar al pueblo. El cacique mata al padre del Payo. Este, apoyado por el pueblo, decide terminar con las maldades y crímenes del cacique y logra apoderarse de los documentos que comprueban esto.

El cacique es además odiado por su esposa y sus hijos. Uno de ellos movido por la ambición, secuestra a su padre y por

medio de drogas trata de volverlo loco. El cacique drogrado tiene horribles pesadillas y ve a todas las personas que mató y despojó. Su hija llega a salvarlo y el cacique da muerte a su hijo.

Después el cacique ve el fantasma del padre del Fayo y siente que éste dispara y cae herido, pudiendo llegar a un convento donde los frailes se asombran de que el cacique se queja de la herida sin tener nada. El cacique Tomás (Narciso Busquets) está loco.

La maldad del cacique es cobrada a nivel personal y por medio de algo tan improbable como es un fantasma. Pero si en las anteriores cintas el cacique malo paga sus injusticias quedando como un personaje vejado y humillado, en la película de Gómez Muriel cacique se vuelve loco y, tal vez, se cuestione así más su imagen como un personaje corrupto, injusto y malvado.

También a diferencia de las otras películas el cacique tiene una familia que también lo odia y lo rechaza y cuyos integrantes son igual de corruptos que él. Podemos decir que en El Fayo se planteó claramente a un cacique como dueño de la voluntad del pueblo y cuyo poderío se basaba en la injusticia y el crimen. Pero en toda la trama la venganza siempre es algo personal y lo imperdonable (que destruye todo lo logrado con la imagen del cacique) es que un muerto sea el ejecutor del desquite.

En la película de René Cardona (1972) Jalisco nunca pierde nos presenta al corrupto cacique en problemas personales

y los amorosos. El cacique arbitrario Rolando se enemista con un rancharo quien aparte de ganarle una pelea de gallos, le roba el amor de una mujer. En un duelo el rancharo perdona la vida al cacique y, más adelante, también le vuelve a perdonar la vida cuando la muchacha intercede a su favor. Finalmente el cacique malo es detenido por la policía.

Por supuesto no hay una crítica o análisis formal y serio del cacique, cuya imagen -como generalmente se hace- de corrupto y sinvergüenza se esconde tras problemas personales de venganzas y en problemas con mujeres.

En la cinta La presidenta municipal (1974) de Fernando Cortés también aparece un malvado cacique y aunque todo se maneja como asunto personal, la película es muy significativa porque ante su asombro y enojo el cacique Mario H. Cruz (Raúl Meraz) pierde su puesto político como presidente municipal.

El arbitrario cacique Mario se postula como candidato a la presidencia municipal. Sus pistoleros "aconsejan" a los campesinos que voten por él, que es el único candidato. Pero por un error de impresión en las boletas es una india (La India María) quien llega a presidenta municipal y cuya primera labor política es acabar con el cacique y sus secuaces.

Cruz trata por todos los medios de hacerla abandonar su puesto y contrata a un apuesto galán para que la enamore y la haga renunciar. La india no cae en la trampa, en vista de lo cual el cacique la rapta y pide al pueblo un millón de pesos por entregarla. Pero como la presidenta municipal es tan lista, con la ayuda de sus ayudantes, logra huir y no le paga nada al cacique.

Aquí el cacique es un personaje malo y corrupto que es vencido por una mujer. Esta lo humilla y degrada tanto en cuestiones políticas como en la baraja.

Aunque la venganza se maneje en un nivel personal en ninguna cinta se había planteado una lucha entre el cacique y el presidente municipal. Lastima que en La presidenta municipal todo es visto como fruto de la casualidad y se presenta el problema con un tono supuestamente gracioso y chistoso.

En Calzonzin inspector de Arau aparece en forma muy secundaria un corrupto cacique que mata a un líder que incita a los campesinos a rebelarse de las injusticias.

Y siguiendo con los justicieros enmascarados, en la cinta El Gavilán vengador (1954) de Jaime Salvador aparece otro. Mauricio El Pavo y el Gavilán vengador (Antonio Aguilar) protegen a unos rancheros de los atropellos del cacique. Este ha cerrado las compuertas de una presa para dejarlos sin agua, pero el Gavilán vengador logra detenerlo y abre las compuertas.

Aquí no hay venganza personal sino afanes justicieros.

Es bastante curioso que en la cinta de Jaime Salvador el lugarteniente del cacique es quien comete las maldades con el pueblo. Es jefe de una banda de delincuentes que matan y roban. Así el cacique no aparece como el más malo sino, solamente, como solapador.

El pueblo de Matas Verdes de la cinta Los Santos Reyes (1958) de Rafael Baledón, sufre, por parte del cacique, el mismo atropello que en la película comentada anteriormente. El villano cacique le quita al pueblo el uso de la presa.

Pero igual que en la cinta Los Gavilanes Negros, de la que ya hablamos, el justiciero se multiplica por tres y ahora son tres bandidos -que se vuelven buenos- llamados los Santos Reyes quienes se encargan de imponer la paz en el pueblo.

Tres bandidos justicieros?, esto no es lo increíble en esta comedia ranchera sino que los vaciladores "bandidos y profesionistas" logran derrotar al cacique haciéndole creer que está herido de gravedad. Así llegan a ridiculizar al villano cacique. Pero no podemos tomar nada en serio de esta pretendida cinta "cómica".

Los campesinos de Ixmatlán de la película Hora y media de balazos (1956) de Alejandro Galindo, tienen el mismo problema que sus vecinos de las cintas El Gavilán Vencedor y Los Santos Reyes. El cacique don Maximo (José Elías Moreno) les niega el agua a la que tienen derecho.

El pueblo decide contratar a un matón para que obtenga del cacique el agua que les corresponde. El buen pastor Jesús (Adalberto Martínez Resortes) es confundido con el matón y de la forma más chusca -durante un tiroteo entre él y el cacique donde caen acribillados letreros, pájaros, árboles y postes pero no los rivales- vence el cacique, quien exasperado acaba pidiendo paz.

Al igual que la cinta anterior se ridiculiza y humilla al malvado cacique, pero todo se presenta en forma chusca y supuestamente graciosa.

En la comedia ranchera-western De tal palo tal astilla (1959) de Miguel M. Delgado dos pistoleros justicieros se unen para acabar con el cacique del pueblo. Los justicieros logran

pacificar el lugar y se casan con unas muchachas. Más adelante, el cacique se venga de la población provocando saqueos, incendios y crímenes.

Hasta aquí es lo que se sabe sobre el cacique cuyas fechorías son vengadas por unos justicieros al igual que en las cintas Los gavilanes negros, El gavilán vengador, Los Santos Reyes, etc. La película se desvía hacia la vida de los justicieros anulando cualquier asomo de crítica sobre el cacicazgo.

Generalmente cuando los caciques corruptos no mueren son ridiculizados y humillados por algún personaje de la película.

En Mi candidato (1937) dirigida por Chano Urueta, el cacique Valentín Vaca del Corral (Domingo Soler) extorsiona a mineros, agricultores y plateros del pueblo de Texcolapan. El explotador cacique forma el Partido Conservador Progresista ("partido de la serenidad organizada") para que sea lanzado como candidato a la presidencia municipal ya que "él ha venido poniendo a los presidentes municipales de mucho tiempo a esta parte. Usted sabe, su influencia política, su capacidad administrativa. Claro que por todo ello debemos aceptar su criterio. Don Valentín quiere coronar su carrera de hombre político ocupando un puesto digno de él. Las clases sociales desposeídas, el proletariado rural de Texcolapan se libera económicamente gracias al esfuerzo progresista de don Valentín. El partido conservador progresista no escatinará recursos para apoyar la candidatura de su muy digno exponente don Valentín Vaca del Corral." (9)

Pero los trabajadores forman el Partido Político Popular lanzando a Pancho (Pedro Armendáriz) como candidato. La novia de

este, Rosario (Esther Fernández), es pretendida por el cacique. Así la lucha entre el buen platero y el corrupto cacique no será sólo por ganar las elecciones, sino también por el amor de una mujer.

En la cinta los personajes políticos, especialmente el cacique, son vistos burlescamente y caricaturizados. Don Valentín aparece en escenas francamente ridículas, ya sea perfumándose ante un gran espejo (con bombín, bastón, guantes y flor en el ojal); arrodillado ante Rosario confesándole su amor o huyendo todo temeroso de un grupo de mineros, habiendo dicho anteriormente "voy a darles una lección a esos anarquistas" para terminar diciendo "no se puede hacer nada en contra de la fuerza bruta."

Don Valentín en ningún momento habla sobre sus lineamientos políticos. Su objetivo es alcanzar la presidencia municipal para seguir explotando al pueblo. Pero su principal interés es casarse con Rosario y, en general, las escenas donde aparece el cacique son cuando pretende a ésta.

Los personajes que tienen realmente algo de políticos o tratan de manifestar una actitud política son Prócoro (Joaquín Pardavé) achichinle demagogo y oportunista del cacique y Máximo (Valentín Asperó) un periodista de aspecto bohemio. Estos dos tendrán a su cargo toda la palabrería pseudopolítica de la película. De ellos hablaremos en el capítulo correspondiente.

Como es de suponerse el buen Pancho gana las elecciones y termina casándose con Rosario, pese a que Valentín trata de imponer el fraude electoral. Así la honradez y el amor triunfan sobre la corrupción y la maldad.

Así para el cine nacional la política se había convertido en un pretexto para el ridículo y la parodia. Los personajes políticos y sus detractores mostraban un claro apoliticismo. Por último, se mezclaba la farsa pseudopolítica con los lios de faldas que, a la larga, venían a ser la trama principal de la cinta. Una situación parecida del cacique enamorado se da en Bartolo Toca la flauta (1944) de Miguel Contreras Torres. O en La venida del Rey Olmos (1974) de Julián Pastor.

Para el cine nacional los corruptos caciques siempre tienen que pagar todo el daño que hacen a su pueblo y la muerte es su salida más fácil. Pero en la película de Juan Bustillo Oro, Capaina (El dios del mal) dirigida en 1945, el cacique extorsionador, Francisco Ardavin -el Tigre de Yuruari- (Carlos López Moctesuma) al tratar de matar al joven Marcos Vargas (Jorge Negrete) se vuelve loco al comprobar que es impotente para liquidar a su enemigo. Totalmente enloquecido, ya no es ningún peligro para el pueblo.

En esta película, basada en la obra de Romulo Gallegos quien era en ese momento el autor favorito del cine mexicano, el cacique domina por el terror hasta a las propias autoridades. No duda en matar a quien se le interponga en sus sucios manejos y como dueño del destino del pueblo, también lo es o pretende serlo de las mujeres, principalmente de la joven Maygualida (Gloria Marín). Finalmente ésta se casa con otro.

Al igual que en muchas cintas mencionadas anteriormente la imagen del cacique se orienta, más hacia sus amos que sus actividades políticas. Ardavin es un cacique que juega a los dados todos sus negocios y mata a los pretendientes de la joven a

quien ama.

Lo importante de esta película es que al cacique se le humilla, degrada y ridiculiza al presentarlo como débil e impotente para eliminar a su oponente. Es decir, que toda la fuerza y poderío con que se rodea al cacique son falsos y sin bases. Su poder se acaba con la muerte de sus secuaces. El tiene que enfrentarse personalmente a sus enemigos, para lo cual no está preparado y pierde el juicio.

Emilio Fernández, quien en 1947 en Río Escondido presentó a un feroz cacique que se oponía a la educación del pueblo y que sólo accede a esto por compasión a la enferma maestra, en 1961 en Pueblito presentó a un cacique de apariencia bonachona y en el fondo realmente bueno- que accede a la construcción de una escuela para el pueblo ya que está en juego su matrimonio.

Pueblito venía a ser una nueva versión -sólo que mal lograda- de Río escondido donde El Indio planteaba, una vez más, que la educación soluciona los problemas pueblerinos.

Si el cacique de Río escondido protagonizado por Carlos López Moctezuma, cuyo físico (tosco y bronco) ya decía mucho sobre la imagen del personaje a caracterizar (un cacique corrupto, sinvergüenza y enamorado), en Pueblito la cara de Fernando Soler quien encarnó al cacique don César, también indicaba mucho sobre la imagen que del cacique se dió. Don César, aunque estaba en contra de la instrucción pública, era comprensivo, bonachón y de buen corazón.

Mientras que el cacique de Río escondido accede a la construcción de una escuela para así conquistar a la nueva maestra

don César cede el terreno para la escuela después que su joven esposa se enoja con él por su terquedad y oposición al establecimiento del plantel.

Y la vida amorosa del cacique y su infiel esposa es la trama a seguir.

Así, al cándido cacique su esposa lo engaña con el arquitecto de la escuela. Para enfatizar más la imagen de un cacique pobre diablo, blando, manso y apacible, don César, al saberse "cornudo" se emborracha y canta "Ingrato amor".

Para El Indio la educación fue el leit motiv para narrarnos los problemas conyugales del cacique. Veamos: la esposa infiel deja el pueblo y después busca quien le escriba una carta -ella es analfabeta- pidiéndole perdón al cacique. Este, que también es analfabeto, desea pedirle a la maestra rural que le lea la carta pero no se atreve. Es un alumno quien le lee la carta.

Esto motiva más al cacique a favorecer la construcción de la escuela y dar más dinero a la maestra.

Finalmente la escuela es inaugurada en un acto donde el cacique y un enviado del gobierno dicen discursos demagógicos. Don César para remarcar su poder en la fiesta anuncia haber recibido del presidente de la República un marrano semental.

Pueblito es un melodrama cívico donde El Indio, al igual que en Río escondido, manifiesta sus muy constantes preocupaciones: la veneración a la instrucción pública, el respeto a la paternal figura presidencial y la relevancia de las "fuerzas vivas" dentro de un microcosmos pueblerino.

Es importante señalar que en las dos cintas la imagen

que se dió del cacique es completamente opuesta.

Fernando Soler interpretaría a otro cacique -no tan bondadoso ni manso- en la película de Gilberto Martínez Solares Los tales por cuales (1964), pero que en general es bueno.

En esta comedia con ambiente de western el cacique Esteban de la Garza Cantó Treviño y Tijerina manda en el pueblo norteño llamado San Esteban en su honor. La llegada de un visitante -Inocente (Piporro)- al pueblo produce una serie de conflictos graciosos donde el cacique siempre termina salvado por el aventurero.

Así Inocente desarma a un tipo que amenaza a don Esteban lo vuelve a salvar cuando el cacique defiende a la cantante del bar y unos hombres lo amenazan y, más tarde, Inocente despoja de su pistola a un sujeto que le reclama a Esteban el pago de unas reses.

Aunque el cacique sea bueno y pacífico, su imagen se ridiculiza al presentarlo como un inepto para defenderse de sus enemigos. En general el cacique es vejado y ridiculizado por los demás personajes del filme, hasta un balde de agua le cae por error.

Por supuesto su acción política? es andar de cupido, fomentar el turismo de la cantina, asistir a fiestas y defender a la cantante de la cantina.

Finalmente, cuando Inocente es culpado por un robo se identifica como un comandante de rurales del estado de Chihuahua y junto con el cacique acaban con los verdaderos ladrones.

Pero el Happy end viene cuando don Esteban descubre, por un medallón que porta Inocente, que éste es su hijo. Reunidos con su madre (la esposa de Esteban) Inocente y su papá cacique

que cantan a ddo "Era lindo mi caballo".

Acabamos de descubrir una modalidad del cacique, tanto en la cinta Pueblito como en Los tales por cuales; el cacique es cantante.

Don Esteban es un cacique bonachón y un poco atrabancado. La imagen que dió Fernando Soler del cacique en la cinta de Martínez Solares, era muy parecida a la proporcionada en la película de Fernández. En las dos los caciques son buenos, honestos y comprensivos y a los dos se les ridiculiza: a uno como un analfabeto "cornudo" y el otro como un débil que no puede defenderse de sus enemigos.

Curiosamente en ese mismo año (1964) Fernando Soler volvió a encarnar a un cacique bueno según la sinopsis de la película (10) Los hermanos Muertos de Rafael Baledón.

Don Ezequiel Valdés (Fernando Soler) es el cacique de Santa María que se muestra contrario a la violencia y trata de disuadir a los peones de una hacienda de hacerse revolucionarios. En eso uno de los peones cae muerto y el jefe de ellos mata a tiros al cacique, quien muere en su lecho rodeado de los suyos. Su hija se encargará de vengarlo.

Al igual que en las otras películas Fernando Soler encarnó a un cacique comprensivo, bueno e imparcial, pero en la cinta de Baledón se manifestó la actitud política del cacique como en ninguna otra. Si la bondad de César (Pueblito) consistía en dar permiso para la construcción de la escuela y el deber de Esteban (Los tales por cuales) era atrapar a los bandidos, el trabajo de don Ezequiel era el de interceder por un campesino, apla-

car un movimiento revolucionario y despedirse de su hija.

La imagen que se da del cacique en Los hermanos Muerte es bastante contradictoria y ambigua. Primero se nos presenta al cacique como un hombre justo al defender a un campesino que ha sido azotado, afirmando: "Yo he tratado siempre de ser justo. Si hay abusos está la ley para corregirlos y yo estoy para hacer cumplir la ley." (11) Y segundo, la tortura del peón hace que todos se unan a la revolución, pero como el cacique es un hombre de "paz" trata de disuadirlos.

Entonces, si trata de ser justo por qué no deja que los campesinos luchen por sus intereses?

La respuesta tan estúpida que se nos da es que don Ezequiel es contrario a la violencia.

En Los hermanos Muerte, que tuvo como argumentista y adaptador a José María Fernández Unsain, se nos presentó un cacique bondadoso y defensor de los humildes. Y tal vez por esto último y para elevar al cacique a la categoría de héroe sacrificado, el argumentista tuvo a bien matarlo sin que uno supiera exactamente por qué.

Es necesario mencionar la película La Panchita (1948) de Emilio Gómez Muriel donde un cacique feudal malo termina volviéndose bueno.

Ahora le tocaba al hermano de Fernando Soler, Domingo Soler, protagonizar al cacique Fernando quien acapara la leche del pueblo y, además, pretende a la bella joven Panchita (Marga López).

En general el argumento narra los enredos amorosos de

la Panchita quien es pretendida por muchos hombres. Uno de ellos, un lider reformador disque socialista fracasa al realizar un mitin contra Fernando, mientras que este trata de hacer maniobras ilegales engañando a los productores de leche. Entonces el lider trata de comprar una planta de leche pero el cacique lo golpsa para impedirlo.

Finalmente, después de muchos incidentes amorosos Benito y Panchita van a casarse y el lider logra que Fernando pague a precio justo la leche.

Basándose en una canción de Joaquín Parдавэ llamada "La Panchita" Gómez Muriel hizo esta cinta donde describía, según él, la vida campesina dejando a un lado la película ranchera convencional. Así el grupo de admiradores de Panchita -un ranchero, un cacique, un boticario, un rielero y un lider -pretenden ser los diferentes tipos representativos de la vida pueblerina. Pero Panchita los utiliza para resolver cuestiones de "justicia social" y no en balde su preferido es el reformador socialista que con su verborrea y demagogia incomprensible, logra que el cacique ceda ante sus injusticias y malos manejos y se conforme con perder el amor de la hembra codiciada por todos.

Así el mal cacique es vencido por un político hablador, demostrando la debilidad y falsa fuerza de un cacique que al ver perdida una conquista amorosa, pierde también su poder sobre el pueblo. Como en todas las películas similares a La Panchita basta con que se nos presente a un cacique bondadoso para que por tal hecho sea ridiculizado.

Si el caciquismo ha desaparecido como sistema de go-

bierno en nuestra política mexicana, para el cine nacional ha sido un gran pretexto y fuente para la creación de argumentos e historias donde fallidamente se trata de mostrar la vida pueblerina, compuesta por curas, boticarios, maestros, doctores y por malos y corruptos caciques que explotan a indefensos e inocentes campesinos. Los caciques poseen fuerza local pero supeditada e integrada al sistema político nacional.

Después de este estudio sobre los caciques cinematográficos, hemos encontrado que dos actores, principalmente, han sido los encargados de interpretar a los caciques ya sean malos o buenos. Carlos López Moctezuma por su cara dura, recia, cacarisa, mirada penetrante y fuerte, clásico bigote, cejas alçadas (que parecen mostrar enojo), nariz gruesa, en general facciones toscas, ha interpretado, la mayoría, de los caciques malos.

Fernando Soler por su mirada dulce, rasgos finos, cara bonachona, sin bigote, gestos suaves, un poco bobalicon e inspirador de delicadeza y dulzura ha hecho los papeles de cacique bueno.

Aunque los caciques tengan la cara de Soler o de López Moctezuma, para nuestro cine nacional son siempre contemplados en lios de faldas, conquistas amorosas o malas críticas a su relevancia política; pero de ahí no se pasa.

NOTAS

- 1.- González Casanova, Pablo. La democracia en México. Mexico 1974. Editorial Era. pp. 48.
- 2.- González Casanova, Pablo. Op. cit. pp. 49
- 3.- Ibidem.
- 4.- González Casanova, Pablo, Op. cit. p 50.
- 5.- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. México 1971. Editorial Era. p. 203. Tomo III.
- 6.- García Riera, op. cit., tomo IX, p. 434.
- 7.- García Riera, op. cit., tomo IX, p. 460.
- 8.- García Riera, op. cit., tomo IX, p. 274.
- 9.- Texto tomado de la película.
- 10.- García Riera, op. cit., tomo IX. p. 39.
- 11.- Texto tomado de la película.

3.4 SENADORES

"En el Poder Legislativo, la Cámara de Senadores está integrada exclusivamente por representantes del partido del gobierno. Resultaría muy difícil y minucioso descubrir o medir su poder frente al presidente" (1)

Curiosamente sólo encontramos una película donde aparece un senador: Quetzilang (1976) de Alberto Isaac, donde se narran dos historias paralelas: por un lado, el golpe de estado de Victoriano Huerta y la sublevación del senador chiapaneco Belisario Domínguez; y por otra parte, la carrera militar de Sebastián de Quiroga.

Si bien la Cámara de Senadores, por el presidencialismo existente en nuestro sistema político mexicano, tiene que apoyar las decisiones presidenciales, en la época en que vivió Belisario Domínguez (el ascenso al poder de Madero) hubo una reac-

ción de liberación, pudiéndose manifestar indiscriminadamente todas las opiniones.

Si bien la Cámara de Senadores, por el presidencialismo existente en nuestro sistema político mexicano, tiene que apoyar las decisiones presidenciales, en la época en que vivió Belisario Domínguez (el ascenso al poder de Madero) hubo una reacción de liberación, pudiéndose manifestar indiscriminadamente todas las opiniones.

Belisario Domínguez fue electo presidente municipal de Comitán, Chiapas en 1911 y al año siguiente pasó a ser senador suplente por su estado. Pocos días antes del cuartelazo huertista se convirtió en senador propietario. Como tal Belisario Domínguez, en una reunión de la Cámara de Senadores vota en contra del ascenso de los generales Díaz y Reyes Mondragón. Finalmente, es asesinado en octubre de 1913 por los huertistas.

Si bien en la cinta de Isaac hay una intención muy clara por relacionar a todos los personajes con los hechos históricos, es una obra desigual porque donde el relato se dispersa en los momentos más críticos, hay escenas y personajes muy fallidos y en las acciones paralelas el constante cambio de tiempos hace confuso los hechos históricos.

Los argumentistas Alberto Isaac, Héctor Ortega y María Antonieta Domínguez, convirtieron al senador Belisario en un personaje entrañable para el espectador. Así no solamente se nos presentó una síntesis de su pensamiento, sino también aspectos de su vida cotidiana.

Desgraciadamente en las escenas donde los actos del se-

ción de liberación, pudiéndose manifestar indiscriminadamente todas las opiniones.

Si bien la Cámara de Senadores, por el presidencialismo existente en nuestro sistema político mexicano, tiene que apoyar las decisiones presidenciales, en la época en que vivió Belisario Domínguez (el ascenso al poder de Madero) hubo una reacción de liberación, pudiéndose manifestar indiscriminadamente todas las opiniones.

Belisario Domínguez fue electo presidente municipal de Comitán, Chiapas en 1911 y al año siguiente pasó a ser senador suplente por su estado. Pocos días antes del cuartelazo huertista se convirtió en senador propietario. Como tal Belisario Domínguez, en una reunión de la Cámara de Senadores vota en contra del ascenso de los generales Díaz y Reyes Mondragón. Finalmente, es asesinado en octubre de 1913 por los huertistas.

Si bien en la cinta de Isaac hay una intención muy clara por relacionar a todos los personajes con los hechos históricos, es una obra desigual porque donde el relato se dispersa en los momentos más críticos, hay escenas y personajes muy fallidos y en las acciones paralelas el constante cambio de tiempos hace confuso los hechos históricos.

Los argumentistas Alberto Isaac, Héctor Ortega y María Antonieta Domínguez, convirtieron al senador Belisario en un personaje entrañable para el espectador. Así no solamente se nos presentó una síntesis de su pensamiento, sino también aspectos de su vida cotidiana.

Desgraciadamente en las escenas donde los actos del se-

nador deberían ser presentadas con más impacto son abandonadas, remitiéndonos a otros personajes y situaciones colaterales desarrolladas sin ninguna emoción y sin intención precisa como principalmente se puede ver en las sesiones en la Cámara de Senadores, o cuando pronuncia un corrosivo discurso contra el tirano, o cuando es aprehendido.

"La figura del senador, quien siempre se verá como la encarnación absoluta de la bondad y la rectitud, (...) obedece a los esquemas tradicionales del héroe oficial." (2)

De esta forma el senador Belisario Domínguez es una figura política que si es enfrentada a los hechos históricos, pero, al igual que la figura presidencial, simboliza el paternalismo.

NOTAS

1. González Casanova, Pablo. La democracia en México. México 1974. Editorial Era. pp. 29 y 30.
2. García Gutiérrez, Gustavo. El cine biográfico mexicano. México 1978. Tesis. p. 59

3.5 DIPUTADOS

Otro personaje político que el cine mexicano ha llevado a la pantalla es: el diputado. Este miembro del Poder Legislativo es el representante del pueblo, y en el pasado constituyó una fuerte oposición.

Durante las primeras etapas de los regímenes revolucionarios, los diputados de oposición tendieron a aliarse con los grupos de revolucionarios armados o con derrocados por la revolución. Esta fuerte oposición llega a estar a punto de destituir al general Obregón, quien tomó una serie de medidas que derivaron en el control casi absoluto del Poder Legislativo.

"Desde entonces las medidas del Ejecutivo para controlar al Legislativo se convierten en una de las características esenciales e institucionales de la política mexicana." (1)

Es hasta 1940 que algunos miembros de la oposición vuelven a formar parte de los integrantes de la Cámara de Diputados y "aproximadamente constituyen el 5% del total." (2)

Actualmente la acción política de esta oposición es mínima y tal vez se deba a que la Cámara de Senadores está integrada exclusivamente por representantes del partido oficial. Por lo tanto, ante cualquier objeción a los actos del ejecutivo, siempre habrá una mayoría aplastante.

Es así como los diputados han terminado por creer que es mejor una lealtad con el ejecutivo, ya que de diputados podrán pasar a senadores, o a gobernadores, o alcanzar un puesto administrativo importante. Su carrera política dependerá del favor de los dirigentes del partido en el poder y en última instancia del presidente.

El poder Legislativo tiene una función simbólica, ya que los actos del ejecutivo siempre adquieren ante él la categoría de leyes. Les da una validez y una fundamentación de tipo tradicional y metafísico; "(...) así como los antiguos gobernantes decían gobernar a nombre de la Ley y que la Ley estaba respaldada por la Divinidad, lo cual tenía un sentido funcional simbólico-religioso, en nuestra cultura cumple esa misma función la Cámara de Diputados, cuyo significado tédrico aparece en la comunidad como "creencia legal". (3)

Esto da por resultado que la acción política del diputado (una acción de creencia), sea frustrante para él y debido a esto su persona se encuentra más expuesta al ridículo, al humorismo y a la caricatura política.

En el cine mexicano el diputado es el personaje político al que más se ha ridiculizado. A los caciques, presidentes municipales, gobernadores, etcétera generalmente se les ha visto como explotadores y malos de la trama, mas su persona no se ha llegado a caricaturizar tanto como la del diputado.

Es así que nuestro cine nacional se ha ceñido muy fielmente a la costumbre de ridiculizar al diputado. Por lo tanto el personaje del diputado estará a cargo, no de actores de carácter, sino de cómicos, como en el caso de Cantinflas y Piporro, cuando el miembro del poder legislativo es la primera figura de la película.

En Si yo fuera diputado de Miguel M. Delgado filmada en 1951: Cantinflas, peluquero-diputado le juega a la política porque: "Cumplida la mayoría de edad; al corriente en el pago del "incometax", consciente de mis actos, seguro de mis responsabilidades, en pleno usufructo de mis derechos; sin compromiso con los de arriba, ni componendas con los de abajo, y sin más ligas que las que siempre acostumbro, he creído llegado el momento de aceptar mi postulación como precandidato a diputado." (4)

Y como todo buen político lanzará su manifiesto: "Mi plataforma de acción, si es que me ponen plataforma, será sencilla, pero bien apuntalada por aquello de las dudas. Será una plataforma en la que quepan todos los postulados, todas las ansias de mejoramiento colectivo y todas las ofertas y demandas. Que el que sembró maíz, que recoja su algodón, y que el que tenga más pincelo, que se trague su saliva. Nada de que tú siembras y yo recojo!" (5)

Así, también tendrá su lema: "Por un mejoramiento al

unifsono, un maíz sin gorgojo y una democracia sin trinquetes." (6)

Ya para 1951 la imagen de Cantinflas había cambiado radicalmente.

Desde su debut cinematográfico en 1936 con la película No te engañes corazón hasta El gendarme desconocido filmada en 1941, la imagen del cómico era la del típico peladito mexicano que se caracterizaba por su lenguaje incoherente y defensivo.

Pero a medida que Mario Moreno se volvía rico y famoso, se alejaba cada vez más del contexto lumpen en el cual naciera su personaje Cantinflas. Es así que Mario Moreno empezó a transformar a Cantinflas estereotipándolo y presentando una imagen de él cada vez más conformista.

Ahora su lenguaje se basa en anécdotas de almanaque, retruécanos de doble sentido, chistes indigentes y refritos de los anteriores sketches que le dieron fama.

Si antes su humor era subversivo, popular y espontáneo, ahora se encuentra adherido a los convencionalismos morales y sentimentales de la burguesía y a la retórica oficial. Su humor está institucionalizado.

Es así que con estas características el cómico pudo encarnar a un miembro de la política: al diputado. Cantinflas se lanza como tal ya que lo único que necesita es no estar fuera del sistema, sino dentro. Ser el candidato ideal que garantice seguridad a quien lo ponga en el mando.

Es un diputado que con su lenguaje incoherente cambia el sentido de las palabras y empieza a crear uno nuevo favorable al sistema, a quien lo protege; como buen diputado, usa la palabrería

como el arma por medio de la cual confunde al pueblo, como se nota en los discursos políticos que se transcribieron en la hoja (3).

Cantinflas glorifica las bondades del sistema en Si yo fuera diputado, película de la cual es autor del argumento. La ridiculización del miembro del poder legislativo que hace Cantinflas se ve reducida al mínimo, puesto que el cómico ya no tenía la imagen que presentara en sus primeras cintas, como en El gendarme desconocido, donde la caricaturización de la policía se establece desde el momento mismo en que Cantinflas viste el uniforme.

Pero el tono político de la cinta se desvía al presentarse Sarita (Gloria Mange), y es así como "las faldas" relegan la acción política a segundo plano.

En la película de Roberto Gavaldón Las cenizas del diputado (1976), la situación es un poco diferente, porque la figura del diputado se ridiculiza hasta el punto de verlo vestido como una hippie. Pero el tema de la cinta también se mezclará con los líos amorosos del diputado, por lo que la pretendida sátira política pasará, hasta cierto punto, inadvertida. Es necesario decir que en esta cinta no se presenta a un diputado sino a un candidato a la diputación, pero por el título y la trama al personaje se le establece como si fuera tal.

"Si Cantinflas es un pelado urbano lleno de triquiñuelas que enreda a todos con su verba, el Piporro representa al rancharo fronterizo de hablar golpeado y humor basto, bailarín de patadita y mentalidad de cancionero meimportamadrista." (7) y quien también tiene la oportunidad de personificar al miembro del poder legislativo.

Así Teodoro Dimas Godínez (Piporro) es candidato a diputado por el PRR (muy sugestivo el nombre del partido, porque al oírlo parece que se dijera PRI) del pueblo San Miguel Alto y San Miguel el Bajo. No es querido por el pueblo debido a que es trinquetero, demagogo y sólo busca en la política favorecer sus intereses personales.

Sólo tiene el apoyo de los brigadistas del partido, del cura y del presidente municipal, los de cajón. Y así Teodoro se lanza a diputado, aunque no haya terminado la primaria, puesto que: "Tengo algo mejor: muy buenas palancas. Y si gracias a mis relaciones ya estoy bien parado, también por ellas voy a salir de diputado... y de deudas..." (8).

La imagen que del diputado presentó Piporro en la película de Gavaldón, fue diametralmente opuesta a la de Canánfilas. Mientras éste encarnó a un miembro del poder legislativo paternalista, respetado y querido, que elogiaba al sistema y a su propia imagen, Piporro es un diputado tracalero, fascista y sinvergüenza, cuyas propuestas son rechazadas por los ricos lugareños y campesinos que le avientan como respuesta piedras, basura y tomates.

Además le echan en cara sus sucias movidas, como el hecho de haberles quitado a los ejidatarios sus tierras, para después venderlas a una compañía que quería hacer un campo turístico. Hasta su propia hija Ana María (Patricia Reyes Spindola) le increpa el oscuro origen de su dinero y lo tacha de tramposo y ratero.

Y por qué yo no, si todos los demás, o la mayoría de los políticos, sí? Y bien que roban y se dan la gran vida...!

Y entonces, yo qué? O te crees que yo no soy humano...?

El diputado Teodoro, como cualquier miembro político que ha llevado a la pantalla el cine nacional, se muestra ajeno a cualquier posición ideológica política, lo único que busca es hacerse rico y vivir tranquilo. No es gratuito que Teodoro tenga el mismo tono para hablar y el mismo movimiento de manos que las de Luis Echeverría. En Las cenizas del diputado se ridiculiza la figura de este expresidente.

Pero en Las cenizas del diputado el argumentista Hugo Argüelles no se conformó con caricaturizar la figura del diputado sino que también presentó en la cinta el arquetipo de este miembro del poder legislativo.

Ese modelo ideal está encarnado por "una mujer", la novia del diputado. Elvira Vázquez (Lucha Villa) es una adinerada propietaria de un hermoso rancho, cuya bondad y actos caritativos bien intencionados le han ganado el aprecio del pueblo. Es así que toda la gente y principalmente las mujeres, que son mayoría en San Miguel, la postulan como candidato a diputado por el PEN.

Elvira empezará su campaña a favor de los intereses de la mujer: "Y para nosotras las mujeres, mejores condiciones de vida! Y la mujer actual, de cualquier condición que sea, no tiene por qué seguir padeciendo la sumisión al hombre!" (9) para ser ella la primera que se someta al renunciar a su candidatura para poderse casar con Teodoro.

El hecho de que una mujer sea la candidata de la oposición es muy sintomático. En las pocas películas mexicanas, como

Al diablo las mujeres de Miguel M. Delgado, Las hermanas Karam-bazo de Benito Alazraki, donde el sexo femenino ha llegado a representar a algún personaje político, siempre deja la política para poder seguir a "su hombre".

El cine nacional quiere indicar con eso que el sexo débil, precisamente por débil, no tiene nada que hacer en el ámbito político. Su deber está en el hogar como madre o en el cabaret como prostituta. Así la mujer será un cero a la izquierda cuando quiera meterse en política.

Entonces el hecho de que Elvira sea la candidata de la oposición, significa que no hay tal oposición.

En una escena de la cinta, aparecen los mítines de apoyo: eso es un lugar común. Por un lado Teodoro con poca gente, la mayoría brigadistas del PRR, y en el otro extremo el mitin de Elvira, quien se ve rodeada de mujeres y campesinos. La gente de Teodoro decide irse con Elvira.

Pero el corrupto diputado con tal de ganar las elecciones, le propone matrimonio al candidato de la oposición pero con la condición de que renuncie a su candidatura, para así quedar él como único candidato. Entonces la trama se desviará hacia los líos amorosos de Teodoro y Elvira.

Pero qué se podía esperar de un diputado tracalero? Pues que el matrimonio fuera impedido por una mujer quien se hizo pasar por una esposa abandonada. Así Teodoro ni se casó y eliminó a la oposición y aseguró su triunfo.

De nada le sirvieron a Teodoro tantas transas y argucias porque el pueblo al darlo por muerto en un accidente automovilístico donde fallecen el cura, el chofer de la pipa, una hippie que

llevaba una maleta de dólares robados y supuestamente él, no le quedará otro remedio más que irse al extranjero llevándose el maletín de los dólares.

Al final de la cinta, mientras Teodoro se dirige a las afueras del pueblo, Elvira en un helicóptero avienta dinero y riega las cenizas del supuesto diputado. Estas le caen a Teodoro quedándole la cara tiznada y sucia; así se enfatiza que todo lo que hizo fue sucio, bajo e inescrupuloso.

Tal parece que la conclusión de la película sería que nos iría mejor sin gobierno, ya sea bueno (como el de Elvira) o malo (como el de Teodoro). Así Teodoro vale más muerto que vivo y Elvira vale más retirada que activa en la política.

Si yo fuera diputado y las cenizas del diputado muestran claramente los tratamientos que ha hecho el cine nacional de esa figura política. Pero también hay casos donde el diputado es un personaje secundario.

En Redes (1934) de Fred Zinnemann ayudado por Emilio Gómez Muriel- aparece un candidato a diputado que busca el voto de los pobres y la dvida del rico. Ese politicastro impide que los pescadores se unan al dividirlos y mediatizarlos. Termina por lanzar contra los pescadores las fuerzas del orden y mata a su líder.

Este estereotipo del diputado como un personaje malo, corrupto y tracalero también lo encontramos en Pito Pérez se va de bracero (1947) de Alfonso Patiño Gómez y Don Simón de Lira (1946) de Julio Bracho. En estas películas la candidatura del diputado es apoyada por políticos tan corruptos como el o por tipos paga-

dos. La aparición del diputado es muy breve.

Pero en Redes se señala un papel específico a este miembro del legislativo: el de un intermediario del grupo en el poder. Un diputado que actúa a favor del estado ya que de este vive y depende su futuro político.

Hasta aquí a este personaje político siempre se le ha situado en un medio rural; su vestimenta es una mezcla de hacendado y charro; asiste a fiestas del pueblo, corridas de toros, jaripeos, va a comer a la casa de los hacendados, y hace todo lo que se puede hacer en una población pequeña.

Sin embargo en la película de Alejandro Galindo Dicen que soy comunista (1951) aparecen dos diputados, Mendieta y Méndez, cuya acción política se desarrolla en una ciudad. Comiendo en restaurantes caros, vestidos con trajes muy elegantes, con Cadillac a la puerta y diciendo discursos demagógicos, Mendieta y Méndez se comportan como nuevos ricos sinvergüenzas.

Por otro lado, al final de la película -cuando Benito (Resortas) aparece como héroe por descubrir los malos manejos del partido- estos dos diputados se ponen del lado del protagonista al descubrir que podría ser como ellos. Esta ambigüedad de la acción política es un síntoma que también se manifiesta en toda la película.

Esta confusión se ve más clara cuando los diputados acusan al hijo de Benito de haber pretendido robarles el tapón de su Cadillac. Benito llega a defender a su hijo. Más adelante Benito acude a un restaurante caro a exigirle a Olga que retire su candidatura. Los dos diputados lo toman por un político importan-

te y lo invitan a comer. Qué pasa? Primero se pelean con él y después lo invitan a comer.

Pero Galindo no se conforma con mostrar la ambigüedad política, sino que también demuestra que los diputados no son nada sin sus credenciales. Así, cuando tratan de mandar a Benito y a su hijo a la delegación por haberles robado el tapón, no pueden hacerlo porque no encuentran sus credenciales de diputados y el policía sin éstas no les hace caso. Entonces Mendieta y Méndez quedan en ridículo frente a toda la gente, imposibilitados y frustrados.

También otra película de Julio Bracho Cada quién su vida (1959) aparece un diputado (Fernando Mendoza) cuya acción política se lleva a cabo en la ciudad. El diputado llega al cabaret El Paraíso con un amigo dispuestos a celebrar el Año Nuevo. Arma gran escándalo al meterse con una prostituta que tiene delirios de grandeza. Después bebe con otra cabaretera aunque ella no esté de acuerdo. Por último impide que un policía se lleve a un borracho profesor que echa un discurso político.

Basada en una pieza de Luis G. Basurto, Bracho pretendió sintetizar y presentar en un microcosmos cabaretero la corrupción de costumbres de una nueva burguesía. Hasta la política entraba en ese microcosmos representada por un diputado, quien con el hecho de tener algo de poder puede exigir beber con la cabaretera que quiera, y además defender a un indefenso profesor. Al igual que sus colegas de Dicen que soy comunista el diputado se da vida de rico y, por supuesto, si en la película de Galindo los diputados son apolíticos, en la cinta de Bracho son aún más.

La única supuesta crítica que pudiera haber es el hecho de señalar al diputado dentro del medio de la corrupción. Pero realmente esto es muy dudoso.

Nuestro cine nacional ha visto la acción política? del diputado a través del apoliticismo, así se desarrolle en un medio rural o ciudadano. El diputado es un personaje que no tiene una posición ideológica política y cuya única mira es hacerse rico. El diputado o frustrado es una figura ridiculizada casi siempre por el cine mexicano.

NOTAS.

- 1.- González Casanova, Pablo. La democracia en México. México 1974. Editorial Era. p. 30
- 2.- González Casanova. Po. Cit. p. 30
- 3.- González Casanova. Po. Cit. p. 33
- 4.- García Riera Emilio. Historia Documental del cine mexicano. México, 1972. Tomo 4. p. 379. Editorial Era.
- 5.- García Riera. Op. cit. p. 379
- 6.- García Riera. Op. cit. p. 379
- 7.- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. Ed. UNAM. Cuadernos de cine # 23. México 1974. e. 306.
- 8.- Texto tomado de la película.
- 9.- Texto tomado de la película.

3.6 PRESIDENTES MUNICIPALES

Otro personaje político que el cine mexicano también ha llevado a menudo a la pantalla es el presidente municipal.

En la realidad política de nuestro país, los municipios presentan una dependencia muy fuerte del gobierno estatal. Esta supeditación se da, principalmente, en el orden financiero, reduciendo al mínimo las funciones públicas del municipio.

La carestía es una característica básica de la mayoría de los municipios y, también, un indicador de su debilidad económica y por consiguiente política.

"El problema de la libertad municipal tiene raíces muy profundas. La libertad municipal es una institución que con frecuencia no existe desde su base misma. Ni la estructura del poder local ni la actividad política de los vecinos derivan en algo

que se parezca a un municipio libre. Y la entidad política que surge y se denomina municipio libre está, en realidad, controlada por el poder estatal y la Federación." (1)

"(...) el municipio libre ha sido, hasta ahora, un fracaso más de nuestra democracia (...)." (2)

El cine mexicano se ha ceñido muy fielmente a estos lineamientos de la actividad política del presidente municipal. Este personaje es presentado como un pelele, un títere, un "hombre de paja", que no tiene ni voz ni voto y, curiosamente, casi nunca es mostrado en lfos de faldas, como el cacique.

Cuando aparece acompañado por el todopoderoso cacique, la figura del alcalde se ridiculiza aún más. Es presentado como un ser mil veces inferior al cacique, temeroso ante el poderío de éste y como su perro faldero. El presidente municipal es inferior al cacique en todos los sentidos, como autoridad y como hombre.

Su actividad política se reduce a ser bueno, malo o indiferente ante los hechos.

La maldad de los alcaldes consiste en querer robarse unas tierras, en tratar de imponer a su sucesor, en hacer fraudes electorales, como en las películas Noblesza ranchera, Av. Palillo, no te rajes!, Dicen que soy hombre malo, entre otras.

Cuando el presidente municipal es mostrado como un personaje bueno, siempre acaba con los malos politiqueros y castiga a los corruptos caciques, como en Hora y media de balazos, Tres lecciones de amor o Rosauro Castro.

Son pocos los casos donde el presidente municipal es

presentado en llos de faldas y sin tener ninguna actividad política. Como en Don Herculano enamorado, La guerra de los pasteles entre otras.

Lo más curioso de todo es que hallamos tres películas donde la mujer es la presidente municipal y, por supuesto, su actividad política consiste en ser buena con el pueblo y en acabar con los corruptos caciques y políticos. Pero las representantes del "sexo débil" harán a un lado la política para poder seguir a "su hombre". Las cintas son: Al diablo las mujeres, Las hermanas Karambazo y La presidenta municipal.

En general, el presidente municipal siempre es un personaje vejado por el cine nacional. Al igual que los caciques, diputados y gobernadores, los alcaldes son vistos con la lente del apoliticismo. No hay asomo de crítica a su actividad política, ni a su ideología. Muy parecido al personaje de diputado, el alcalde es también ridiculizado por el cine mexicano.

En muchísimas películas el presidente municipal sólo es un personaje muy secundario de la trama y la actividad que desempeña es variada. Desde "cupido" entre los enamorados, "carcelero oficial", hombre comprensivo y piadoso, el personaje asesinado, alcahuete de las hijas, partidario de la educación, teatrócrata, hasta ser un personaje indiferente ante los hechos de su pueblo o meramente decorativo.

En Nobleza ranchera (1938) de Alfredo del Diestro, la única película que dirigió este actor, las desavenencias entre dos compadres por unas tierras es el pretexto para que el sinvergüenza presidente municipal, don Santiago (Paco Martínez), quiera apoderarse de ellas, aunque no lo consigue.

"Dirigiese, en suma, que esa película fue realizada "para conservar el orden" con fondos de una presidencia municipal y al servicio de la misma." (3)

En 1940 Fernando De Fuentes dirigió la película El jefe máximo, sobre la obra de Carlos Arniches "Los caciques". Según la publicidad era "Una gran comedia que México comentará y aclamará con entusiasmo por su satírico asunto de palpitante actualidad!" (4)

La misma publicidad comparaba a Máximo Terroba (el Chato Ortín) alcalde de Monteverde de Abajo con los grandes dictadores de la historia, como Nerón, Atila, Santa Anna, Stalin, Musolini, etcétera, afirmando que estos últimos eran unas "birrias" al lado de don Máximo.

Y el alcalde es corrupto y mujeriego. En el pueblo sólo hay tres hombres que están en su contra: los otristas del partido opositor. Todos los demás son sus incondicionales quienes aceptan todo lo que dice don Máximo en una junta: "Gracias estimados compañeros regidores. Pueden ustedes estar seguros que al entrar al dieciséisavo año como alcalde de Monteverde de Abajo, estoy dispuesto a seguir practicando mi bienestar económico (...)." (5)

Después de "discutir" el proyecto de egresos para el año, dentro del cual se mencionan que hay gastos: diversos, generales, extraordinarios, imprevistos y de representación; el alcalde afirma que el remanente es para obras de beneficencia privada y como ya se acabó el tiempo y no se pudo nombrar tesorero, él se guirá con el cargo.

Máximo es un presidente municipal injusto, cruel, corru-

trario con la oposición (un diputado, un médico y un indio) quienes le dice: "No hay libertad ni justicia, porque aquí para que lo dejen respirar a uno tiene que votar por usted, hacer lo que usted quiera y ser esclavo de usted, o de su señora de usted, o de la otra señora, o de sus amigos de usted (...)." (6)

Don Máximo hace lo que se le da la gana y pone a quien se le da la gana. Nombra a un primo de él como cartero aunque no sepa leer. Al médico hace muchos años que no se le paga porque se le murieron cinco personas del partido de Máximo y para poder cobrar tiene que dejar morir a cinco de su partido, aunque sólo sean tres los componentes. El indio llega a quejarse porque no tiene agua y se la cobran.

Así el alcalde es arbitrario, cínico, que hace con la ley lo que le conviene, además de pretender a la esposa, Eduarda (Emma Roldán) de uno de sus políticos, Régulo (Alfredo del Diestro).

Dejó a los treinta presos libres pero les siguió cobrando dos pesos diarios de comida; cerró la escuela y el asilo de ancianos porque: "pa que los queríamos, pa lo que les quedaba de vida." (7)

El problema al que se enfrenta don Máximo es a la llegada de un inspector que manda el gobernador debido a las presiones de sus enemigos.

"Mandarme un inspector a mí, con los años que he hecho en este pueblo lo que me da la gana y ahora como me pagan. Me lleva el diablo, me retuerzo de coraje, me hierve el...." (8)

Entonces don Máximo se prepara por si el delegado sale

muy escrupuloso. Manda buscar a 14 hombres con cara de criminales a los cuales se les pagará dos pesos diarios y tienen la opción de escoger el delito que más les guste, a 10 ancianos y a 12 niñas. Además le dice a la vieja maestra de escuela que prepare a los alumnos y les pregunte dónde está el Pico de Orizaba? "y muy brutos deben ser si no dicen que en Guaimas." (9)

Llegan al pueblo Alfredo (Pedro Armendáriz) y su tío Pepe (Manuel Tames) para pedir la mano de Cristina (Gloria Marín) sobrina del alcalde. Son confundidos con los representantes del gobierno y el presidente municipal los invita a hacer una visita al pueblo y les da una fiesta en su honor. Ellos sorprendidos deciden seguir el juego con tal de que Alfredo pueda casarse con Cristina.

Pero el alcalde no quiere que su sobrina se case ya que ésta es dueña de una cuantiosa fortuna. Entonces les da dinero al tío y al sobrino para que firmen los libros del ayuntamiento. Además su secretario le dice al celoso Régulo que el delegado pretende a su esposa, para que así aquel por honor, vaya a matarlo.

Uno de los opositores, el doctor, va a hablar con el supuesto delegado y éste le dice que él no es el inspector, a lo que el doctor responde que ya lo sabía porque el verdadero representante está hospedado en su casa.

El alcalde y el falso inspector llegan a un acuerdo: el primero consentirá que su sobrina se case si el otro firma los libros.

Finalmente Alfredo y Cristina se casan. En eso llega el

verdadero delegado diciéndole al alcalde y a su secretario que el gobernador los invita a pasar una larga estancia en la prisión.

Así el corrupto alcalde a pesar de todas las transas que se valió para que el falso delegado firmara los libros y desistiera de que su sobrino se casara con Cristina, pierde su puesto por malo, injusto, explotador y traidor a la patria. Su castigo lo cumple en la cárcel.

En esta comedia política se criticó y ridiculizó la figura del alcalde. Este es malvado, tonto y mujeriego. Pero en el fondo en la película de De Fuentes se criticaba al partido en el poder (PRM), que imponía a los candidatos y ejercía un poder totalitario.

La cinta es una sátira a los políticos de nuestro país. Las escenas chuscas y graciosas abundan, los personajes son muy bien manejados y la intención de crítica y parodia está muy bien lograda tanto en los diálogos como en las acciones de los personajes.

El alcalde manifiesta a través de toda la cinta sus lineamientos políticos, aunque sea presentado también en enredos amorosos. El personaje que hace Joaquín Pardavé de secretario del presidente municipal, es el mejor pues parodia a los politiquillos que son muy propios para hablar con un lenguaje demagógico e incomprensible.

En El jefe máximo "era fácil deducir qué intereses de clase expresaba esa sátira de una oposición pequeño-burguesa envalentonada por los alardes almazanistas." (10)

Una trama muy parecida se planteó en la película Calzonzin inspector (1973) de Alfonso Arau protagonizada por el mismo.

Basándose en "El inspector" de Nicolás Gogol y en los personajes de la historieta "Los supermachos" de Rius, Arau, Juan de la Cabada, Eduardo del Río Rius y Héctor Ortega elaboraron el argumento de esta fallida sátira política.

Al igual que en El jefe máximo, en Calzonzin inspector la noticia de la llegada de un inspector al pueblo de San Garabato, produce gran preocupación entre las "fuerzas vivas" y principalmente en el corrupto presidente municipal don Perpetuo del Rosal (Pancho Córdova) quien es, además, cacique del pueblo por treinta años.

En San Garabato se barren las calles, se queman papeles comprometedores, se improvisan hospitales, cárceles y escuelas para que el pueblo quede limpio, cívico y decente.

A diferencia de la cinta de Fernando de Fuentes, en la de Arau el indio Calzonzin es tomado como el inspector, debido a una confusión. Decide seguir el juego y después de asistir a festejos, banquetes, orgías y escarceos amorosos con la esposa y la hija del alcalde, el pueblo le regala flores, granos y animales. Calzonzin se da cuenta de que la cosa va en serio y decide huir pidiendo anticipadamente la mano de la hija del presidente municipal. Finalmente llega el verdadero inspector y todo el mecanismo de bienvenida vuelve a comenzar.

En este su segundo largometraje Arau pretendió chatear y ridiculizar a las corruptas fuerzas vivas de un municipio. La

coartada perfecta que nuestros directores siempre han seguido, para satirizar la corrupción que priva en nuestras autoridades, es traspasar la pirámide del poder a un microcosmos pueblerino supuestamente representativo. Así la crítica? sólo se queda a un nivel de choteo y no de cuestionamiento.

En Calzoncin inspector un indígena, quien también es parodiado, es el encargado de criticar a todos los "fuerzas vivas" del pueblo. Principalmente al dirigente: el presidente municipal quien es corrupto, trinquetero, cínico y explotador. Cuando se entera de la visita del inspector manda tirar la barda frente a la iglesia para que: "mientras más casas destruidas, más se ve la actividad del municipio." (11)

Es un alcalde servil, convenenciero y demagogo: "somos un pueblo en marcha y se resolverán todos los problemas emanados de las necesidades. Compañero, no hay que ser, tengo hijos, hágalo por ellos, no por mí!" (12). Es un presidente municipal mujeriego, tonto, borracho y mal hablado.

Pero Arau en una de las escenas finales donde el administrador de correos lee la carta que mandó Calzoncin a su amigo Gedeon, intentó hacer su crítica más corrosiva al disfrasar a las fuerzas vivas con el aspecto de los animales con que Calzoncin los compara. Así el alcalde "... Es un cacique igual o peor que Andrés Chagoya. Lo que es decir mucho. Es más bruto, sinvergüenza y baquetón que un rinoceronte con cerebro de mosquito y uñas de gavián." (13) Todos los personajes adquieren las características de las bestias con que son comparadas.

Así en Calzoncin inspector por medio de tantos chistes

verbales y situaciones supuestamente cómicas y de payasadas más o menos políticas, se intentó parodiar, o mejor dicho criticar, la corrupción de nuestras autoridades. Alfonso Arau sólo lo consiguió y dejó ver su incapacidad para tratar a unos personajes faltos de densidad y credibilidad, cayendo al nivel de las comedias cantinflescas y en la usadisima crítica política de los municipios. Pero no pasó de ahí.

Fernando de Fuentes en El jefe marino logra una parodia de las fuerzas vivas muy superior a las de Calsonsin inspector.

En la película de Carlos Véjar Los temerarios de barrio (1948) Leopoldo Ortín volvió a encarnar a un presidente municipal bronco y grosero que confunde a dos vagos con representantes del gobierno. Estos en un discurso ante el pueblo se meten con el alcalde, quien después acepta las disculpas.

Como en la mayoría de las películas sobre los caciques y diputados, en las cintas sobre los presidentes municipales nuestro cine nacional también pretende hacer una crítica a esas autoridades, ridiculizando las arbitrariedades de los políticos y haciendo mofa de la palabrería pseudopolítica que emplean.

La coartada perfecta para no correr ningún riesgo es ubicar esa crítica dentro de un microcosmos pueblerino, donde se reúnen las fuerzas vivas, charros cantores, malos pandilleros y muchachas bonitas. Es decir, un microcosmos pueblerino muy alejado de nuestra realidad.

Así, la supuesta crítica queda reducida a nada.

Este lineamiento ha sido muy fielmente seguido por el cine mexicano al abordar a los personajes políticos. No hay una

crítica seria, corrosiva y formal. Todo se oculta por medio de llos de faldas o de la lucha entre los malos y los campeones justicieros. También la supuesta sátira a la política se esconde tras escenas chuscas, chistes carperos y acciones francamente increíbles.

En la película Av. Palillo, no te raies! (1948) el director Alfonso Patiño Gómez trató de abordar la crítica política de una forma muy infortunada.

En el pueblo de Tepexpan al cómico Palillo (Jesús Martínez Palillo) le ofrecen un peso por cada persona que lleve a una convención a favor de Huesca, el sucesor del presidente municipal don Timoteo (Roberto Soto). Aunque estos dos últimos no son queridos por el pueblo debido a sus canalladas, la gente va a la reunión. El sinvergüenza de don Timoteo no le quiere pagar a Palillo y éste echa un discurso en contra de él y de Huesca y apoya al honrado candidato de la oposición Atenógenes (Arturo Soto Rangel).

En las elecciones el alcalde trata de cometer un fraude electoral, pero Palillo lo impide. Atenógenes es electo por unanimidad, y ante el rechazo de don Timoteo a reconocerlo, todo el pueblo hace huelga de hambre. Atenógenes triunfa al romper Huesca la huelga.

El tratar de ver la situación política del país a través del microcosmos pueblerino es un recurso muy socorrido por el cine mexicano. Las críticas que se hacen a la autoridad, a los fraudes electorales, a la demagogia, etcétera, son nulas, ya que ese microcosmos -lleno de charros cantores, muchachas bonitas y de

las "fuerzas vivas"- es totalmente irreal.

Las recriminaciones de Palillo parecían referirse a políticos y situaciones del pasado. Hasta su caricatura del tribuno quedaba fuera de contexto, ya que en ese momento ascendente de la burguesía el reducir el tema de la injusticia social a cuestiones de abusos y atropellos era inocuo.

En Los muertos no hablan (1956) de Jaime Salvador el corrupto presidente municipal (Angel Infante) por su afán de lucro se incorpora a la banda de un rufián. Arrepentido le va a confesar al justiciero El Rayo donde está la guarida de éste, cuando es asesinado. Al igual que en muchos casos donde se ha presentado a un cacique corrupto que muere en manos de sus supuestos "amigos", en la película de Jaime Salvador el alcalde ratero se muestra en proceso de arrepentimiento (al igual que el alcalde de Rosauro Castro) y decide cambiar su mala conducta. Pero el cine nacional no le permite tal cosa. Sus bajas acciones debe de pagarlas con la muerte.

En Dicen que soy hombre malo (1958), de Miguel M. Delgado, las canalladas del dictatorial presidente municipal (y al mismo tiempo juez, tesorero, jefe de policía, bombero, jurado popular, fiscal y defensor de oficio), consisten en querer apoderarse del tesoro de su sobrina. Pero un forastero, comisionado para investigar los abusos del alcalde, lo destituye y en su lugar queda el amigo del forastero.

Como atinadamente lo ha señalado Emilio García Niera en la Historia Documental del Cine Mexicano (tomo 7) "la referencia a algo tan improbable como un tesoro enterrado, debía hacer en esta

comedia ranchera totalmente inocuo el asomo de critica al caciquismo." (14)

Además, el hecho de atribuirle al presidente municipal otros cargos es muy patético. Tal parece que, como la labor del alcalde es tan mínima, se hace necesario que éste se dé a conocer en el pueblo cumpliendo otras funciones.

Dicen que soy hombre malo sólo refleja un hecho real: la pobre actividad política del presidente municipal.

Un caso muy curioso encontramos en la serie de episodios compuesta por dos películas Los hermanos Centella y El forastero vengador (1966) de Fernando Fernández, donde aparece -en la primera cinta- un presidente municipal que también es cacique.

El alcalde y cacique don Demetrio (Crox Alvarado) "no conoce más ley que la de su voluntad. Y como su voluntad es apoderarse de todo, la ley, para conseguirlo, sale sobrando." (15)

Don Demetrio mata a los padres de una niña y al comisario Contreras, que se oponía a sus malas maniobras. Después de varios años, la niña, ya convertida en mujer, y el hijo del comisario, ayudados por los hermanos Centella, unos rufianes arrepentidos, matan al alcalde-cacique y a sus secuaces.

Hasta ahora, en las películas mencionadas anteriormente, los presidentes municipales pagan sus canalladas con la destitución o el olvido. Pero en la película de Fernando Fernández el alcalde que tiene más de cacique es asesinado.

Por lo visto el director no tenía ni idea de lo que son un cacique y un presidente municipal al confundir a estos dos per-

sonajes -con actividades tan diferentes- en uno. Además, eso de que unos rufianes -quienes buscan rehacer su vida- den muerte al alcalde no es creíble. Esta es la salida más fácil para nuestro cine mexicano, que en ningún momento plantea una verdadera lucha contra el caciquismo. Generalmente los corruptos caciques mueren o son castigados por justicieros, vengadores o mujeres pero nunca por un pueblo que trata de defenderse y que impugna la corrupción.

Finalmente, en la cinta de Fernando Fernández todo se maneja en el nivel de las venganzas personales.

En las cintas Rosenda (1948), del pretencioso Julio Bracho y La fiera (1954) de Ramón Peón, la presencia de los presidentes municipales es mínima. Al igual que en Noblesse ranchera, en la película de Peón la mala acción del alcalde consiste en querer apoderar de unas tierras. Mientras que en el filme de Bracho un arriero improvisado en revolucionario -que dice luchar por la justicia social- aprehende al presidente municipal.

Realmente, a través de estas películas no se puede decir que haya una crítica seria a los corruptos presidentes municipales. Así como su verdadera acción política es mínima, su presencia en muchas películas de nuevo resulta secundaria, ya que sólo sirve para reforzar los alardes de campeones de los posibles justicieros que aparecen en la trama y, supuestamente, para que nos percatemos de que la maldad es castigada.

En la cinta Y Dios la llamó tierra (1960) de Carlos Toussaint aparece también muy brevemente un alcalde corrupto que está en contra de la reforma agraria y trata de sobornar a un maestro, quien ayuda al funcionario federal en la repartición de

tierras.

Lo inaudito es que, ante los reproches de su hija, el presidente municipal decida tomar partido por los agraristas.

La imagen que se da del alcalde es tan contradictoria que no podemos tomarla en serio. Eso de que una hija lo incite a unirse a los agraristas encontrándose en un estado de ebriedad solo es posible en el cine mexicano.

Para 1974 Alberto Isaac filmó Tivoli donde se denuncian y critican las arbitrariedades gubernamentales. El alcalde de la ciudad (Alberto Mariscal), que sirve a un contratista, inicia obras de demolición -entre ellas el teatro Tivoli- pues piensa poner glorietas llenas de gladiolas. Con estas construcciones el alcalde y sus ayudantes se enriquecen ilícitamente.

No podemos decir que hay una crítica política hacia ciertas actitudes de nuestras autoridades mayores o menores ya que se dan nombres falsos y los personajes políticos son presentados bajo un juego de sombras que hace imposible reconocerlos. El cuestionamiento político se ve reducido a una anécdota, como es tratada en general toda la película.

Luis Alcoriza realizó en 1975 Las fuerzas vivas, donde el inicio de la revolución mexicana produce entre dos partidos políticos de un pueblo, la disputa del poder según las noticias que reciben sobre el desarrollo de la lucha.

El partido conservador, que está en el poder, lo forman los porfiristas Benito (el alcalde), el coronel, el juez, un tal Gaytán, el boticario, el doctor Fuente, el cura y otros. Sus opositores, el partido liberal, son el herrero, el maestro, el

zapatero, el carretero, un tal domulo, el panadero, el albanil y otros.

Si el telégrafo anunciaba triunfos revolucionarios, los liberales ocupan la presidencia municipal y si se anuncian triunfos de las tropas federales, el gobierno pasa a manos de los conservadores. Después de pleitos, encarcelamientos mutuos, discusiones y cambios de poder, los conservadores se enteran que Díaz ha caído y deciden volverse revolucionarios. Así cuando el telegrafista anuncia el triunfo revolucionario, todos (conservadores y revolucionarios) festejan la noticia.

En esta farsa política la presencia de un presidente municipal es muy importante. Benito (Héctor Lechuga) dirigente de los conservadores devela en la plaza del pueblo un busto de su padre. Así lo vemos haciendo una función de teatrócrata. Es un integrante de las "fuerzas vivas" que vive muy comodamente y viste bien. Su posición política esta muy bien planteada: es un conservador que por todos los medios cuida sus intereses y así hace al telegrafista su amigo, para que éste lo tenga al tanto de lo que pasa. Benito es el primero en saber el triunfo de la revolución, por lo cual decide reunir a las otras fuerzas vivas y convertirse todos en revolucionarios para que no los encarcelen.

La figura del convenenciero alcalde está muy bien lograda. Todos los personajes de esta película son ridiculizados y la imagen que se da del presidente municipal, es la de un hombre pacífico, conservador, inteligente, poderoso y algo gracioso.

Una de las mejores escenas donde se chotea al alcalde es cuando la estatua de su padre es utilizada como mingitorio público.

por los revolucionarios. También al final, para manifestar la nueva posición del alcalde, al busto de su padre se le pone un sombrero revolucionario.

En esta parodia sobre los hechos revolucionarios, Luis Alcoriza logró ridiculizar muy bien las situaciones y a los personajes. También rompió con el estereotipo que el cine mexicano le ha conferido al presidente municipal: la de un personaje siempre vejado y humillado. El alcalde de Las fuerzas vivas es precisamente quien humilla y realmente manda. No es ningún títere ni tonto. Sabe lo que hace y por lo que lucha, aunque también su imagen sea ridiculizada junto con la de los otros personajes.

Pero el cine nacional también ha visto a los presidentes municipales como personajes buenos y cumplidores de su deber, aunque esto último no se ha definido bien.

Así en La Zandunga (1937) de Fernando de Fuentes aparece minimamente el alcalde don Catarino (Joaquín Pardavé) que mete a la cárcel a dos enamorados de Lupe (Lupe Vélez) por andarse peleando.

En El beso mortal (1938) de Fernando A. Rivero los habitantes del pueblo presionan al presidente municipal, para que entorpezca la labor de un doctor que ha llegado y con sus letreros ha escandalizado a las familias puritanas.

El señor alcalde (1938), del entonces debutante Gilberto Martínez Solares daba una imagen del presidente municipal completamente diferente a la de El jefe máximo. Mientras en ésta el alcalde era corrupto, traidor y manipulador, en la película de Martínez Solares el alcalde era todo candor e ingenuidad.

El alcalde (Domingo Soler) vestido de traje y gacné, iba por las calles tirando de la cuerda de su vaca lechera. Pero la pureza e inocencia del pueblo y del señor alcalde estaba a punto de perderse por la llegada de dos mujeres fugitivas, atractivas y mañosas. Sin embargo todo terminaba bien.

El señor alcalde, basado en el cuento "El alcalde Lagos" de Jorge Ferretis, sólo dejaba ver que el autor no tenía ni idea de como son los alcaldes mexicanos "y de ahí que el suyo sea hijo de la más pura fantasía." (16)

Ramón Pereda filmó en 1939 El Gavilán donde un bandido generoso, protagonizado por él mismo, atrapa a unos ladrones y los lleva ante el alcalde (Manuel Pozos).

En Fantasia ranchera (1943) de Juan José Segura el alcalde ayuda al músico Carlos (Ricardo Montalban) quien compone una sinfonia, a costear la primera representación y le promete difundirla internacionalmente.

Muy curioso es el caso de la película Gángsters contra charros (1947) de Juan Orol, donde el abigeo Pancho el charro del arrabal mata al presidente municipal Tiburcio y pone en su lugar al incondicional y títere Filemón.

Un año después el mismo Orol filmó la secuela llamada El charro del arrabal donde Pancho impone como presidente municipal a un hombre de paja don Tiburcio por medio de un fraude electoral y así fastidiar al candidato de la oposición. Finalmente don Tiburcio, inquieto por los desmanes del bandido, lo convence de que deje el municipio.

Así Orol en la película que dirigió el 1947 mata al débil Tiburcio, para resucitarlo un año después. Pero la persona-

lidad de este es la misma: un alcalde títere y manejable.

El presidente municipal es visto por nuestro cine como ambiguo y contradictorio. En la película Los hermanos Centella unos rufianes matan al corrupto alcalde y en la cinta de Orol unos rateros lo imponen en el municipio. Sólo podemos deducir que, siendo la figura del alcalde tan débil y tan ignorada, a nuestros directores no les ha importado que el humillado alcalde tenga una personalidad indeterminada.

Pero si en las dos películas mencionadas anteriormente el alcalde muere a manos de unos bandidos, hecho con el que se prueba su débil poder, en Con el diablo en el cuerpo (1954) de Radl de Anda, el alcalde muere a consecuencia de una bala perdida. Así aparte de vejar al alcalde en la mayoría de las cintas, en ésta paga los "platos rotos" sin tener "vela en el entierro".

En la serie compuesta por dos cintas El Rayo Justiciero y La Barranca de la Muerte (1954) de Jaime Salvador, el alcalde también es asesinado por unos rufianes.

Pero en Los bárbaros del norte (1961) de José Díaz Morales la figura del alcalde es todavía más vejada y humillada, porque unos villanos se burlan de su autoridad ya que está viejo y manco.

En Los Sánchez deben morir (1965) de Miguel M. Delgado otros rufianes matan al presidente municipal porque no se dejó sobornar.

Así si el cacique paga su corrupción y maldad con la muerte, el alcalde aparte de ser humilde y de ser un personaje político débil y títere, con razón o sin motivo es asesinado por

otros personajes que tienen menos poder que él. Hasta los bandidos lo matan muy fácilmente. Entonces la figura del presidente municipal es aún más ridiculizada.

En la película de Emilio Gómez Muriel La Fanchita (1948) aparece muy secundariamente el presidente municipal Margarito Chinchurrieta (Armando Velasco) y su cursi hija Margaritina.

Igual sucede en Yo soy charro de levita o Soy charro de levita (1949) de Gilberto Martínez Solares, donde el cacique del pueblo Agripino (Julio Villarreal) quiere casar a su hijo con la hija del presidente municipal Melitón (Oscar Pulido).

Raúl de Anda filmó en 1949 Dos gallos de pelea donde el alcalde don Cástulo (Oscar Pulido) encierra a los rancheros Panchito y Francisco por armar escándalo en la cantina del pueblo. Para dejarlos libres los primos tienen que barrer las calles.

También en Con todo corazón de Rafael E. Portas (1951) el presidente municipal Régulo (Arturo Soto Rangel) aparece en el cumplimiento de sus deberes. Quiere meter a la cárcel al niño Luisito, sobrino del cura, porque se ha robado un pan.

Una situación parecida se da en Tres balas perdidas (1960) de Roberto Rodríguez, donde el alcalde encierra a tres jóvenes machorras.

O en Los tres salvajes (1965) de Gilberto Martínez Solares donde el alcalde echa del pueblo a tres salvajes, no sin que estos antes se burlen de él y le roben su reloj.

Joselito Rodríguez presentó en ...Y murió por nosotros (1951) a un alcalde Camilo (Carlos Orellana) que ayuda a un maestro de escuela, para que los mineros vayan a la escuela nocturna.

Las funciones que el cine mexicano le ha otorgado al alcalde son muy variadas. Van desde un padre alcahuete de los años amorosos de su hija, cornudo, "carcelero oficial" así tenga que encarcelar a un niño ferviente partidario de la educación, cuando sus apariciones son muy secundarias.

En Estoy taan enamorada (1954) de Jaime Salvador la función del alcalde, un personaje secundario, es mandar a un ranchero a buscar a otros a la capital, quienes fueron enviados por el municipio a arreglar un asunto y no han regresado.

En Pancho López (1957) de René Cardona, el alcalde de Frontera Triste manda a su sobrino a vender un ganado. Este se gasta el dinero y aconsejado por el cura, dice que el bandido Pancho López lo asaltó. El alcalde debe de terminar con el rufián por orden del gobernador. Es su sobrino quien lo hace.

Así las funciones que el presidente municipal desempeña cuando es un personaje meramente secundario son muy heterogéneas. Lo mismo puede ser padre consentidor, carcelero indiscriminador que casamentero, bienhechor o exterminador de rufianes si es que éstos no acaban antes con él.

Pero el alcalde también es testigo de las curaciones aplicadas a un niño. Esto sucede en La mujer de a seis litros (1966) de Rogelio A. González. O ayuda a un pobre indigena a vender sus flores en Mi niño Tizoc (1971) de Ismael Rodríguez. O les cobra 180 pesos a unos cómicos para poderlos dejar trabajar en San Simón de los Magueyes (1972) de Alejandro Galindo). O jubila a un viejo maestro en La India (1974) de Rogelio A. González. O se prepara, junto con las demás autoridades (cura, jefe de policía, abarrotero,

etc.) para celebrar las fiestas de semana santa en El elegido (1975) de Servando González.

En Tres lecciones de amor (1958) de Fernando Cortés, un político corrompido logra convertir a Germán (Germán Valdés Tin Tan) en presidente municipal de Sochula. Después de varios incidentes chuscos, Germán acaba con los politiqueros aliándose con el pueblo.

Muy parecida a la imagen que Falillo dió del tribuno en Av. Falillo no te rajesi, Tin Tan personificaba ahora a un alcalde que defendía los intereses del pueblo, es decir, que tenía dotes de tribuno.

Así con un cómico encarnando a un presidente municipal, sólo podemos esperar que la cinta abunde en momentos chuscos y graciosos.

Hay dos películas en las que el vejado presidente municipal acaba con los malos caciques, la de Roberto Gavaldón Rosauro Castro (1950) y Hora y media de balazos (1956) de Alejandro Galindo.

En la primera, el alcalde Chávez (Carlos López Moctezuma) es compadre del temido Rosauro (Pedro Armendáriz) que está en contra del desarrollo y la educación. Después de que Rosauro ha dado muerte a varias personas, Chávez tiene que matarlo en defensa propia.

El presidente municipal de Rosauro Castro es mostrado como un títere del corrupto cacique. Lo secunda en sus malas acciones y sucios negocios. Es un perro faldero que al final se encuentra en proceso de arrepentimiento y, ante la disyuntiva de ser mata-

do o matar, escoge lo segundo. Pero predomina la imagen de alcalde de paja, títere, ridículo, inferior e imperceptible.

Realmente, no podemos creer que en esta película la fuerza política del alcalde sea superior a la del cacique. Este hace lo que se le pega su gana sin oposición del presidente municipal. Si este reacciona en contra del cacique es porque su vida está de por medio.

En la película de Galindo Hora y media de balazos, el pagador Jesús (Adalberto Martínez Resortes) es nombrado presidente municipal después de haber tenido un chusco tiroteo con el perverso cacique, quien termina pidiendo paz.

Si de Rosauro Castro no nos podemos fiar, mucho menos de esta comedia ubicada en medio rural, donde el cacique se rinde debido a que se encuentra exasperado, pues tanto él como su contrincante no atinan ni un tiro.

Hay que señalar que Jesús es nombrado alcalde después de que termina con el cacique. Así su imagen es la de un presidente municipal justo, valiente y que lucha a favor del pueblo.

Pero si el presidente municipal es casi siempre vejado, humillado y ofendido o, a veces, es el personaje bueno de la trama salvador del pueblo y vengador, también puede hacerla de doctor e intercesor entre los enamorados.

Como en El rapto (1953) de Emilio Fernández donde las autoridades del pueblo, entre ellas el presidente municipal Constancio (José Elías Moreno), ceden la casa de un ranchero a una bella mujer que es deseada por todos. Pero se presentan problemas ya que el ranchero no murió y llega pidiendo su casa. Entonces el al-

calde hace hasta lo imposible con tal de que la mujer se enamore del ranchero. Después de líos entre estos, finalmente se enamoran.

El alcalde no es vejado ni humillado. Tampoco se le presenta haciendo sus funciones, por decirlo así, políticas. En la película de Fernández es un presidente municipal cuya función es hacerla de "cupido".

Muy parecido es el caso de la cinta Qué bravas son las costenas (1954) de Roberto Rodríguez. El alcalde don Justo (Mánuel Arvide) exige a un pocho que se case con su sobrina ya que pasaron una noche juntos.

También es el caso de la película Ay, Jalisco, no te rajesi (1964) de Miguel Morayta, donde el doctor y alcalde Olvera (Miguel Ángel Ferriz) intercede por Salvador ante María, quien no perdona a su novio por haber matado a su padre. El alcalde logra que los novios se reconcilien.

Si todas las películas mencionadas anteriormente pretenden dar una imagen real del alcalde y de su supuesta actividad e ideología políticas, en las cintas mencionadas no se toca en absoluto ese punto.

La tan ambigua imagen del presidente municipal va de ser pelele, títere, bobalicón, temeroso, vengador, corrupto, malvado, perverso hasta a hacerle de "cupido". El cine mexicano sólo se ha preocupado por vejar al presidente municipal.

Pero en La plaza de Puerto Santo (1976) de Toni Sbert se intenta salvar al alcalde de esa imagen. En Puerto Santo los puestos políticos siempre han sido ocupados por la familia Arau. El

presidente municipal Fortunato Arau (Rafael Baledón) decide un día que el municipio lo ocupe un verdadero representante del pueblo. Este es Teobaldo López (Héctor Suárez) quien es despreciado por los ricos y los pobres lo consideran un personaje muy importante como para que siga siendo uno de ellos. Los ricos sin tener que hacer, se rednen en las noches para fisgar a la gente. Así descubren que la esposa del alcalde tiene un amante. Teobaldo recibe un anónimo donde se le informa lo anterior. Los cinco fisgonos son encarcelados. Desde ese momento Teobaldo decide ejercer una verdadera autoridad: ahora todos son iguales.

Aunque al final se pretenda presentar a un alcalde con poder y personalidad es muy discutible, ya que la supuesta fuerza del alcalde consiste en democratizar una banca de la plaza que sólo usaban los ricos y así todos se sientan iguales.

La imagen del presidente municipal de todos modos es ridiculizada, como en la mayoría de las otras películas, ya que Teobaldo no es elegido por el pueblo sino que un alcalde -que tiene más de cacique- lo impone en el municipio. Es una figura odiada por ricos y pobres, porque al entrar en funciones pretende ocupar un lugar entre los ricos, quienes no lo aceptan, aunque la esposa hace hasta lo imposible por serlo. Además se le presenta como a un cornudo.

El alcalde sigue siendo un títere, inepto, hombre de paja, tonto y cornudo.

También el cine nacional se limita a presentar a los alcaldes desde un punto de vista indiferente en cuanto a su posición, ya sea política o de otra índole como en Marejada (1952) de Carlos Toussaint, donde el presidente municipal recibe con indiferencia a

un médico que llega al pueblo para combatir la insalubridad.

O los presenta desarrollando funciones que, generalmente, un gobernador desempeña, como en Tal para cual (1952) de Rogelio González donde el alcalde junto con el cura nombra hijo predilecto de San Rafael a un piadoso hacendado.

Pero esta función de teatrócrata del presidente municipal queda más clara en La justicia del Cavilán Vengador (1956) de Jaime Salvador, donde la presencia del alcalde don Artemio (Miguel Arenas) es meramente formal. Con una gran fiesta Artemio celebra el grito de la independencia. Así el presidente municipal no es vejado ni ridiculizado en esta cinta. Su función es ser teatrócrata.

Igual que en Tal para cual, en Dos maridos baratos (1959) de Jaime Salvador el alcalde (Arturo Bigotón Castro) nombra a otros hijos predilectos.

Su papel de teatrócrata también lo cumple recibiendo a unos viajeros en Ladrón que roba a ladrón (1959) también de Jaime Salvador.

Así en muchas comedias rancheras el personaje tan secundario que encarna el alcalde es de teatrócrata. Es decir, invade las actividades que el cine nacional le ha conferido al gobernador. Como ya lo hemos dicho anteriormente, la figura del alcalde es tan débil y manejable que sus actividades son muy indefinidas. Pero eso sí, su persona siempre es humillada.

El presidente municipal de la película que marcó el debut de Fernando Soler como director Con su amable permiso (1940), se asemeja mucho al presentado en El charro del arrabal, vista anteriormente.

Unos politiqueros de Con su amable permiso aprovechan la bondad de Plácido (Fernando Soler) y lo convierten en un alcalde débil y títere. Aunque nunca vemos qué funciones realiza como tal, sólo sabemos que el buen Plácido acepta tal cosa por el cariño que le tiene a Elena, hija de un político.

Los presidentes municipales de las dos cintas son impuestos por personas con más poder, que pueden manejarlos. Pero finalmente se arrepienten de sus malas acciones.

Lo interesante es la imagen que se da de los alcaldes. La de títeres, tontos y bondadosos. Por supuesto, para nada se menciona la actividad política de estos.

Es necesario apuntar el caso de la película de Zacarías Gómez Urquiza El último cartucho (1964) en la que el cacique Pizarro (Carlos López Moctezuma) manda asesinar al presidente municipal y al juez.

Aunque no sabemos cuales fueron los motivos para los asesinatos, una cosa es muy cierta: el poder del cacique es tan grande que puede matar al alcalde. Así la imagen de este último siempre será la de un ser inferior en todo y por todo ante el poderoso y omnipotente cacique de nuestro cine nacional. Claro hay excepciones, como las cintas Rosaura Castro y Hora y media de balazos, de las que ya habíamos anteriormente.

En Mi influente mujer (1955) de Rogelio A. González la llegada del gobernador produce gran agitación y regocijo entre los habitantes y, principalmente, en el presidente municipal Cornelio (Oscar Pulido), la esposa de éste y el boticario, que buscan a toda costa -así sea ofreciendo el primero a su esposa y el segundo a

sus hijas- quedar bien con el visitante para que este les favorezca en sus aspiraciones políticas.

El gobernador quiere comprar unas tierras que serán favorecidas por una presa. Para esto se hace amigo incondicional del alcalde quien solapa el sucio negocio. Finalmente el gobernador es destituido y el presidente le retira su amistad y lo corre de su casa porque: "pero usted ya sabe como son estas cosas de la política. Usted ya no es grato, pudiera comprometerme." (17)

La figura del alcalde es ridiculizada en toda la cinta. Se le presenta como un títere servil que no sabe vestirse, que come con las manos mientras dice: "cuántos sacrificios hay que hacer para sostener una carrera política." (18)

Es un pobre diablo ingenuo que no entiende el doble sentido de las palabras del gobernador, cuando este le contesta: "francamente hasta ahora me he fijado en otras faldas..." (19).

Es tonto e inepto y ve al gobernador como un gran dios: "Mire nomás, lo que es ser gobernador. A mí no se me hubiera ocurrido". (20)

Además de todo es un cornudo porque su esposa lo engana con todos los hombres que puede; y aunque él los ve besándose acepta las explicaciones que le da su mujer. Esta lo manda y mangonea como quiere.

El único momento de lucidez que tiene es en el final, en que a pesar de que la esposa defiende al corrupto gobernador, el alcalde lo corre y logra imponerse.

Cornelio es un presidente municipal ingenuo, tonto, inepto, abeto, servil y cornudo.

En Los días del amor (1971) de Alberto Isaac aparece un presidente municipal, Vicente (Jorge Martínez de Hoyos), quien odia a los cristianos, ha sido abandonado por su esposa infiel, borracho y tiene que hacerle de padre y capataz con su sobrino adolescente.

En general las apariciones del alcalde son más por problemas familiares que por cuestiones políticas. Para el cine mexicano los líos amorosos o los problemas familiares son más importantes en un alcalde que sus funciones y actividades políticas.

Una imagen muy diferente se da en La guerra de los pastales (1943) de Emilio Gómez Muriel, donde el alcalde Peñaranda (Domingo Soler) pretende a la joven Suzette (Mapy Cortés) hija de un pastelero. El alcalde cree que ésta le cosió un botón y por ello la quiere más. Finalmente el presidente municipal comprende que Suzette es muy joven para él y decide irse con Marieta, quien fue la que le pegó el botón.

Al alcalde no se le ridiculiza como un hombre débil y titere, sino como un viejo rabo verde. Así el cine mexicano encontró otra forma de vejar al alcalde. Los lineamientos políticos ni siquiera se mencionan en la cinta, donde abundan los pastelazos y enredos amorosos.

En la película Las medias de seda (1955) de Miguel Morayta también aparece un alcalde mujeriego Juan (Joaquín Pardave) que a pesar de vivir en unión libre con Agueda y tener un hijo, pretende a la exuberante Rosario (Rosario Dávalos). Después de tener problemas con un supuesto hermano de Rosario, el alcalde se percata de que quiere mucho a Agueda y va a casarse con ella.

Así el alcalde rabo verde es redimido al final de esta comedia donde, al igual que la otra, los lios amorosos son más importantes que los planteamientos políticos que pudiera tener el alcalde.

Algo distinto se plantea en Los Cinco Halcones (1960) de Miguel M. Delgado donde el presidente municipal Fernando (Luis Aguilar) y otros personajes olvidan sus rivalidades por el amor de una mujer y se unen para terminar con un villano. En esta cinta tipo western se mezclaba los lios amorosos con un supuesto deber de las fuerzas vivas.

Una imagen parecida a las otras cintas del presidente municipal se da en la película Don Herculano enamorado (1974) de Mario Hernández.

Si antes se ha ridiculizado al alcalde presentándolo como un hombre de paja sin voluntad, títere, perro faldero del cacique y también pelele, en Don Herculano enamorado se le ridiculiza también de una manera muy ajena a la política: como un viejo rabo verde.

En esta película, que se inspira en la novela española del siglo XIX El sombrero de tres picos, de Pedro Antonio de Alarcón, y que traslada su trama muy artificiosamente al medio ranchero mexicano, don Herculano (Pancho Córdova), a pesar de sus sesenta años y de estar casado, quiere poseer a la bella muchacha del pueblo. Haciendo salir al esposo de ésta, trata de cometer el adulterio que no llega a realizarse debido a que la muchacha escapa.

Así el vejete de don Herculano es completamente ridiculi

zado en esta comedia de enredos, ya que ni siquiera se le ve capaz de cometer un adulterio.

Antes de entrar a hablar sobre las presidentas municipales que nos ha dado el cine mexicano, es necesario señalar que en la película Que bonito amor! (1959), de Mauricio de la Serna aparece una mujer candidata a la presidencia municipal.

El personaje que encarnó Lola Beltrán en esta cinta es similar al protagonizado por Lucha Villa en Las cenizas del diputado. En las dos cintas los novios Elvira y Teodoro (21) y Lola (Lola Beltrán) y Pedro (Antonio Aguilar) rivalizarán en amores y en cuestiones políticas.

La política? a seguir para ganar el voto del pueblo es la de la dádiva; mientras Pedro dona una escuela, Lola regala un casino.

Pero mientras la candidata de Las cenizas del diputado hace a un lado la política para seguir a su hombre, en Que bonito amor! un tímido maestro es elegido presidente municipal, en tanto Lola y Pedro (quienes eran los candidatos a la presidencia municipal) siguen peleándose. Finalmente el maestro obliga a Lola y a Pedro a casarse, para él hacerlo con la hermana de éste.

La imagen que se da en la candidata al municipio (Lola) es por entero la de una "marimacha" que, al no aceptar que el hombre sea la cabeza de la mujer, convertirá su amor en odio e inundará los campos, soltará el ganado y quemará la hacienda de Pedro. Pero como esto es muy poco, rivalizará también como candidata a la presidencia municipal.

Así mientras los novios se pelean, un temeroso maestro

-que es la manzana de la discordia entre Lola y Pedro y también su títere- es obligado a decir discursos a favor de las respectivas candidaturas y, ante los celos de Pedro, sufre el constante acoso de Lola.

Sin saber cómo y por qué, el apocado maestro es quien resulta elegido presidente municipal. Entonces deja a un lado todo su miedo y su labor política? será la de obligar a casar a los novios.

Podemos concluir que, al igual que la candidata de la cinta de Gavaldón, Lola acepta muy contenta olvidarse de la política para convertirse en la mujer sumisa y abnegada que necesita de un hombre que la cuide y la proteja.

Así, como se ha dicho en el capítulo de diputados, la mujer, el sexo "débil", no tiene que hacer nada en cuestiones políticas, ya que el cine mexicano le ha marcado solamente dos caminos (ya es un lugar común): el de madre o el de prostituta.

En Los hijos de María Morales (1952) de Fernando de Fuentes encontramos a la primera presidenta municipal María Morales (Emma Roldán), quien aparece acompañada por su compadre el alcalde Carlos Salvatierra (Andrés Soler). Ella prometió a su compadre que uno de sus hijos (tiene dos) se casaría con su hija. En general la trama de cinta son los líos amorosos entre los jóvenes, quienes -finalmente- terminan casándose con la hija del presidente municipal y una amiga de aquella.

La presidenta municipal es machorra, fuerte y posesiva con sus hijos y el alcalde, quien tiene colgado su retrato en todos los cuartos de su casa. Ella es la que manda y su personali-

dad es más impactante que la del alcalde. Mientras éste se ve flaco y débil, es títere y solapador de los caprichos de su hija, ella es fuerte, fuma puro, carga un látigo, ordena a sus hijos lo que deben de hacer y hasta da de sombrillas al alcalde. Así los obliga a casarse con las muchachas porque si no quedarán deshonrados para siempre.

A diferencia de las otras presidentes municipales, María Morales no deja la política por un hombre. Es más, su aparición es muy secundaria en la cinta porque sólo aparece al final cuando llega por sus hijos, para obligarlos a casarse. Por supuesto nunca sabemos cómo ejerce su política. Es una alcaldesa que sólo cuida que su apellido no sea manchado por sus hijos.

Una situación parecida se da en Un padre a toda máquina (1964) de Jaime Salvador, donde el hijo y la hija del alcalde de San Miguel el Alto se casan con la hija y el hijo de la alcaldesa de San Miguel el Bajo. Pero ni la alcaldesa es machorra ni el alcalde es débil. Todo se desarrolla a base de problemas amorosos sin presentar ninguna posición política de los dirigentes de los municipios.

La presidente municipal de un pueblo guanajuatense Rosa (Alma Rosa Aguirre) se propone acabar con los corruptos caciques. Esto sucede en la cinta Al diablo las mujeres (1954) de Miguel M. Delgado.

Como siempre, la presidente municipal renuncia a su puesto con tal de poder casarse con Guillermo (Luis Aguilar), quien la sustituye.

En general, toda la trama se desarrolla en base a líos

amorosos. Los hombres del pueblo, que no están contentos con que una "mujer" sea quien los gobierne, deciden terminar con sus novias para hacer que Rosa renuncie. Pero, finalmente, regresan con ellas.

En ningún momento de la película se plantea la necesidad de acabar con los malos caciques. En cambio, se hace resaltar la ineptitud de Rosa como presidente municipal, al no saber enfrentar la mala acción de unos vengativos hombres, quienes, perjudicados por las severas medidas moralizadoras de Rosa (como cerrar la cantina del pueblo), cambian por unas falsas vacunas para los niños. Al resultar muchos de estos enfermos, Guillermo es quien pone en evidencia a los villanos. Así, Rosa queda en ridículo ante el pueblo.

La asustada Rosa se convence de que "la política" no es para mujeres y decide seguir el camino de la esposa protegida.

Si el personaje del presidente municipal encarnado por un hombre ha sido casi siempre vejado, humillado, pisoteado, oprimido y achicado por nuestro cine, ¿qué podemos esperar cuando una mujer es la que asume tal papel?. Pues que sea doblemente rebajada, insultada, abatida y ofendida por un cine mexicano cien por ciento sexista (no es gratuito que la cinta se llame Al diablo las mujeres), un cine nacional que sólo sabe presentar a la mujer como madre abnegada y subyugada o como prostituta cuya mala estrella le ha marcado ese camino o como "marisacha" metida en líos políticos, pero que, siempre, termina convirtiéndose en una flamante esposa alejada de una misión que sólo le corresponde a los hombres: la política.

Es curioso el caso de la película Las Hermanas Karambazo (1959) de Benito Alazraki, donde la presidente municipal doña Virtudes (Emma Holdán) y sus hijas rivalizan con el presidente municipal del pueblo vecino Pompeyo (Manuel Lozo Valdés) y sus hijos.

Pero no creamos que tal rivalidad consiste en ver quien gobierna mejor al pueblo, o maneja mejor el municipio, o ayuda más a sus pobladores, sino que más bien consiste en saber quien es mejor tirador, quien aguanta más copas de tequila y quien canta mejor.

Finalmente, las mujeres ganan en esas arduas peleas, ya que en lugar de tequila toman agua, en el tiro sus atributos femeninos hacen que sus contrincantes pierdan y, finalmente, ya cada uno con su pareja cantan juntos "Mexico lindo y querido" mientras doña Virtudes -enamorada siempre de Pompeyo- lo persigue por todo el pueblo.

Realmente, no hay una mínima intención política por parte de Alazraki hacia el personaje del alcalde, aunque doña Virtudes acuse a sus futuros yernos de "agresión y disolución social" por haber disparado antes del concurso o que don Pompeyo no quiera ir a ayudar a sus hijos porque "los reaccionarios pretenden tumbarlo de la presidencia." (22)

La película sólo está llena de serenatas, conquistas amorosas, peleas y confusiones.

Lo curioso es que un cómico, Manuel Lozo Valdés, haya encarnado a un presidente municipal. Así, de antemano sabíamos que la película sería, precisamente, lo señalado antes.

Lo mismo sucede con la película de Fernando Cortés La presidenta municipal (1974), de la que es protagonista la India María. El malvado cacique del lugar Mauro N. Cruz (Raúl Me-raz) lanza su candidatura para presidente municipal. Sus pisto-leros "aconsejan" a los campesinos voten por él, que es el candi-dato único. Pero por un error de impresión, las boletas aparecen con el nombre de María N. Cruz y ésta es, precisamente, la indita María que vive con su burro Filemón. Así, por casualidad, la mu-jer llega a ser presidenta municipal, sin saber leer y escribir.

El papel de la nueva presidenta municipal es "de esas que se preocupan por mejorar el pueblo y el sistema de vida de sus habitantes, y que no se "clavan" el dinero". (23)

Y la política de la nueva alcaldesa es "Una política a todo dar. Inmediatamente ordena mejorar el pueblo; la reconstruc- ción de la iglesia; solicita a un cura y hace que toda la gente viva como Dios manda, bajo todos los sacramentos que son del ma- trimonio, el bautizo, etcétera. Manda construir una escuela y desde luego ella es la primera que va a tomar sus clases...". (24)

La mancuerna India María-Fernando Cortés, entendiendo- se a las mil maravillas, logró su quinto bodrio. Pero ahora abor- daron el tan discutido tema de la política y del presidente muni- cipal.

Muy diferente a la imagen que se dió en las otras peli- culas, donde la mujer es una presidente municipal, La India María encarnó a una alcaldesa que no sabía leer, escribir y mucho menos hablar, pero eso sí, era una gran karateca, honrada y justa en sus decisiones políticas y, cien por ciento, defensora de los in-

tereses de la mujer.

En La presidenta municipal, donde se "combaten los precios. Las Tortillas, el pan y los frijoles dejan de ser artículos de lujo!" (25), María entra en sus funciones de alcaldesa leal, decente y con gran conciencia sobre la justicia, amenazando a dos de sus ayudantes con sacarles un diente cada vez que acepten una "mordida"; acabando con los mal vivientes y vivales encarcelándolos y escarmentándolos y rescatando unas estatuillas arqueológicas que un vivillo gringo quería sustraer.

Pero eso no es todo, su política es siempre en favor de los intereses de la mujer: la presidenta municipal María concede el voto a la mujer para que la mujer "bote" al marido, organiza matrimonios colectivos, habla sobre la paternidad responsable, pone un impuesto a las cantinas (para que así los hombres no se emborrachen) y otro a los jugadores (para que no gasten el dinero en el juego y se lo den a su mujer) "y ya lo saben, conciudadanas, de hoy en adelante las enaguas son las que mandan y los pantalones los que obedecen. Y además, yo, como la presidenta municipal, autorizo a las mujeres a que combatan la "inflamación", y a que exijan que en vez de camiones con nombres de animales como los "delfines" y las "ballenas" se usen auténticos animales que son menos animalotes, o sean burros. Esos medios de transporte son más baratos y más seguros. Arriba yo, la presidenta municipal, y arriba ustedes, que apoyan a la presidenta municipal." (26)

Así, por todo lo mencionado anteriormente María se gana el apoyo de todas las mujeres del pueblo que la llevan sobre hom-

bros a pasear por las calles.

Hay que señalar que la alcaldesa vestida con su típico atuendo de india parece mas bien revolucionaria, ya que carga con rifle, canana y sombrero.

La presidenta municipal es una película, bastante incoherente, que presenta a una alcaldesa analfabeta, vestida de adelita y que vocifera unos discursos de lo más estúpidos y sosos. Es una cinta sin crítica social, naturalmente, hecha exclusivamente para "tumbarse de risa con las increíbles ocurrencias y disposiciones de La India María." (27)

Además, más bien parece una pelea entre los buenos y los malos. Estos últimos son representados por el corrupto cacique y sus secuaces que quieren acabar con la buena presidente municipal. Por supuesto no falta "el galán" quien, contratado por el cacique, trata de enamorar a la alcaldesa. Pero esta, fiel a sus lineamientos ¿políticos? no cae en la trampa y acaba con el cacique. Finalmente la presidenta municipal como hizo bien las cosas, es postulada para ocupar la gubernatura del estado.

A diferencia de las otras cintas donde salen mujeres presidentes municipales, María no deja la política por seguir a su hombre y es la que más actividades ¿políticas? realiza, pero todo es visto de una forma chusca, risible e inverosímil.

Así La presidenta municipal es Pobre pero honrada y Tonta, tonta, pero no tanto por lo que da una imagen de la mujer política capaz de quedarse con el puesto y de no dejarse engatusar por unos pantalones, pero todo de una forma muy lastimera.

NOTAS

- 1.- González Casanova, Pablo. La democracia en México
México 1974. Editorial Era. p. 43.
- 2.- Moreno, Daniel. Derecho constitucional mexicano. México 1973
Ed. Pax-México. p. 357.
- 3.- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano.
México 1969. Ed. Era. Tomo 1. p. 183
- 4.- García Riera, Emilio. Op. cit. p. 277
- 5.- Texto tomado de la película.
- 6.- Ibidem.
- 7.- Palabras del alcalde Máximo Terroba tomadas de la película.
- 8.- y 9.- Ibidem
- 10.- García Riera, Emilio. Op. cit. pag. 277.
- 11.- Texto tomado de la película
- 12.- Palabras que dice el alcalde a Calzonzin.
- 13.- Texto tomado de la película.
- 14.-, 15.- y 16.- García Riera, Emilio. Op. cit. p. 138, 468, 219
y 220.
- 17.-, 18.-, 19 y 20 Texto tomado de la película.
- 21.- Ver el capítulo de los diputados.
- 22.- Expresión de la película.
- 23.- Entrevista realizada a María Elena Velasco La India María
- 24.- Ibidem.
- 25.- Anuncio publicitario de la película.
- 26.- Texto tomado de la película.
- 27.- Anuncio publicitario de la película.

3.7 SINDICATOS

Hacia la segunda mitad del siglo XIX surgieron los sindicatos y uniones de trabajadores, que jugarían un papel básico en la lucha democrática.

El artículo 123 de nuestra constitución reconoce el derecho de asociación de los trabajadores y el derecho de huelga. "En la realidad, el sindicalismo -como fuerza política nacional- presenta múltiples características de una variable dependiente, no sólo del partido del gobierno, sino específicamente del ejecutivo." (1)

En México la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), estrechamente ligada al partido gubernamental y por ende al gobierno, reúne a las dos terceras partes de los trabajadores sindicalizados. Otros sindicatos no afiliados a esta organización, también tienen fuertes vínculos con el gobierno.

En el libro "La Democracia en México", Pablo ---

González Casanova señala como un indicador de la dependencia -- del sindicalismo respecto del gobierno y principalmente del -- ejecutivo, el número de huelgas ocurridas durante los sexenios presidenciales. Así cuando los presidentes son señalados por su política obrerista y popular, como Obregón, Cárdenas y -- López Mateos, se dan un mayor número de huelgas y huelguistas. Cuando los presidentes tienen una política general menos radical, como Calles, Alemán o Ruiz Cortines, ocurre lo contrario.

"(...) aunque el movimiento obrero, en sus tendencias generales, presenta marcadas características de dependencia -- respecto de la política del Ejecutivo y en particular del presidente, no cabe duda que se encuentra ahí una fuerza latente -- y en algunos casos real, operante ya-- de la vida política mexicana." (2)

El cine mexicano siempre ha visto a los sindicatos y a sus líderes bajo el signo de un paternalismo que ayuda a sus hijos buenos pagándoles las fianzas, que guarda un minuto de silencio por el compañero muerto, que protege a la esposa y a los hijos y que recibe con los brazos abiertos al hijo prodigo.

Si hay algún director del cine nacional que se preocupó por llevar a la pantalla un ámbito populista poblado por el lumpen y principalmente por los trabajadores sindicalizados, ha sido Alejandro Galindo.

Desde Mientras México duerme (1938) y Campaña sin Corona (1945), Galindo describió al ambiente ciudadano representándolo por la masa anónima del lumpen y el hampa, casi desconocida hasta entonces por nuestra industria filmica. Así el cine de Galindo se empezó a caracterizar por reflejar con gran fidelidad el ambiente

de los bajos fondos, los ambientes populares con su habla y sus comportamientos.

Pero en Equina bajan (1948) y su secuela Hay lugar pa-
ra dos (1948), Alejandro Galindo retrató el barrio capitalino re-
presentado por los trabajadores sindicalizados.

Equina bajan narra las peripecias de los camioneros de la línea cooperativista Zócalo, Xochicalco y Anexas. El chofer Gregorio (David Silva) choca y es llevado a la cárcel. El presidente de la línea Octaviano (Salvador Quiros) y el secretario general del sindicato Arcand (Miguel Manzano) pagan la fianza para que pueda salir de la cárcel.

La lucha solidaria de la línea se apoyaba en una actitud de honradez en el trabajo ya que se ganaba más sirviendo mejor al público. Todos los integrantes de la línea camionera sabían que siendo amables obtendrían mayores beneficios. Pero el hijo rebelde y pródigo es precisamente Gregorio, por el cual vemos las diferentes actitudes que toma el sindicato, según los hechos.

Así, en el primer choque de Gregorio, el sindicato paternalista paga su fianza. Pero, como insiste en ser atrabancado, irrespetuoso y peleonero, es despedido -junto con su ayudante- por la comisión de honor y justicia de la línea.

Por supuesto que el comprensivo sindicato no abandona por completo a Gregorio y lo manda a trabajar como mecánico en el garage de la línea.

Pero Galindo no se conformó con presentar las bondades del sindicato y los líos en que se mete Gregorio, sino que también

presenta a una línea rival cuyo objetivo es hacer fracasar a la línea cooperativista Zócalo... y usar como chivo expiatorio al rebelde Gregorio.

En un momento de la cinta éste aparece como enemigo de su propia línea y es metido a la cárcel. Pero el buen padre-sindicato, aunque su hijo-Gregorio sea malo, trata de ayudarlo y le paga la multa.

El agradecido Gregorio, aparte de trabajar como chofer de un camión de basura para pagarle a la línea y al sindicato el monto de la multa, evita que la línea rival le quite a don Octaviano la consecución de una ruta poniendo en claro los malos manejos de Langarica (presidente de la otra línea camionera) en una asamblea y en la delegación a donde todos van a parar.

Ahora los agradecidos son la línea y el sindicato, quienes restituyen en su puesto a Gregorio y le ofrecen un banquete.

Así en toda la cinta se manifiesta un sentimiento de solidaridad tanto de sindicatos a sindicalizados como viceversa. El padre es un sindicato bondadoso y enérgico a la vez, y el hijo un rebelde y atrabancado que finalmente logra mostrarse bueno y agradecido.

Galindo vió al sindicato como un grupo dedicado a exaltar a los trabajadores con frases como "camaradas", "compañeros", que nunca los abandonaba por mal que pagaran, y al mismo tiempo, el estar sindicalizado como una garantía de seguridad.

En Hay lugar para dos (1948) Galindo continuó favoreciendo a Gregorio con el amor, la fortuna y el aprecio del sindicato. Octaviano y Arcana dicen emotivos y demagógicos discursos en ho-

nor de su hijo pródigo Gregorio, quien contesta: "Nunca traicionaré a nuestra línea!".

Pero después la mala racha llega. Gregorio abandona a su esposa e hijo por otra mujer, choca provocando varios heridos y lo meten a la cárcel.

El bondadoso sindicato no lo dejará solo. Protegerá a su hijo y esposa abandonados, pagará la multa de diez mil pesos y finalmente le hará sentir la ventaja de ser sindicalizado.

En general, Esquina abajo y Hay lugar para dos reflejaron fielmente el ambiente popular de los sindicalizados y los sindicatos. La imagen que Galindo nos dió de estos últimos expresa una actitud paternalista, de sostén tanto en forma económica como moral; es un padre energético que siempre recibirá al hijo pródigo.

En 1951 Alejandro Galindo reflejaría en su película Dicen que soy comunista los problemas que un cajista sindicalizado Benito (Masartes) tiene para entrar a la política. Es por demás decir que el cajista cuenta siempre con el apoyo de su sindicato y su situación de sindicalizado se manifiesta a través de sus discursos anticapitalistas, al igual su compañero Gregorio en las películas mencionadas anteriormente.

Pero el relacionar o utilizar la palabra sindicalizado como índice de socialismo se ve claramente en la película Ni pobres ni ricos (1952) de Fernando Cortés, en la el "Socialista" Benito (Abel Salazar) -secretario general del sindicato de mensajeros- lanzaba su mensaje social: "No deben existir ni pobres, ni ricos, sino un mundo mejor." (3)

Por supuesto que la trama se desvía hacia los líos amo-

rosos de Benito con una señora rica, a quien manifestará sus ideas socialistas: "Como decía Gorki la clase obrera tiene mucha conciencia de clase.", "el que usted tenga dinero no le da derecho de explotar al trabajador" y "la incultura de la clase trabajadora hace que estemos en esta situación." (4)

Benito les consigue aumento de sueldo a sus compañeros para decir que cumple con su deber de secretario del sindicato.

Pero el supuesto mensaje social de la película se perdía por su tono astracanesco. La presencia de dos cómicos sudamericanos, la del psiquiatra citador de Freud, la del abogado rateero que trataba de desprestigiar los mensajes sociales de Benito como "ideas extranjerizantes para que el país tome otro cariz" y la dicha actitud socialista de Benito (en la que lo sigue su enamorada) no se podían tomar en serio.

Han sido pocas las películas donde se ha planteado la situación de los sindicatos y los sindicalizados, generalmente vistos bajo la tónica paternalista que Alejandro Galindo les concedió.

Pero, paradójicamente, este veterano director "de izquierdas", como él mismo se considera, en 1973 filmó Ante el cadáver de un líder, cinta en la que la visión que dio de los sindicatos y líderes fue completamente opuesta a la de Esquina bajan y Hay lugar para dos.

Si en estas dos cintas los sindicatos reflejaban paternalismo, comprensión, indulgencia, energía y capacidad de perdón, y los sindicalizados un gran sentimiento de solidaridad, en Ante el cadáver de un líder Galindo dio una imagen de estos que caía

en lo chusco y ridículo.

La repentina muerte de Ataulfo Barrientos, secretario general del sindicato de trabajadores del sine y conexos, en un cuarto de hotel, reúne a líderes demagogos, detectives, taqueros, supuestas viudas, amantes, agentes del ministerio público y a todos los sindicalizados que asisten al duelo en la suite del hotel.

Con un guión del propio Galindo en Ante el cadáver de un líder se intentó señalar la demagogia sindical existente en nuestro país, a los líderes como corruptos y demagogos que sólo buscan su provecho y a los sindicalizados como una manada de borregos que aprovechan cualquier situación para faltar a sus labores.

Galindo pretendió hacer una crítica social y política? llena de sarcasmo, pero el resultado fue un vodevil populachero en el que la supuesta sátira a la demagogia sindical era interrumpida por un "tacos joven?" de Maravos.

La crítica más bien está enfocada a los líderes sindicales que a los verdaderos dirigentes y a los sindicalizados. Baldomero Palomares Blanco (Gonzalo Vega), quien aspira al puesto de Barrientos, dice un discurso frente a los sindicalizados con el tono y los dejos del ex-presidente Luis Echeverría. Pero más que denunciar al joven líder (de quien hablaremos ampliamente en el capítulo correspondiente) o a la manera de hablar del ex-presidente, la denuncia parece más bien enfocada a la juventud desenfrenada, futuro del país, a los futuros líderes que cargan con el peso de su juventud.

Ante el cadáver de un líder aspiró a hacer una crítica corrosiva del sindicato y sus componentes. Además, de paso, denunciar a los agentes del ministerio público y en general de los modos de actuar sociopolíticos. El resultado fue la creación de un universo irreal, risible y lastimero ubicado en un cuarto de hotel. Y también dejó ver que el director Galindo no tenía ni idea de lo que estaba planteando y supuestamente satirizando.

NOTAS

- 1.- González Casanova, Pablo. La democracia en México. Mexico 1974.
Editorial Era. p. 26.
- 2.- González Casanova, Pablo. Op. cit. p. 29.
- 3.- Diálogos de la película.
- 4.- Diálogos de la película.

3.8 PARTIDOS POLITICOS

"Un partido político es una institución política surgida en el contexto de una legislación nacional, libremente formada por ciudadanos y grupos de diferentes sectores que, aunando sus inquietudes políticas a voluntad de defensa de sus intereses manifestados en un programa ideológico, trata por medio de organización, estrategia y táctica de alcanzar el poder, ya sea, por vía electoral o revolucionaria, y, una vez alcanzado, mantenerse en él." (1)

En México, desde el siglo pasado ha habido luchas políticas entre los diferentes partidos, pero no fué sino hasta la campaña política de 1946 cuando esas agrupaciones tuvieron una participación mejor elaborada en el proceso electoral, aunque ya en 1918 se había expedido una ley sobre partidos políticos.

"La realidad de los partidos políticos en México es

bastante lamentable ya que desde 1929, año en que se funda el Partido Nacional Revolucionario (ahora Partido Revolucionario Institucional), este ha regido el destino del país y se ha hecho omnipotente al no perder ninguna elección presidencial, y hasta de gobernadores y senadores, constituyéndose así como un apéndice gubernamental."

Los otros partidos de oposición, "financiados en muchos casos por el propio gobierno, han apoyado a los candidatos del gobierno o luchado provisionalmente en su contra -a cambio de concesiones para los grupos políticos que los dirigen-, y han participado así en la realización del juego político, del ceremonial electoral." (2)

A su manera, el cine mexicano ha intentado ver a los partidos políticos a través de "verdaderas" luchas políticas limitándose éstas a un juego-combate entre buenos y malos. Así hay partidos formados por hombres honrados y fieles a sus ideales y al pueblo que se enfrentan a grupos políticos formados por miembros corruptos que sólo buscan su propio provecho explotando y humillando al pueblo.

Son contadas las cintas donde se intenta enfrentar un partido bueno y a otro malo (El candidato, Las fuerzas vivas, Las amigas del diputado), pero la supuesta lucha política de los grupos se diluye, para variar, con lios de faldas o la lucha es más por odios y rencillas familiares o deudas de honor. Es obvio decir que siempre ganan los buenos.

En otras películas el cine nacional sólo se ha limitado a mostrar grupos políticos buenos o malos, pero no los enfrenta,

como en los filmes La honrada es un estorbo. El señor gobernador. Un caso curioso es la cinta de Galindo Dicen que soy comunista donde se critica duramente a un falso partido. Precisamente por tal es posible de enjuiciar.

En el filme de Chano Urueta, Mi candidato (1937), el cacique Valentín Vaca del Corral (Domingo Soler) extorsiona a mineros, agricultores y plateros y forma el Partido Conservador Progresista ("partido de la serenidad organizada"), para lanzarse a la candidatura de la presidencia municipal ya que "el ha venido poniendo a los presidentes municipales de mucho tiempo a esta parte. Usted sabe, su influencia política, su capacidad administrativa. Claro que por todo ello debemos aceptar su criterio. Don Valentín quiere coronar su carrera de hombre político ocupando un puesto digno de él. Las clases sociales desposeídas, el proletariado rural de Texcolapan se libera económicamente gracias al esfuerzo progresista de don Valentín. El Partido Conservador Progresista no escatimará recursos para apoyar la candidatura de su muy digno exponente don Valentín Vaca del Corral." (3)

A su vez, el platero Pancho García (Pedro Armendáris) es elegido candidato por el Partido Político Popular, formado por trabajadores.

"Ya sabíamos que vendría Pancho García uno de nuestros compañeros más queridos, un verdadero defensor de los intereses de nuestro pueblo y yo creo que es nuestro deber informarle de las actividades políticas, que hemos estado llevando a cabo durante su ausencia. El compañero secretario tiene la palabra: esta noche nos hemos reunido para tomar importantes acuerdos relacionados con las

elecciones. El más importante ha sido la formación del Partido Político Popular que se opondrá a la candidatura de Valentín Vaca del Corral, para la presidencia municipal de este lugar, y llevar las elecciones de acuerdo a un ayuntamiento libre y perfectamente identificado con el pueblo. El Partido Político Popular necesita un candidato para oponerle a Valentín Vaca, y nuestro candidato tiene que reunir todas las cualidades de un hombre tenaz y decidido, pues ya sabemos todos lo que ha sucedido en otras ocasiones anteriores cuando hemos tratado de oponernos a la voluntad del cacique eterno Valentín Vaca." (4)

Como nuestro cine nacional no puede mostrar situaciones políticas sin mezclarlas con líos de faldas, El candidato no es la excepción. Así, la novia de Panaho, Rosario (Esther Fernández), es pretendida por el cacique. De tal manera, la lucha entre el honrado platero y el corrupto cacique no será sólo por ganar las elecciones, sino también por el amor de una mujer.

El Partido Conservador Progresista, es conservador y progresista a la vez, ¿todo lo contrario?; es, ambigualmente el partido de "la serenidad organizada" ya que se opone a la violencia y al enfrentamiento directo: toda su estrategia política es medida por "las influencias". Su objetivo es que don Valentín gane las elecciones porque debe ocupar un puesto digno de él, además de casarse con la muchacha bonita del pueblo.

El Partido Político Popular es realmente un grupo popular que lucha por los intereses del pueblo, tiene sus reuniones muy democráticas y elige al hombre tenaz y decidido no sólo a ganar las elecciones, sino también el amor de la bella joven

codiciada por todos.

Y como en la guerra y el amor-hay que agregar- y en la politica tede se vale, los malos encabezados por Vasa del Corral pretenden imponer el fraude electoral contratando a una aventurera capitalina para que conquiste al buen Pancho y don Valentin "gane" las elecciones y se case con Rosario.

Pero la maldad no llega a triunfar porque la aventurera se hace amiga leal de Pancho y le cuenta los planes de don Valentin. Finalmente el Partido Politico Popular, por ser el verdadero representante del pueblo, gana las elecciones y su candidato tambien gana el amor de la bella Rosario, con quien va a casarse.

Como se podra notar, la supuesta lucha politica entre los partidos es relegada por los lios amorosos de los candidatos. La mayoria de las apariciones de Pancho y Valentin los retratan en su acceso amoroso a Rosario. Entonces no podemos decir que hay una autentica intension politica en Mi Candidato; el combate entre los grupos se ve con una intension de choteo y ridiculo para el candidato del Partido Progresista Conservador. Hasta el nombre del partido es, francamente, risible e increíble.

El argumentista, Ernesto Cortázar, vió a los personajes politicos que aparecen en la forma más inofensiva y complaciente posible reduciendo a un minimo su significación y para que no creyéramos demasiado en ellos.

Sólo hay dos personajes, Prócoro y Máximo (los analizamos en el capítulo de politicos), que por parodiarse a ellos mismos logran salvarse de esta supuesta critica a los partidos poli-

ticos.

Por lo demás la cinta de Urueta El Candidato está llena de incoherencias, de malos encuadres y de diálogos sobrecargados de tonterías.

Verdaderamente no hay un planteamiento real y creíble sobre la situación de los partidos en México y mucho menos de sus objetivos.

En el filme de Emilio Fernández El impostor (1956) aparece un partido político bueno que postula a César Rubio (Pedro Armendáriz) como candidato a la gubernatura del estado por equivocación: el pueblo lo confunde con un primo de él, un famoso general muerto en la Revolución. César acepta el engaño para así poder salvar a su familia de la miseria. Pero el candidato oficial, el general Navarro (José Elías Moreno) quien años atrás había asesinado al primo de César, mata también a éste para no tener rival.

Y como un lugar común, aparecen en la cinta los clásicos mítines en los que los candidatos exponen sus ideales políticos.

El general Navarro, subido en un podium, custodiado por cuatro seguidores y teniendo como fondo una estatua de Morelos, lanza su manifiesto al pueblo: "Al digno y heroico pueblo de mi estado. Ciudadanos: es mi deber dar a conocer mi programa de principios, que normará mis actos como gobernante, si el voto de ustedes me favorece. No desmayaré hasta lograr que los ideales básicos de la Revolución Mexicana, encuentren su cabal expresión en el ejercicio del poder que ustedes me confieran. Yo que supe

vislumbrar desde 1910 las aspiraciones del pueblo mexicano, digno y amante de la democracia, yo que supe derramar mi sangre, sin regatearla, en los campos de batalla, estoy nuevamente en pie de lucha contra la insolente reacción que trata de conculcar nuestros sagrados derechos. Los espíritus gloriosos de Cuauhtémoc, de Benito Juárez y de Morelos sabrán guiar mis pasos en la concesión de tan nobles aspiraciones, pues habiendo surgido de las filas más humildes del pueblo, al pueblo me debo y por él estoy dispuesto a sacrificarme." (17)

Por otro lado aparece César Rubio con varios miembros de su grupo y, teniendo como fondo una estatua de Zapata, da a conocer su mensaje al pueblo: "Mi fórmula para gobernar será la más sencilla de todas. Ni mis amigos, ni mis familiares desempeñarán puestos políticos, pues las únicas relaciones de parentesco que estoy dispuesto a reconocer serán las de la aptitud, la integridad y el más acinado de los patriotismos. Y aun en el caso de que el voto de ustedes no me reconociera, serviré como el más humilde de los ciudadanos al servicio de mi pueblo y de mi estado." (8)

La película El impostor, basada en la pieza dramática "El gesticulador" de Rodolfo Usigli, redujo a su personaje principal (César Rubio) a la condición de víctima del destino: un campesino frustrado cuya única alternativa era suplantar a su primo. Desgraciadamente, el mal tratamiento de los personajes, imaginados por Usigli de una forma más compleja, anula las posibilidades críticas.

En primer lugar no se menciona los partidos a los que pertenecen los candidatos; a César se le presenta como un personaje

ingenuo y bueno (por no decir tarado) que cree todavía en la democracia y la lucha política. En realidad se le degrada, y su misión parece ser sólo la de jugar a la oposición con discursos justicieros.

Al candidato oficial se le muestra como el malo de la trama; con sus discursos demagógicos y sus gestos y movimientos al modo del Ciudadano Kane, tiene derecho a matar a sus opositores y "ganar" así las elecciones.

Más que una lucha política, la rivalidad y el odio entre los candidatos parece ser por rencillas familiares. No hay un verdadero combate político. Este pretende darse a través de un denominador común de las cintas que tratan de partidos políticos o candidatos: la presencia de mítines, reuniones o juntas donde se exponen los ideales o las acciones a cumplir.

Cuando el malo triunfa sobre el bueno, como en esta película, la imagen del dítimo es la de víctima y mártir muy parecida a la del líder, que se plantea en otro capítulo.

En la cinta de Fernández no aparecen los nombres de los grupos políticos hecho importante porque a través de los nombres de los partidos se da idea de los lineamientos políticos de estos como se puede apreciar en la cinta El candidato. De todas formas sus candidatos o dirigentes dejan ver de una forma muy lamentable los razonamientos ideológicos de sus partidos.

En 1975 Luis Alcoriza filmó Las fuerzas vivas donde el estallido de la revolución maderista produce entre dos grupos sociales de un pueblo, la disputa del poder según las noticias que reciben sobre el desarrollo de la lucha.

El grupo que tiene el poder es el de los conservadores formado por el presidente municipal (Héctor Lechuga), el coronel (Chucho Salinas), el juez (Carlos López Moctezuma), el doctor (Alfredo Varela, Jr.) el cura (Victor Junco), el boticario (Farnesio de Bernal) y otros. La crema y nata de las fuerzas vivas.

El grupo opositor lo componen: el herrero (David Reynoso), el maestro (Héctor Ortega), el zapatero (Héctor Suárez), el carretero (Enrique Lucero), el albañil (Gerardo del Castillo) y otros. Como quien dice los explotados del pueblo.

Cada vez que el telégrafo anuncia triunfos revolucionarios los liberales ocupan la presidencia municipal, si se anuncian triunfos de las tropas federales, el gobierno pasa a manos de los conservadores. Después de muchos pleitos, peleas, encarcelamientos mutuos, discusiones y cambios de poder, todo se vuelve rutinario y se pierde el interés. Las llaves del palacio municipal son entregadas al vencedor momentáneo sin armar alboroto.

Los conservadores se enteran que Díaz ha caído y se vuelven revolucionarios. Así cuando el telegrafista da la noticia, el pueblo escéptico celebra el triunfo de la revolución, presidido por los porfiristas -ahora revolucionarios- y los liberales.

En esta farsa paródica Alcoriza logró reflejar lo que significaron los hechos revolucionarios en nuestro país. Pudo ridiculizar muy bien las situaciones y a los personajes exagerándolos.

A través de los personajes estereotipados y de grupos sociopolíticos bien definidos, aunque no pertenecen específicamente a un determinado partido, se aprecian las pugnas que surgieron en esos grupos, cuáles eran sus objetivos y por qué luchaban.

A diferencia de los grupos políticos presentados en otras cintas compuestos por personajes acartonados, que dicen sus discursos demagógicos en los sobados mítines o reuniones que siempre suenan a falsos, los grupos de Las fuerzas vivas -que son más sociales que políticos ya que no tienen una organización formal- están compuestos por personas movibles y tangibles, que luchan por alcanzar sus ideales y el enfrentamiento que se da entre los grupos es más real, más verídico aunque sea en forma de parodia.

Los grupos sociales están muy bien definidos: los porfiristas y los revolucionarios. Pero en ninguno de ellos entran los indígenas quienes siempre están mudos e inmóviles. Alcoriza también presenta a los clásicos comerciantes convenencieros que están con el ganador del momento.

Los miembros de los grupos son personas comunes y corrientes, completamente estereotipos muy bien manejados que responden a grupos o clases sociales.

Las fuerzas vivas rompió con los lineamientos que se habían formado alrededor de los partidos o grupos políticos y los parodió dándoles una imagen más creíble, fuera de todo formalismo.

En la película Matan al león (1975) de José Estrada hay dos partidos políticos. El Partido Progresista manejado por el dictador Marmel Belausarán (David Reynoso) y el Partido Moderado formado por familias ricas que no quieren al dictador. Este ha mandado asesinar al doctor Saldaña, candidato del grupo moderado. La familia Berriosábal, que encabeza el partido opositor, busca un nuevo candidato y manda llamar al joven Jess Cassirat (Jorge Rivero) quien vive en Nueva York. Este se da cuenta que es imposible ganar las elecciones y decide matar al dictador. Finalmente un maestro de música es quien lo mata y su-
be al poder transformándose en un nuevo autócrata.

Esta comedia política, basada en la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia, intenta parodiar las dictaduras latinoamericanas. De manera tragicómica Estrada cuenta los infructuosos planes del partido moderado para acabar con Belausarán. Este grupo político sólo hace el ridículo ya que sus miembros, pertenecientes a la aristocracia local burguesa, son ineptos, cursis, llenos de grandilocuencia e incapaces de formar un verdadero partido. Para ellos todo es entrar al juego de la oposición para así cambiar su aburrida rutina. El Partido Progresista, que de "progresista" no tiene nada, se reduce a obedecer fielmente lo que manda el dictador.

Aunque la película tiene muy buena producción, ambientación y fotografía, Estrada no logra dar a la película un adecuado toque satírico o farsesco. La realización se queda a medias y la lucha política de los partidos no alcanza a ser una verdadera parodia. Al igual que en la cintas anteriores todo se presen-

ta como un juego político ya sea en un tono "serio" o intentando muy fallidamente caricaturizar o hacer una parodia.

En la película Las cenizas del diputado (1976) de Roberto Cavaldón, aparecen dos partidos políticos que postulan a sus candidatos a diputados. Aparentemente muerto en un accidente Elvira, que ama a Teodoro, acorrajada recuerda la causa de su separación: el PRR postula a Teodoro Días Godínez y el PEN lanza a Elvira Vázquez como opositora. Teodoro para quedarse como único candidato mañosamente propone matrimonio a Elvira, a condición de que ésta renuncie a su postulación. Esto hace Elvira, pero el matrimonio es impedido en el último momento con una coartada de Teodoro.

De los partidos que aparecen en la cinta de Cavaldón, sólo se dan sus iniciales, y no los nombres completos, como sucede en otras películas. Es curioso que al oír pronunciar PRR, se oye como si se dijera PRI y en el guión original los nombres de los grupos políticos era precisamente PRI y por Elvira PAN. Por cuestiones obvias esto se censuró.

Pero lo interesante es que si en las demás cintas aparecen algunos miembros del grupo político, en Las cenizas del diputado sólo aparecen los candidatos. Además que la oposición es representada por una mujer, situación que tampoco se había dado.

Cavaldón intentó criticar, con Teodoro, al corrupto partido oficial de nuestra vida política -el candidato tiene el mismo tono y movimientos de manos que Luis Echeverría-. Su problema fue oponerlo con una mujer, cuyo deber en el cine nacional no está en la política sino en el hogar. Elvira acepta postular-

se sólo por la presión popular, pero ella está dispuesta a volver al hogar en cuanto se lo propone Teodoro. Así su vocación política es más bien un deber. Para ella su vida amorosa y hogareña es más importante y ésta se ve frustrada por la ambición política del hombre que ama. La supuesta sátira se pierde porque los personajes, para variar, están enredados en lios amorosos que son los que a final de cuentas prevalecen en la cinta.

En la honradez es un estorbo (1937) de Juan Bustillo Oro el jefe don Vito (Joaquín Coss) es convencido por su corrupto empleado Julián (Luis G. Barreiro) para que se meta en la política. El cuñado de Julián, Carlos (Leopoldo Ortín) no acepta por dignidad solapar la candidatura de su jefe, y se inscribe en un partido de oposición, compuesto por ancianos, del que es elegido presidente.

Entonces lo despiden de su empleo y empieza a andar de trabajo en trabajo. Finalmente le ofrecen ser colaborador de un periódico y demuestra a Julián que la honradez es premiada.

Con una adaptación del propio Bustillo Oro, éste trató de demostrar en su película "la falsa escala de valores que los afanes políticos producen" (9) en un personaje tan bajo y convenenciero como Julián. Junto a éste se encuentra don Vito quien explota y maneja a todos sus empleados.

El arquetipo de estos personajes lo representa el digno Carlos, quien pese a todas las adversidades que pasa sale triunfante y demostrando que al que actúa bien, bien le va.

El nombre de los partidos a los que se inscriben los personajes no aparece, pero es muy curioso que el grupo político

al que entra Carlos se encuentra compuesto por puros viejecitos. Tal parece que Bustillo Oro quería demostrar que los hombres ancianos, precisamente por eso, son buenos y honesto y por qué no? insinuar que todo pasado fue mejor. Pero en la supuesta lucha política entre los representantes de los partidos es más bien un combate familiar porque Carlos y Julián, que viven en la misma casa, se odian. Así las rencillas familiares son llevadas al ámbito político, donde Carlos demuestra a su cuñado el triunfo del bien sobre el mal.

En El señor gobernador (1950) de Ernesto Cortázar los ricos hacendados del lugar forman un partido de oposición, ayudados por un corrupto politicastro y postulan a don Baltasar (Armando Velasco) como candidato a gobernador. Esto lo hacen para sustituir a Fortunato (Luis Aguilar), un humilde peón de hacienda que ha llegado a gobernador de su estado: quien ha luchado a favor de los desposeídos y en contra de los poderosos.

Finalmente, ni Fortunato ni Baltasar llegan a la gubernatura, porque un enviado del gobierno federal ha arribado al pueblo para arreglar ciertas situaciones. Principalmente el cambio de actitud de Fortunato quien se ha corrompido al olvidar su lucha a favor de los desposeídos y solapando una sucia concesión de coches. Y todo esto lo hace por conquistar el amor de una mujer. Termina la cinta y... sólo sabemos que a Fortunato se le da una licencia para que abandone su puesto, debido a todos los cargos que hay en su contra. Y a Baltasar se le señala: "usted es el responsable de su propio fracaso".

Al igual que en la cinta La honradez es un estorbo la pretendida lucha política es vista bajo rencores y deudas de honor entre dos personajes: Fortunado y Juan de Dios (Salvador Quiros) quien fue el patrón del primero. En ningún momento sabemos los nombres de los partidos y, mucho menos, conocemos los ideales políticos de los candidatos.

Los ricos lugareños forman su propio partido de oposición, ya que tienen dinero y poder, y ponen a cualquier pelele para hacerles el juego político, mejor dicho, para imponer a un títere que puedan manejar. Lo que es curioso de El señor gobernador es que ninguno de los supuestos partidos tiene fuerza -ni el oficial Fortunato, ni la oposición los ricos- ya que ninguno de los dos gana al casarlos la autoridad máxima, así se cuestiona la soberanía estatal y se muestra la preponderancia del gobierno federal sobre los locales.

En el filme de Alejandro Galindo, Dicen que soy comunista (1951), el ingeniero Benito (Adalberto Martínez Resortín) -cajista de imprenta- queda muy impresionado con un manifiesto contra los acaparadores que Macario Carrola (Miguel Manzano) y Buenaventura Armenta, miembros del Partido Radical de Juventudes Revolucionarias, llegan a imprimir.

Estos en realidad son unos viles acaparadores y extorsionadores de comerciantes en pequeño, pero el incauto Benito no lo sabe y acepta ingresar al partido. Después de que Benito presta juramento en las oficinas de agrupación, es llevado a una bodega para que acarree unos sacos de semillas que los pillos están robando. Después incendian la bodega.

El jefe del partido es el millonario Ribendurf (Charles Rooner). Más adelante el partido encarga a Benito que mate a tiros a un gobernador en un banquete. Pero el discurso de este impresiona a Benito y, en vez de matarlo, lo apoya. En vista de eso, el partido secuestra al hijo de Benito para hacerlo caer en una trampa. Benito y su novia van a buscar al niño, pero son atrapados por los salvados y llevados a una bodega, donde los van a matar. El oportuno arribo de la policía y amigos del niño lo impide. Ribendurf es muerto y los demás hechos presos.

Si en las anteriores cintas que hemos mencionado, la formación de un partido es con la intención de oponerse al grupo oficial, aunque esto no quede muy bien aclarado, Galindo se aleja de eso presentándonos a unos villanos -que se llaman entre sí "camaradas"- que forman un falso partido político para poder realizar negocios sucios al servicio de un extranjero.

Este hecho puso en duda la posición de izquierda de Galindo ya que en esa época en que el anticomunismo estaba en boga, el presentar a unos supuesto comunistas que en realidad eran pillios, parecía ser una medida oportunista del director y a la vez, una burla hacia los comunistas.

De los partidos políticos cinematográficos que hemos tratado, a ninguno se le criticaba tan ferozmente como al falso Partido Radical de Juventudes Revolucionarias formado por "camaradas". Los grupos políticos de otras cintas podían estar integrados también por comunistas, pero en este, no se les presentaba como miembros dispuestos a acabar con los abusos y la corrupción,

sino que eran más extorsionadores y viles que otro supuesto partido, que Galindo tuvo el cuidado de no presentar, por lo que hay una posible comparación.

En Dicen que soy comunista, a diferencia de otras películas, se presentan las actividades del grupo político aunque estas sean robar y extorsionar. En todas las anteriores se insinuaba o se sugería esas actividades, pero en la cinta de Galindo se aborda directamente esta cuestión. Desgraciadamente también se nos plantea que no es un verdadero grupo político sino unos comerciantes extorsionadores, que se dicen pertenecer a un partido para poder atrapar incautos. Lo interesante de esta cinta fue presentar un falso partido que sólo puso de manifiesto el oportunismo de Galindo y su miedo para criticar directamente a los comunistas.

Es necesario mencionar que en las cintas Arriba las mujeres (1943) de Carlos Orellana, El sexo fuerte (1950) de Emilio Gómez Muriel y Club de señoritas (1955) de Gilberto Martínez Solares aparecen diferentes partidos que no podemos considerar como políticos, pero que intentan demostrar una posible solución de los problemas políticos y sociales por medio de "un falso feminismo de relajo". (9)

NOTAS

- 1.- González Llaca, Edmundo, Apuntes de clase.
- 2.- González Casanova, Pablo. La democracia en México. México 1974. Editorial Era. pp. 24.
- 3.- Texto tomado de la película.
- 4.- Ibidem.
- 5.- Ibidem.
- 6.- Texto de la película.
- 7.- Ibidem.
- 8.- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano México 1969. Editorial Era. Tomo I. pp. 154.
- 9.- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano México 1974. Editorial Era. Tomo 6. p. 74.

3.9 CANDIDATOS

Otros personajes políticos que van muy ligados a la aparición de los partidos políticos cinematográficos son los candidatos. En general ya hemos hablado de algunos de estos en forma indirecta, debido a que son presidentes municipales que aspiran ser gobernadores o gobernadores que quieren reelegirse o nos hemos referido a ellos en el capítulo de los partidos políticos.

Pero hay otros candidatos que no ocupan ningún puesto político, según la sinopsis de la película, y de repente lanzan su candidatura como diputados, presidentes municipales o gobernadores. Es por esto que se dedicó un capítulo a los candidatos quienes en su mayoría, a diferencia de otras cintas, no aparecen metidos en los de faldas.

Generalmente los candidatos son personajes secundarios

de las cintas por lo que su importancia es mínima y son presentados como malos y corruptos, por ejemplo en Redas, Pito Pérez se va de bracero o son vistos como personajes honestos y leales como en La hija del ministro, Des tenorios de barrio, o se enfrentan candidatos buenos contra malos como en Mi candidato, El impostor y Se la llevó al Remington. Pero casi siempre da una visión chusca y grotesca de los candidatos. En general cuando se presenta a candidatos no sabemos a qué partido pertenece, por qué se postula y, mucho menos, que objetivos plantea en su campaña.

Para 1934, Fred Zinnemann filmó Redas donde aparece un candidato a diputado (Rafael Hinojosa), quien es pagado por un comerciante para que desuna a los pescadores. El candidato demagogo llama a la policía, para que reprima a los trabajadores, mata de un balazo al líder y después huye.

El candidato juega en la película Redas un papel muy importante ya que, como se puede apreciar, es quien está encargado de dividir al grupo de pescadores que atentan contra la seguridad económica del especulador.

Así el candidato es, en este caso, encubridor y dócil con la persona que lo protege. También es complaciente en todo (hasta mata al líder) con tal de ganarse la confianza y el apoyo de las autoridades o personas que lo ayudan políticamente.

Como todo candidato sabe hablar bonito y en forma demagógica. Se aprovecha de cualquier situación para poder cumplir su misión. Es cómplice y participe de todas las maniobras que hacen sus dirigentes.

Pero a pesar de las acciones del aspirante, la muerte del líder sirve para que los explotados se unan y tomen conciencia de su situación. Debemos suponer debido al final de la cinta que el candidato no llega a ser tal porque los explotados se unen para combatir a los poderosos.

Entonces el postulante es quien pierde en todo el juego ya que es un títere y quien paga los platos rotos. Pero en la cinta nunca sabemos por qué se postula, quien lo postula y cual es su campaña política.

En la película Pito Pérez se va de bracero (1947) dirigida por Alfonso Patiño Gómez, aparece -muy secundariamente- en un pueblo llamado Capula una candidato a diputado, Brisuela, quien paga a unos tipos para que apoyen su candidatura. Pito Pérez es "invitado" a apoyar a Brisuela, pero como él no quiere verse así, se va a la frontera.

La aparición del candidato en la cinta de Patiño Gómez es mínima y un mero pretexto para demostrarnos los afanes democráticos y justicieros del protagonista del filme.

El postulante a diputado como en las cintas mencionadas anteriormente se apoya en altas autoridades, en movidas chuecas y malos manejos para así conseguir el puesto político. Como generalmente sucede, no sabemos qué pasa con el candidato; si gana el puesto o no. Tampoco sabemos qué medidas plantea su campaña política.

Lo importante es resaltar la visión que el cine mexicano ha dado de estos personajes: títeres, cómplices, encubridores y malos. Son capaces de todo con tal de conseguir la posi-

ción política. También es curioso que la mayoría de los candidatos se postulan a la diputación como si se quisiera hacer notar que todos los diputados que llegan a tal son corruptos y manejables.

Julio Bracho dirigió en 1946 la película Don Simón de Lira, en la cual el candidato a diputado don Simón (Joaquín Pardavé) se finge enfermo -por ideas de su valet Angel (Manuel Medel)- y despide a los políticos que apoyan su candidatura. Mandan llamar al doctor Aguila, para que éste les consiga de una vez el nombramiento de diputado. Por los amoresos que se producen entre don Simón y otros personajes, todos van a parar a la comisaría. La suprema corte amenaza con confiscar la fortuna del candidato, y darla a beneficencia pública. Entonces Angel discute que don Simón teste a su favor y el doctor expida un certificado de defunción. Esto no da resultado y la beneficencia pública se lleva todo. Finalmente el candidato y su valet van al hipódromo a tratar de recuperar el dinero.

Por lo visto ya se había hecho común en el cine mexicano sacar candidatos a diputados hasta por las orejas. En la cinta de Bracho se pretendía hacer una sátira del porfirismo pero ahora Joaquín Pardavé pasaba de ser un calavera a un gracioso, tonto y mal intencionado candidato.

Por supuesto cuenta con el apoyo de grandes padrinos y así se puede dar el lujo de correr a quienes lo apoyan y exigir su nombramiento. A diferencia de las películas mencionadas anteriormente, en Don Simón de Lira se presenta al aspirante a diputado imisculido en lico de faldas. Entonces cualquier inten-

ción política se nulifica. Bracho insistía en ver la época Porfirista como un periodo platónico lleno de romances y enredos. Joaquín Pardavé se había convertido en el personaje central de cualquier trama porfirista. En ésta fracasó rotundamente con su caracterización de candidato.

En la cinta de Carlos Véjar, Dos tenorios de barrio (1948), el presidente municipal de San Juan confunde a dos vagos, Nicanor y Lencho (Armando Soto La Marina El Chicote y Agustín Isunza, respectivamente) con dos representantes del gobernador, cuya candidatura a diputados va a lanzarse en ese pueblo. Lencho dice un discurso ante el pueblo donde agrade al presidente municipal. Este acepta las disculpas y después los balceca -sin herirlos- cuando llegan los verdaderos representantes.

El cine mexicano cuando ha querido hacer una "censura" a nuestras autoridades (al presidente municipal en este caso); su coartada perfecta era reducir el mundo pueblerino a un micro-cosmos y así la pretendida crítica es reducida a cero.

En la película de Véjar ese supuesto análisis corría a cargo de dos cómicos que eran confundidos con unos candidatos. Por supuesto los líos de faldas y los enredos entre los personajes son la tónica principal de la cinta. Como los candidatos no son tales pueden "vituperar" al presidente municipal y parodiar las actitudes de los aspirantes a diputados: la palabrería seudo-política, su complicidad con los poderosos y su servilismo.

Así no nos podemos confiar de la "crítica". Como ya lo he repetido hasta el cansancio, para el cine son más importantes los enredos amorosos y todos sus personajes tienen que estar in-

miscuidos en ellos. Además, como se señaló anteriormente, el reducir la vida campirana a un microcosmo pueblerino anula cualquier intención de crítica.

Mauricio de la Serna filmó en 1959 la cinta Qué bonito amor! donde aparecen dos candidatos a la presidencia municipal: Pedro (Antonio Aguilar) y Lola (Lola Beltrán) quienes juran hacerse daño al no aceptar ella lo que dice el cura que los estaba casando. Lola regala un casino y Pedro da una escuela al pueblo. Este manda traer una maestra, pero llega un maestro con el que Lola se dedica a coquetear. Ambos obligan al tímido maestro a decir discursos a favor de sus respectivas candidaturas. Resulta que el maestro es elegido presidente municipal y, finalmente, obliga a Lola y Pedro a casarse.

La cinta de Mauricio de la Serna es el clásico ejemplo de cómo ve el cine mexicano a sus personajes políticos: metidos en líos amorosos. Las variantes de esta película son las siguientes: no se presentan candidatos a diputados sino a la presidencia municipal; la aparición de una mujer en la política (lugar prohibido a la mujer del cine nacional) y el hecho de que un tonto e imperceptible maestro resulte elegido presidente municipal.

En Qué bonito amor! "Antonio Aguilar y Lola Beltrán rivalizaban en machismo y en vocación al caciquismo" (1). La trama es muy parecida a la de la cinta Las cenizas del diputado, pero a diferencia de ésta, en la película de Mauricio de la Serna se coloca a la mujer en un papel igual al hombre. Lola es igual de macha, fuerte, vengativa y celosa que su pareja. Además de corrupta, demagoga y bronca.

Qué bonito amor es de las contadas películas mexicanas donde la mujer no aparece en un prostíbulo vendiendo su amor a los hombres o en su casa cocinando, limpiando y cuidando hijos; sino es presentada dentro de la política, lo que es bastante sintomático. Al igual que en las cintas Al diablo las mujeres, Las hermanas Karabaso y Las cenizas del diputado en la película de Mauricio de la Serna el sexo débil llega a representar a un miembro político, pero siempre deja la política para seguir a su hombre. Tal parece que el cine nacional señala que la mujer no tiene nada que hacer en ese ámbito, su deber está en otro lugar.

Así por más que Lola sea colocada al mismo nivel que el hombre tanto en poder, como en fuerza física e inteligencia siempre cederá algún puesto político por el amor. Entonces la mujer, el sexo débil no representa en cintas de este tipo una verdadera oposición.

Lo increíble de este filme cuyo argumento corrió a cargo de Fernando y José Luis Galiana es que el personaje menos notorio, más falto de personalidad, soso, manejable, tímido y dócil es quien llega a ser el presidente municipal porque el pueblo lo elige y ya como tal se convierte en un león. Esto no queda muy bien entendido en el filme. Por qué resulta elegido si no se le había postulado? Entonces debemos entender que cualquiera puede llegar a ser candidato y obtener el puesto porque el pueblo lo elige aunque no conozcan su ideología política ni nada.

Como lo había mencionado anteriormente los dos candidatos a la presidencia les importa más agredirse, pelearse e insultarse.

tarse más por amor propio que por un puesto político. Su amor y celo es más grande que cualquier proyecto político. El amor se interpone a la política.

En las películas Rosauro Castro y Chicano aparecen mínimamente dos candidatos. En Rosauro Castro (1950) de Roberto Gavaldón, un enviado especial del procurador del estado llega a Valle Bravo para investigar la muerte del candidato a la presidencia municipal, Cardoza. El cacique Rosauro es el asesino.

La cinta de Gavaldón sólo deja ver una cosa: el gran poder del cacique, que manipula a las autoridades del lugar. Puesto que el triunfo del candidato Cardoza representaría un peligro para el cacique porque -suponemos- no iba a ser un títere ni solapador de los sucios negocios del jefe político, éste decide eliminarlo. Los candidatos que mencionamos anteriormente ganan o no las elecciones, pero en Rosauro Castro es asesinado.

En el filme de Jaime Casillas Chicano (1975) el líder Manuel dice un discurso en favor de Herrera candidato de un partido político. Esto es sólo un incidente en la película donde se trata de resaltar la figura del líder al enfrentarse después de su discurso a un chicano corrupto. Al candidato no lo conocemos y ni sabemos a qué partido pertenece ni qué es lo que persigue. No sabemos si es corrupto o leal, si gana las elecciones o no. Como en las cintas citadas anteriormente no sabemos qué objetivos persigue el candidato y por qué es postulado.

También encontramos a otro candidato en la película El rey de Mario Hernández. El papel principal lo lleva Antonio Aguilar quien es El Rey. Este trata de luchar contra el corrupto

gobernador Patrocino del Rivero (Pancho Córdova) quien lanza su reelección por séptima vez. El Rey rapta a la esposa e hija del candidato pidiendo como rescate una fuerte suma de dinero. Pero el candidato secuestra a la hermana del Rey. Finalmente, como la esposa e hija del aspirante han simpatizado con El Rey, le exigen a Patrocino el dinero y se lo dan. Las secuestradas por los dos lados quedan libres.

Basándose en la canción de José Alfredo Jiménez "El rey", Antonio Aguilar y Mario Hernández hicieron un guión donde se pretendía "criticar" a un eterno gobernador y exaltar las ideas revolucionarias de un bandido apodado El Rey.

Por supuesto al candidato trata de ridiculizársele y presentarlo como un tonto e inepto, pero que debido a sus palancas ha permanecido por mucho tiempo en su sitio. En cambio, El Rey, a pesar de ser un bandido, es más inteligente, es enamorado, rebelde social y domina la sierra. Con tantas cualidades las mujeres se enamoran de él y si no consigue lo que quiere a la fuerza es por medio de ellas que se vuelven sus incondicionales.

Don Patrocino es el único candidato a la gubernatura. Sus discursos son demagógicos y cínicos: "Hay algunos que prometen pero no cumplen; hay otros que cumplen pero no prometen; yo no voy a prometerles nada porque tampoco voy a darles nada." (2)

Para variar no sabemos si llega a ganar las elecciones o no, pero la imagen de candidato corrupto, solapador, y encubridor está dada pero no en una forma seria sino chusca y ridícula. Así es en general todo este bodrio del binomio Aguilar-Hernández: lento, chusco, intrascendente, anárquico y con un pésimo so-

nido.

Chano Urueta dirigió en 1937 el filme Mi candidato donde hay dos candidatos a la presidencia municipal. Uno de ellos es el extorsionador cacique Valentín Vaca del Corral (Domingo Soler) quien forma el Partido Conservador Progresista para lanzar su candidatura a la presidencia municipal pues "el ha venido poniendo a los presidentes municipales de mucho tiempo a esta parte. Usted sabe, su influencia política, su capacidad administrativa. Claro que por todo ello debemos aceptar su criterio. Don Valentín quiere coronar su carrera de hombre político ocupando un puesto digno de él. Las clases sociales desposeídas, el proletariado rural de Texcolapan se libera económicamente gracias al esfuerzo progresista de don Valentín. El Partido Conservador Progresista no escatimará recursos para apoyar la candidatura de su muy digno exponente don Valentín Vaca del Corral." (3)

El otro aspirante a la presidencia municipal es el platero Pancho (Pedro Armendariz) quien es elegido por el Partido Político Popular formado por trabajadores. En una reunión del partido: "Ya sabíamos que vendría Pancho García uno de nuestros compañeros más queridos, un verdadero defensor de los intereses de nuestro pueblo y yo creo que es nuestro deber informarle de las actividades políticas, que hemos estado llevando a cabo durante su ausencia. El compañero secretario tiene la palabra: esta noche nos hemos reunido para tomar importantes acuerdos relacionados con las elecciones. El más importante ha sido la formación del Partido Político Popular que se opondrá a la candida-

tura de Valentín Vaca del Corral para la presidencia municipal de este lugar y llevar las elecciones de acuerdo a un ayuntamiento libre y perfectamente identificado con el pueblo. El Partido Político Popular necesita un candidato para oponerlo a Valentín Vaca, y nuestro candidato tiene que reunir todas las cualidades de un hombre tenaz y decidido, pues ya sabemos todo lo que ha sucedido en otras ocasiones anteriores cuando hemos tratado de oponernos a la voluntad del cacique eterno Valentín Vaca." (4). Un minero dice: "Yo creo que no hay mejor que Pancho García", los demás lo apoyan diciendo "Viva Pancho García el candidato del pueblo". (5)

De todas las cintas que se mencionan en este capítulo Mi candidato es la única que lleva en su título el tema a tratar; el de un candidato. El cacique Valentín Vaca se lanza como candidato ya que como tiene el poder puede hacer lo que quiera. Así se impone como presidente municipal.

A diferencia de otras películas, en la cinta de Chano Urueta el candidato no tiene que obedecer ni ser complaciente con nadie porque arriba de él no hay nadie. El puede hacer lo que quiera en el pueblo que manda y explota. Así para culminar su carrera quiere ser presidente municipal y como él tiene la sartén por el mango, no hay problema. Pero no cuenta con la unión del pueblo quien lo rechaza y apoya a un candidato honesto: Pancho.

Antes de pasar a hablar de Pancho, es necesario decir que el cacique, el candidato al que alude el título de la película es delineado de manera chusca y grotesca. Su objetivo prin-

principal no es alcanzar la presidencia municipal para seguir explotando al pueblo, sino que su interés es casarse con la muchacha bonita del pueblo quien lo repudia. Así no sabremos qué objetivos políticos pretende Valentín (aunque los suponemos) porque nunca los manifiesta, pero en cambio en toda la película se demuestra claramente que Rosario (Esther Fernández) lo trae por la calle de la amargura.

La mayoría de las escenas donde aparece son francamente ridículas: perfumándose en un gran espejo (con bombín, bastón, guantes y flor en el ojal); arrodillado ante Rosario confesándole su amor o huyendo temeroso de un grupo de mineros.

En cambio Pancho es elegido verdaderamente por el pueblo y además es tenaz y decidido. Promete luchar contra el cacique y sacar al pueblo adelante. Pancho también está enamorado de Rosario. Así la lucha entre los dos candidatos se desvía de la política hacia el amor por una mujer. Pero Pancho, a diferencia de Valentín, cuando ve perdido el amor de Rosario por un incidente, no lucha para retenerla ya que se da cuenta que su lugar está en la política defendiendo a los explotados.

Así Mi candidato, una de las primeras películas que presenta a candidatos ya sean buenos o malos marcó la pauta a seguir por las demás cintas: imaginar inofensiva y complacientemente a los candidatos de manera chusca, grotesca, ridícula y caricaturesca. Además de presentarlos siempre inmiscuidos en amorfios, siendo esto lo que predomina en el filme en detrimento de la crítica política, todo esto revela un verdadero apolitismo, con lo cual los personajes políticos quedan reducidos a

cero.

Chano Urueta filmó en 1948 la película Se la llevó el Remington donde aparecen dos candidatos a la presidencia municipal. El ranchero Santos (Tito Junco) logra que Manuel -el hombre fuerte del lugar- lo apoye en las próximas elecciones, amenazándolo con revelar al Remington, un famoso pistolero que llega a vengar la muerte de su padre, su injerencia en el crimen. El otro candidato es don Macario Maldonado quien retira su gallo de pelea en un palenque porque no hay contrincante. En las elecciones, el pueblo vota por Macario. Santos, que se enfada pues a pesar del apoyo de Manuel no fué elegido, le dice al Remington que éste mató a su padre.

En esta cinta se enfrenta a un candidato bueno y otro malo. Este a pesar de tener el apoyo de las autoridades, de ser complaciente y servil con quienes lo apoyan no gana las elecciones. En cambio, el bueno, quien está más preocupado porque su gallo de pelea no tiene un buen contrincante, es elegido presidente municipal.

Esta película de Urueta no rompe con el estereotipo que el cine mexicano había creado de los candidatos: el bueno que tiene facha de tonto, cándido, bonachón y honesto, gana; en cambio, el malo, que es demagogo, corrupto, servil, complaciente y de sucios manejos, pierde las elecciones.

Del mismo año (1948) es la película de Alfonso Patiño Gómez Ay, Palillo, no te rajes!. El violinista Palillo llega casualmente al pueblo de Tepexpan, donde un tipo le encarga que entregue una propaganda electoral al presidente municipal don

Timoteo, quien lanza la candidatura (tratando de imponerlo) de Huesca (Antonio R. Frausto). Además le ofrecen un peso por cada persona que lleve a una reunión a favor de Huesca. Con todo y la impopularidad de estos dos peleles, Palillo lleva gente y como Timoteo no quiere pagarle lo convenido, dice un discurso en contra de él y de su candidato. Después apoya al candidato de la oposición, el profesor Atendógenes (Arturo Soto Rangel).

Palillo y otros dos amigos impiden que se cometa un fraude electoral, sitiando a los impositonistas en el palacio municipal. Atendógenes ha sido electo por unanimidad, pero Timoteo se niega a reconocerlo. Entonces el pueblo, encabezado por Palillo hace huelga de hambre hasta que Huesca no aguanta y se rinde.

Patiño Gómez al igual que en Pito Pérez se va de bracero pretendió hacer una crítica política con resultados igual de lamentables. Su recurso fue ahora enfrentar a un candidato bueno con uno malo. Por supuesto, el malo era apoyado por las autoridades con quienes es dócil, servil y complaciente. Su candidatura la tiene ganada pues sus padrinos recurren a todo tipo de maniobras con tal de imponer a un sucesor que solape sus sucios negocios.

El candidato bueno dispone del apoyo popular y de un tribuno -Palillo- quien insistía en referirse a situaciones políticas pasadas y viejas. Debido a sus grandes dotes lingüísticas y al complot que organiza, Palillo logra evitar el fraude electoral y que sea reconocido el verdadero representante del pueblo.

Pero como el bien casi siempre triunfa ante el mal, el aspirante bueno le gana al malo. El profesor Atencgenes gana pues aunque no cuenta con el apoyo de altas autoridades, un tribuno lo ayuda a ganar las elecciones diciendo discursos justicieros y poniendo en evidencia las movidas del candidato malo. Así la imagen del candidato bueno es opacada por Palillo quien pretendía hacer una crítica a las autoridades refiriéndose a hechos y situaciones pasadas, motivo por el que se anula.

Tocó a Luis Aguilar (Fortunato) y Armando Velasco (Baltazar) representar respectivamente a un candidato bueno y otro malo para la gubernatura del estado en la película El señor gobernador de Ernesto Cortázar (1950).

Fortunato quien es gobernador de su estado debido a sus luchas a favor de los pobres, se enfrenta a los ricos lugareños quienes han formado un partido de oposición y postulan a Baltazar como candidato a gobernador. Después de peleas, insultos, secuestros y mítines, Fortunato es cesado de sus funciones como gobernador y no podrá reelegirse y Baltazar también es cesado por un enviado del gobierno federal.

El gobernador Fortunato quien quiere reelegirse en su cargo está a favor de los pobres, confisca haciendas, dice discursos justicieros y demagógicos y se compecece de los peones. A los ricos los degrada y humilla. Es con ellos un gobernante cruel y arbitrario. Su objetivo, aparte de reelegirse, es conquistar el amor de la hija de un rico hacendado. Este ardido porque Fortunato le confiscó su hacienda, forma con otros ricos lugareños un partido de oposición y postulan a Baltazar, un can-

didato servil, dócil y complaciente con sus intereses.

Fortunato no se queda atrás, pues en una escena manifiesta su actitud política diciendo: "Y como yo no voy a robar, cuando menos eso pienso hasta ahorita..." (6)

Entonces conforme vaya robando su actitud irá cambiando. Por lo tanto como es gobernador y candidato puede exigir que le regalen tres coches a cambio de no quitar una concesión.

La película de Ernesto Cortázar es bastante incoherente. Los ricos lugareños primero odian a Fortunato y después se muestran en contra de sus sucios manejos. Fortunato apoya a los pobres pero después está a favor de los ricos. No hay una actitud definida, sólo saltos e incoherencias. Y como si fuera poco al candidato fuerte o sea Fortunato le importa más conquistar el cariño de una mujer que su puesto político.

Es así que el cine nacional no ha dejado de presentar a sus personajes políticos en llos de faldas. Esto es lo relevante en cintas donde se piensa cuestionar o criticar a nuestras autoridades. Por lo tanto no hay tal crítica o cuestionamiento.

Pero en la película El señor gobernador ni el candidato bueno ni el malo llegan a ocupar el puesto para el que fueron postulados pues un emisario del gobierno llega a ver qué sucede en el pueblo y cesa a los dos; al primero porque con tal de conquistar a la muchacha, ha empezado a corromperse; y al otro al descubrirse los sucios manejos de los ricos. Finalmente no tenemos candidatos. Parece decirsenos que no puede confiarse en ninguno. Todos, a la larga, son igual de corruptos y malos.

Otro candidato a gobernador lo interpretó José Elías Moreno en la cinta de Fernando Méndez, La hija del ministro (1951). Ramón, quien es ministro, lanza su candidatura a gobernador. Pero uno de sus empleados junto con un politicastro quieren desacreditar al ministro, para que no presente su candidatura. Así lo acusan ante todos de extorsionador y de enriquecimiento ilícito. Pero gracias a un empleado disque prestidigitador todo se arregla.

A diferencia de los otros candidatos que se mueven en un medio rural o pueblerino, el candidato de La hija del ministro es un burgués que se mueve en medio de la buena sociedad y que es respetado y querido por sus empleados. Ramón es feliz con su trabajo y sólo tiene problemas con su rebelde hija.

Por supuesto nunca se manifiesta en la cinta la posición política del candidato y ni mucho menos sabemos qué partido lo postula y qué metas persigue. Los lios amorosos que tiene su hija con un empleado (quien lo salva de sus enemigos) es el asunto principal de la cinta.

Otra variante que se da en esta película es que el candidato tiene un consejero: un amigo. Tata Pachis (Agustín Isunsa) quien le dice lo que debe de hacer.

Ramón, por supuesto, es un candidato bueno, honesto, que busca ayudar a los explotados, muy leal y que se encuentra en contra de la corrupción. Así a pesar de los ataques de sus enemigos el bien triunfa ante el mal y Ramón llega a ser postulado como candidato por todos los trabajadores que lo apoyan.

En la cinta El impostor (1956) de Emilio Fernández,

aparecen dos candidatos a gobernador. El maestro César Rubio (Pedro Armendaris), es confundido con su primo del mismo nombre (un general que murió en la revolución) y lo postula el pueblo. El candidato acepta seguir el engaño para salvar de la miseria a su familia. El candidato oficial es el general Navarro (José Elías Moreno) quien mató al primo de César. Navarro manda matar a éste para quedar como único candidato.

El general Navarro expone sus ideales en un mitin clásico lugar común del cine mexicano: "Al digno y heroico pueblo de mi estado. Conciudadanos: es mi deber dar a conocer mi programa de principios, que normará mis actos como gobernante, si el voto de ustedes me favorece. No desmayaré hasta lograr que los ideales básicos de la Revolución Mexicana, encuentren su cabal expresión en el ejercicio del poder que ustedes me confieran. Yo que supe vislumbrar desde 1910 las aspiraciones del pueblo mexicano, digno y amante de la democracia, yo que supe derramar mi sangre, sin regatearla, en los campos de batalla, estoy nuevamente en pie de lucha contra la insolente reacción que trata de conculcar nuestros sagrados derechos. Los espíritus gloriosos de Cuauhtémoc, de Benito Juárez y de Morelos (el orador tiene como fondo una estatua de Morelos) sabrán guiar mis pasos en la concesión de tan nobles aspiraciones, pues habiendo surgido de las filas más humildes del pueblo, al pueblo me debo y por él estoy dispuesto a sacrificarme." (?)

Después aparece César Rubio con varios de sus seguidores y al fondo una estatua de Zapata diciendo: "Mi fórmula para gobernar será la más sencilla de todas. Ni mis amigos, ni mis

familiares desempeñarán puestos políticos, pues las únicas relaciones de parentesco que estoy dispuesto a reconocer serán las de la aptitud, la integridad y el más acinado de los patriotismos. Y aún en el caso de que el voto de ustedes no me reconociera, serviré como el más humilde de los ciudadanos al servicio de mi pueblo y estado." (8)

La cinta de Emilio Fernández basada en la pieza "El gesticulador" de Rodolfo Usigli, presenta a un candidato bueno y uno malo. Fernández hizo un mal tratamiento de los personajes principales ya que si Usigli los maneja en una forma compleja, El Indio los redujo a títeres anulando cualquier intento de crítica.

César Rubio es presentado como una víctima del destino como un campesino frustrado cuya única alternativa para salvar a su familia es suplantar a su primo. Es un personaje manejable, bueno, ingenuo, que cree todavía en la democracia y la lucha política. Su persona es degradada y su misión parece ser sólo la de jugarle a la oposición diciendo discursos justicieros y profundos.

El general Navarro es el malo de la trama. Como es el candidato oficial tiene derecho a matar a sus opositores y "ganar" las elecciones. Es duro, cruel, arbitrario, corrupto y fiel a quienes lo respaldan. Dice discursos demagógicos y con sus gestos y movimientos parece imitar al ciudadano Kane.

Por el mal manejo de la trama no podemos confiar en que se pretendió hacer una crítica a nuestras autoridades.

Los candidatos presentados en las películas mexicanas son personajes secundarios ya sean buenos y honestos o corruptos y serviles. Algunos tienen sus "padrinos" que los apoyan y otros tienen el respaldo popular. Pero en su gran mayoría son ridiculizados y apolíticos. No hay un verdadero planteamiento del por qué de la postulación del candidato y mucho menos éste expone sus objetivos o alcances que persigue en su campaña. A veces ni siquiera se presenta ésta.

NOTAS

- 1.- García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano.
Editorial Era. México 1975. Tomo 7. pp. 238 y 239.
- 2.- Texto tomado de la película.
- 3.- Ibidem.
- 4.- Ibidem.
- 5.- Ibidem.
- 6.- Ibidem.
- 7.- Ibidem.
- 8.- Ibidem.

3.10 LIDERES

El cine mexicano no podía omitir a los líderes que actúan en la vida pública. Pero realmente, son pocos los que encontramos en nuestra investigación, en comparación con la cantidad de caciques y presidentes municipales que ha dado el cine nacional.

El líder, generalmente, es visto como el salvador, la esperanza de todos los oprimidos, que esperan que los ayude a resolver, sobrellevar, aligerar sus problemas laborales y su figura se llega a idealizar como en las películas Redes, Chicano, Amador Amador, Y murió por nosotros, etcétera.

En otras cintas a los dirigentes se les da el mismo tratamiento de salvadores, pero agregándoles una constante que el cine nacional -como se ha visto en los demás personajes- ha manejado frecuentemente: la de presentar a caciques, políticos, candidatos, etcétera y también a líderes metidos en líos de faldas;

incluso pese a la presencia de un líder entre sus personajes principales, el melodrama tiende a minimizar su función política, como en Distinto amanecer y La Panchita entre otras.

Fred Zinnemann, ayudado por Paul Strand y Emilio Gómez Muriel, dirigió en 1934 Redes, producida por la Secretaría de Educación Pública. En esta película el líder pescador Miro (Silvio Hernández) encabeza a un grupo de pescadores que se subleva contra un extorsionador y acaparador (David Valle González), que les compra el pescado a bajo precio. El comerciante paga a un demagogo local para que desuna a los trabajadores. En una confusión mata a Miro.

La muerte del líder sirve para que los trabajadores se unan en su lucha contra la corrupción y explotación.

Redes presentó muy fielmente, en lo que cabe, la vida de los pescadores de Alvarado. Sus miserias, su explotación por el poderoso y su interés por resolver sus problemas tomando conciencia de la situación y uniéndose. Pero la presencia de un líder es determinante para esto último.

La imagen que se da del líder es la de un personaje sereno, enemigo de la violencia, conocedor de su situación y la forma para manejarla, bondadoso y carismático. Dentro de todo el grupo de pescadores es la persona más destacada, más notable.

Pero hay dos puntos a señalar: primero, el pescador Miro, a pesar de conocer la explotación de la que es objeto junto con sus compañeros, no actúa en un principio. Sólo lo hace cuando su hijo muere porque no tiene recursos económicos para curarlo: la tragedia en acción. Segundo, la muerte del líder deja mucho

que pensar. Sirve para que los pescadores se unan más y tomen conciencia y -muy importante- eleven la imagen del líder a la categoría del salvador inmaculado, del redentor muy al estilo de Jesucristo.

Con un argumento suyo, Fernando A. Rivero dirigió en 1938 la película Hambre. Desgraciadamente no conocemos el paradero de esta cinta, ni tampoco su trama. Pero Emilio García Riera cita en su Historia Documental del cine Mexicano, dos crónicas de la época que dan una idea de la película y del líder que en ella aparece: "La tesis que sustenta -y que apenas se vislumbra- es nobilísima; crear un nuevo y más alto espíritu de concordia, que ponga fin a la lucha de clases. Pero la idea está tan mal realizada, tan lamentablemente presentada, que no moverá a nadie.

"Todo en esta cinta es convencional, falso. Las predicas del líder son frases literarias que desdeñarían el más modesto de nuestros legítimos líderes. La figura y la conducta del amo, están muy lejos de representar a aquellos hombres ambiciosos y fuertes que formaban la casta privilegiada de otros tiempos.

"No hay, en esta cinta, un solo personaje que se apegue a la verdad, (...) el niño habla como viejo; el viejo habla como niño; la mujer galante parece Hermana de María; el señor rico habla como proletario y el líder argumenta como un San Francisco de Asis!" (1)

"Se pinta a un rico, a un patrón, a un reaccionario, con perfiles perversos y egoístas, y junto a él se hace resaltar la virtud inmaculada de un líder obteniéndose así el buscado contraste, que se "remacha" con la conversión de la otra familia rica,

la buena, a la noble causa del proletariado." (2)

"En cuanto a la personalidad y a los actos del líder obrero impresionan y convencen menos que los de Charlie Mac Carthy. Su socialismo cristiano, que sabe mucho de palabras vacías, se antoja pura farsa, en samblas poco serias que gustan el tiempo discutiendo si un agremiado es traidor a la causa porque se ha casado con una aristócrata, e inclusive sancionando la unión cuando esta se presenta "para ingresar" en las filas obreras. Todo esto se antoja de una absoluta falta de seriedad y hasta de respeto por las cuestiones sociales." (3)

"La tesis preliminar es vigorosa, hasta exacerbar el odio contra el capitalismo brutal. Produce, naturalmente, una antitesis que germina en el alma del que ha de ser después el líder excelso del campesino y del obrero, enfrentando su socialismo hacia el derrumbamiento del déspota, para el logro de una apropiada repartición de la riqueza, luchando en masas bien organizadas y significadas, para evitar el despilfarro y encauzar en otra forma la vida, vista la mezquindad del alma prócer, (...)." (4)

Como se podrá apreciar sólo la última crónica alaba la película de Fernando A. Rivero. En cambio, las otras tres coinciden en que el líder fue visto como un personaje demagogo, falso, con cierta imagen de santo, con palabrería pseudopolítica, cuyos actos son tontos y faltos de verdadero espíritu de lucha.

Generalmente, el cine nacional no ve así a los dirigentes políticos. Son vistos como los salvadores del mundo y se trata de identificar sus acciones con las de Jesucristo. Son buenos, nobles, emprendedores y, sobre todo, luchan por la justicia y por los

desamparados.

Joselito Rodríguez dirigió en 1951 la película ...Y murió por nosotros! en la que aparece un líder. El barbudo maestro de escuela Salvador (Felipe de Alba), defiende a los mineros de los abusos del capataz y pide al presidente municipal ayuda para que los mineros vayan a la escuela nocturna. Los mineros hacen huelga y nombran su representante a Salvador. Este es víctima de una trampa de Macabeo (quien ha ocupado el lugar del capataz) y de Julio (el patrón). Los mineros creen que Salvador los ha traicionado y el presidente municipal lo mete a la cárcel. Finalmente sale cuando los verdaderos culpables son detenidos y, golpeado por Arteaga (el primer capataz, quien también estaba en la cárcel), va a visitar a la nieta parálitica del ateo administrador Gabriel; al verlo, ella camina. Gabriel cree y Salvador cae muerto en la iglesia.

Como se puede apreciar, Joselito Rodríguez intentó parodiar la pasión de Cristo de una manera tan burda y ridícula, que, al final, la cabeza del líder -a la hora de su muerte- se ve rodeada por un halo que, involuntariamente, produce risa.

Al igual que Jesucristo, el líder Salvador -que con el nombre, la barba y la cara de santurrón pretendía parecerse al primero- sufría la traición de un Judas (Macabeo), ayudaba a los débiles, curaba enfermos (la parálitica), convertía al cristianismo a ateos (Gabriel), sufría los golpes de los poderosos (Arteaga) y moría redimiendo a todos los pecadores. (el título del filme lo dice). Lo único que le faltó fue la Magdalena.

Si en las películas mencionadas anteriormente se trataba

de darle al líder una imagen de santo, de Cristo. Rodríguez no disimuló esta presentación del líder y lo mostró verdaderamente como Jesucristo, pero en una forma muy lamentable.

En 1954 le tocó a Enrique García Álvarez interpretar al buen líder obrero Muriel en la cinta La fuerza de los humildes de Miguel Morayta. Requena (Alejandro Lugo), dueño de una fundición amenazada por la huelga, trata de sobornar a Muriel. Este es acusado de mandar ánimos a Requena y por eso es detenido. Como protesta, los obreros se dirigen a casa de Requena para matarlo. Este es asesinado por el criado de un amigo. Finalmente el líder sale de la cárcel gracias a una fianza que paga un exsocio de Requena.

La aparición del líder en la cinta de Morayta es mínima. Las rencillas entre dos amigos, socios de una fundición, hacen la trama básica de la película. Requena es malo y perverso, explotador de los pobres obreros. Enrique o Clemente (Joaquín Cordero), por su bondad y honestidad, es querido y amado por los obreros. Por eso surgen problemas entre estos dos personajes.

La imagen del líder, como en las otras películas, es la de un personaje bueno, digno, que no se vende, mártir y víctima de los sucios manejos del dueño.

Por supuesto el líder cuenta con el apoyo de sus seguidores que son capaces de matar al dueño con tal de que dejen libre a su dirigente.

Igual que en la película de Fred Zinnemann Redes el líder no aparece solo, sino acompañado por trabajadores que le son adictos. Esta situación enfatiza aún más el poderío del líder pues su grupo lo aclama, lo apoya y lo eleva al rango de salvador.

En la película de René Cardona El joven del carrito (1958) Antonio Espino Clavillazo y su amigo el Chumista son líderes del sindicato de la fábrica de helados donde trabajan. La fábrica está en crisis y el dueño pide un préstamo. La llave de la caja donde se encuentra el dinero se la da a su novia. Esta presionada por unos ladrones la arroja a la calle y cae en el carro del líder. Va a la cárcel. Finalmente los villanos son atrapados.

A diferencia de las otras cintas mencionadas, el líder de esta no lucha para ayudar a los explotados trabajadores, sino que aparece metido en líos de rateros. Así solo se confirmó que el director no tenía ni idea de lo que es un líder y mucho menos un sindicato.

En 1972 Manuel Zeceña Dieguez filmó la película Detrás de esa puerta, en la que se cuenta que el líder político Armando Barreiro (Ricardo Blumen) y sus seguidores han asesinado al general Villagrán. La única forma de que la lucha del líder continúe es darle asilo político en una embajada. Logra introducirse en una y la esposa del embajador -en vista de que éste no está-lo protege. Cuando se obtiene el salvoconducto, el embajador lleva al líder a un avión. Este despega y el embajador y su esposa son muertos por los mismos guerrilleros, quienes pretenden crear un clima político que haga caer al gobierno y, a la vez, facilite el regreso a su líder.

En ninguna de las películas mencionadas anteriormente se había propuesto al líder de un movimiento específicamente político, y no de organizaciones obreras o sindicatos. El dirigente -

de la cinta Detrás de esa puerta encabeza un movimiento cuyo fin es derrocar el actual gobierno.

Pero si en las otras películas el líder siempre triunfa y sale adelante con sus ideas, en la cinta de Zeceña el dirigente ve frustrado su movimiento. Zeceña rompe con el estereotipo del líder triunfador y salvador de los explotados. A pesar de la actitud inteligente y bien pensada de Barreiro, sus seguidores truncan todo el movimiento; así, sin la ayuda del dirigente todo se viene abajo. Entonces volvemos a lo planteado por las otras películas donde se da la imagen del líder héroe, todo poderoso e indispensable: una imagen paternalista.

Un caso curioso se da en la película La Tigresa (1972) de René Cardona, Jr., donde el líder Nicolás Rubiales es azotado por Irma (Irma Serrano) debido a que anda alborotando a los lugareños.

Sergio Olhovich dirigió en 1974 la cinta La casa del sur en la que un grupo de trabajadores (mineros y otros) son llevados por el gobierno del sur, donde recibirán nuevas tierras. "El señor de la casa del sur" a pesar de saber que esos trabajadores fueron enviados por el gobierno, manda llamar al líder Genaro (Salvador Sánchez), quien es amenazado de muerte si su gente no abandona el lugar. Finalmente los trabajadores dejan las tierras y la esposa del líder le pregunta: A dónde vamos? y él contesta: "No sé, pero somos libres".

Si en la mayoría de las películas mencionadas anteriormente la imagen del líder es la de una persona salvadora, conocedora y consciente de por qué lucha, y que, generalmente, logra su

objetivo, en la cinta de Olhovich se presenta a un dirigente que no es demagogo, pero que llega a expresar así lo que siente: "Es mejor ser un miserable pero libre que un esclavo mal comido". (6); es algo inconsciente, de personalidad oculta, muy soso y pasa inadvertido entre el grupo de trabajadores. Con todo y eso se enamora de la hija del cacique y sueña que se acuesta con ella.

Olhovich aparte de dar esta imagen del líder, reduce los problemas de los campesinos a una mera cuestión de libertad, y este es el lema del dirigente, que nunca se cuestiona para qué quiere esa libertad, si cree que obteniéndola va a ser feliz, va a poder vivir o se va a morir de hambre.

Si en Ante el cadáver de un líder se presenta a un dirigente demagogo y en Y murió por nosotros a un salvador, en La casa del sur el líder es un ser pasivo, sumiso, que huye en lugar de enfrentarse a los problemas.

En 1975 debutó el director Jaime Casillas con la película Chicano, inspirada en la vida del líder de los chicanos: Reies Tijerina.

Manuel Cantú -Reies Tijerina- (Jaime Fernández) es un líder chicaco que organiza constantemente mítines, en los que exhorta a sus compañeros a luchar por sus derechos. Los chicanos se apropian de las tierras de unos norteamericanos. Poco después son atacados y el líder Manuel es encarcelado. Recobra su libertad y vuelve a incitar a los chicanos a luchar por lo que es suyo. Llega la policía y Manuel y otros hombres huyen al desierto. Después se entregan y, gracias a la defensa que hace el líder, son puestos en libertad.

El debutante Casillas narra en su filme los acontecimientos principales que enfrentaron al líder Reyes Tijerina con el gobierno norteamericano, en su lucha por recuperar las tierras. El dirigente aparece en la cinta con ropa de mezclilla (que se ha caracterizado por ser el uniforme de los guerrilleros y combatientes), clásico sombrero texano y armas. Es un líder "pacifista" que asalta a balazos unas oficinas del estado. Todo resulta frívolo e intrascendente debido al mal manejo de la cinta y a que no hay un contexto que se sienta real y verdadero y que explique el desarrollo del líder.

Sin duda se exalta la imagen del líder, pero no como dirigente y guía de las masas, sino más bien como ser individual saboteado y poderoso. Sus seguidores no se ven muy convencidos de los ideales de su líder y la imagen de éste es muy cambiante y desconcertante a lo largo de toda la cinta.

En la película de Mario Hernández El Mexicano (1976) el líder obrero Ramos (Alfredo Torres) es miembro de un grupo de activistas, exiliados en Los Angeles, que pretende acabar con la dictadura de Díaz. Generalmente al líder siempre se le ha presentado en su lucha solo, pero ahora forma parte de un grupo. Así su imagen de "salvador" se ve un poco opacada por la presencia de otros.

En 1943 Julio Bracho filmó Distinto Amanecer. El líder sindical Armando Ruelas ha sido asesinado al ir a recoger unos documentos que comprometen al corrupto gobernador Vidal. Octavio (Pedro Armendáriz), compañero de Ruelas, es el encargado de obtener esos documentos y llevarlos -por el bien de los obreros- a

una asamblea en la que se denunciará a Vidal. Así, Octavio va a continuar la lucha interrumpida por la muerte del líder. Involuntariamente, tal vez se convierte en dirigente.

Bracho dió a su película un tono melodramático para no profundizar los problemas sociales. Las desilusiones amorosas, las frustraciones personales, los recuerdos universitarios disminuyen en Distinto Amanecer cualquier implicación política. El líder Octavio deja a un lado los problemas sindicales para revivir el amor imposible que tuvo con Julieta, (Andrea Palma) a quien encuentra casualmente en un cine en el que entra para esconderse de los hombres de Vidal. Julieta y su esposo Ignacio fueron compañeros de Octavio en la universidad. Los tres personajes se dan cuenta que están desilusionados de la vida y por el recuerdo a sus luchas universitarias, deciden unirse para desenmascarar al corrupto gobernador.

Así el líder no se encuentra solo en la lucha por la justicia. La imagen que de éste se da es la de un dirigente tan honesto y tan honrado en sus acciones -ya sean políticas o amorosas- que es incapaz de cometer un adulterio con Julieta, en la noche que se quedan solos, a pesar de amarse. Así decide renunciar al amor para cumplir con sus deberes de líder. Se da una imagen idealizada de éste, quien al final logra vencer a sus enemigos y triunfar.

En la película La Panchita (1948), de Emilio Gómez Muñiz, aparece un líder reformador dizque socialista Benito (Abel Salazar), que organiza un mitin contra un acaparador de leche y explotador de la gente del pueblo. Como su mitin no da resultado,

el líder planea adquirir una planta de leche, pero el cacique lo golpea para que no pueda comprarla. Finalmente el líder logra que el corrupto cacique pague a precio justo la leche.

La panchita, basada en una canción homónima de Joaquín Pardavé, trató de representar los diferentes tipos pueblerinos: un rancharo, un boticario, un cacique, un rielero y un líder. Todos ellos querían a la famosa Panchita (Marga López). Lo que ella hace con sus admiradores es "utilizarlos para resolver cuestiones de justicia social". (?).

Al igual que en las películas El duende y yo y Distinto amanecer, en la cinta de Gómez Muriel se presenta al líder inmiscuido en líos amorosos. El miope Benito, que navega con bandera de tonto, es un personaje que con su verborrea socialista, "cultura", incomprensible y muy útil, lucha por los pobres explotados y a la vez por conquistar el amor de la Panchita.

Así, la lucha entre el líder y el cacique es motivada, principalmente, por el amor de una mujer y, después, por cuestiones de igualdad social. Y como el líder tiene el don de "hablar bonito" logra vencer al enemigo y, además, ganar el amor de la hembra.

Realmente, esta comedia, al tratar de desmitificar a los personajes pueblerinos, señaló que ahora los bienes campesinos serán de aquel que hable un lenguaje cantinflesco. Y no hay nada mejor que un líder que, aparte de "hablar bonito", luche en favor de los explotados.

El cómico Germán Valdés Tin Tan interpretó a un líder obrero en la película El duende y yo, dirigida por Gilberto -

Martínez Solares en 1960. El tímido empleado de una compañía Vulcánica Modesto (Tin Tan), alentado por un "duende" que según Diana (Mary Esquivel)- se traga al beber champaña, explica a Diana un proyecto que tiene para mejorar la situación de los obreros. Después de muchos líos, Modesto queda como héroe al conjurar con su proyecto una huelga en la compañía. Finalmente termina casándose con la cancionera Diana.

Gilberto Martínez Solares pretendió en El duende y yo parodiar las aspiraciones de ascenso de un tonto líder obrero, quien se basaba -para realizar sus aspiraciones- en una inteligente y coqueta mujer cabaretera o en el supuesto duendecillo (cuya caricatura se veía horrenda)"que todo pequeño-burgués lleva dentro; algún día se materializará, no os preocupéis." (8)

Es así que al beber champaña el tímido líder se convierte en un feroz obrero-líder que tartamudeaba para convencer a los obreros de la compañía de que "era mejor vivir con el corazón contento y durmiendo bien en cama de colchón doble". "Al oír esto, todos empezaban a vitorear a su jefe que les daba, a falta de Marys Esquiveles o de duendecillos animados, una cama de colchón doble para que todos siguieran durmiendo felices y tranquilos." (9)

Al igual que en Distinto amanecer, parece que el dirigente no puede hacer nada si no es agarrado de unas faldas, y es así que éstas vienen a sustituir a los ideales políticos. También se presenta una imagen idealizada del líder, pero en El duende y yo se le ridiculiza al proponerlo como un personaje sujeto a la aparición de un duendecillo para poder actuar.

En Amaneci en tus brazos (1966) de Rafael Portillo el -

líder Damián (Fernando Casanova) alebresta a sus compañeros para que exijan justas demandas salariales. Después la cinta se desvía hacia los amorfos del líder. Entonces la cuestión política se va por la borda.

En 1974 Rafael Corkidi dirigió la cinta Auandar Anapu, que narra las peripecias del curandero Auandar Anapu (El que cayó del cielo). Cruz o Auandar (Ernesto Gómez Cruz) rescata de quienes la golpean a la prostituta rubia Magdalena (Susan von Polgar); se acuesta con ella, la purifica y después la regresa al burdel. Cruz predica entre la gente del pueblo la lucha contra la explotación, comprueba los crímenes realizados por las fuerzas represoras y resucita al hijo del cacique del lugar. La esposa de éste se le entrega como agradecimiento.

Cruz sigue con su labor de instrucción política a los campesinos. El militar Robles (Jorge Humberto Robles) está celoso porque Cruz desea a Patricia -hija del cacique- y decide darle un veneno por medio de ésta en una cena. Cruz, envenenado, trata de alcanzar a Patricia, desnuda, que se le ofrece; al llegar a ella, ésta se transforma en Robles, quien lo mata a tiros. Poco después, Cruz resucita y participa con unos campesinos en un desfile.

Podemos decir que todas las características ya mencionadas de la imagen que el cine nacional le ha conferido al líder se reúnen en la película de Corkidi. Auandar es, por su aspecto físico, un obrero (con su overol y morral al hombro); al igual que Jesucristo se dedica a predicar entre los humillados y explotados, pero no lleva la palabra del Padre (Dios), sino que en sus discurs-

sos habla de cómo luchar contra la explotación, de cómo se deben de organizar y de clases de marxismo. También tiene su Magdalena, a quien purifica y salva de quienes la golpean; hace milagros; tiene a un apóstol (una guerrillera que lo ayuda); resucita muertos; tiene a su Pilatos (el militar Robles); su última cena, donde es envenenado; se acuesta con la hija de su peor enemigo y resucita para regresar con sus seguidores y ayudarlos.

Auandar es un santón y putañero líder que abusando de su facilidad para hablar, de sus supuestos milagros y de su poder para atraer a las personas, se hace líder y pretende salvar a los explotados sufriendo al igual que Jesucristo. Tiene un poco de Gandhi y de Ché Guevara.

Corkidi cayó en un recurso de lo más choteado a propósito de la imagen del líder: el de compararlo o igualarlo con un Jesús de Nazaret. Todo sonaba a demagogia. El director revolvió las características de todos los líderes cinematográficos mexicanos y sólo obtuvo un líder incoherente, híbrido, que con esa personalidad tan revuelta sólo confundía al público.

En la película de Julián Pastor La venida del rey Olmos (1974) se plantea una situación muy parecida. Reynaldo Olmos (Jorge Martínez de Hoyos) un capitalino que pertenece a una secta protestante regresa a la capital, después de haber sido bautizado, para cumplir su misión evangelizadora. Se pone a redimir a su mujer que se ha prostituido. Instala su despacho en la peluquería de su compadre y empieza a curar y a hacer milagros. Reynaldo agita a los ladrilleros del lugar y les dice que se vaya a la huelga. El cacique del lugar trata de comprarlo dándole dine-

ro. Reynaldo lo utiliza para poner su templo y seguir con su misión. Un licenciado pagado por el cacique trata de unir a los obreros en contra de Reynaldo. Finalmente éste muere, resucitando después.

El rey Olmos es un curandero y putañero que se ve como el líder salvador de los obreros explotados; y si éstos no caen en las trampas del patrón sí caen en la superchería de un brujo que habla sobre la condición social de los trabajadores, de la magia y del cristianismo. El rey Olmos reúne las mismas características que su colega Auandar Anapu. Por lo tanto los resultados son los mismos.

Un caso diferente lo planteó el veterano Galindo quien filmó en 1973 la película Ante el cadáver de un líder donde el líder Ataulfo Barrientos secretario general del Sindicato de Trabajadores del Zinc y Conexos, aparece muerto en un cuarto de hotel. Llegan a éste el agente del ministerio público, detectives, viudas, suegras, taqueros, niños y toda la gente del sindicato, acompañada por un líder: Palomares Blanco (Gonzalo Vega), secretario de asuntos culturales del sindicato, que llega saludando ceremoniosamente y haciendo declaraciones solemnes, cursis y demagógicas.

Blanco dice en un discurso: "(...) de la desaparición de nuestro veterano dirigente Ataulfo Barrientos. Este viejo luchador que supo en todo momento hacer honor a los principios que rigen a nuestro sindicato (aplausos). El aquel viejo visionario ha llegado al final de la jornada. Toca a nosotros, a ustedes, pensar en el que habrá de sucederle. Para ello deberán tener presente que estos tiempos, que ahora vivimos son muy diferentes a

los que vivió y a los que supo encararse el viejo luchador Barrientos (aplausos). Los tiempos queridos son nuevos, son tiempos que exigen nueva sangre, sangre de los jóvenes, los de las nuevas generaciones, los de las nuevas ideas. Sólo un joven puede hacerse cargo de las cosas que hicieron los viejos (aplausos). Pero la victoria, el triunfo están reservados únicamente para aquellos jóvenes preparados, brillantes, preocupados con las necesidades, con las exigencias de sus compañeros, de sus semejantes (aplausos), porque aquellos que piensan en triunfos y satisfacciones personales, esos oportunistas, esos acomodaticios, esos jamás gozarán del derecho, del respeto de los hombres honrados.

"Me informa el compañero Malacara que el Congreso Laboral le pidió me informara que cuento con su apoyo total. Profundamente conmovido por otorgarme su confianza, por haberme elegido de dirigente, su nuevo secretario general, en este momento solemne protesto sacrificar tiempo, esfuerzo, conocimiento, sangre, dinero, juventud, todo, todo, todo en beneficio de ustedes, mis compañeros (aplausos). Y si no es así, que ustedes y la historia me lo demande. (Desde profundamente conmovido se vuelve a repetir la escena)." (5)

Si Galindo dió en su cinta Ante el cadáver de un líder una imagen chusca y ridícula de los sindicatos, también la dió de sus dirigentes. El líder Palomares Blanco es corrupto y demagogo y sólo busca su provecho. Galindo pretendió hacer una crítica a los sindicatos y sus líderes, pero el resultado fue un vodevil pulachero en el que desfilaban toda suerte de viudas, hijas, novios, agentes, taqueros y sindicalizados.

El joven líder, al decir su demagogo y estúpido discurso frente a los sindicalizados, adopta el tono y los dejos del entonces presidente Echeverría. Pero no creamos que se trata de parodiar o denunciar al funcionario o a los líderes sindicales; la crítica parece más bien dirigida a la juventud, a los jóvenes que son según Galindo, los más corruptos, bajos y demagogos.

El mismo director y guionista trata de enfatizar esto en el discurso del líder, además hace repetir la última parte de este para que nos percatemos de la demagogia y palabrería pseudopolítica del nuevo dirigente. Galindo se quedó en el intento de la farsa o parodia política; el resultado es una comedia populachera y muy demagógica.

En 1975 Julio Bracho en su película Espejismo en la ciudad trató de presentar en forma seria a un líder corrupto. José Luis (Carlos Bracho) hijo de un campesino que emigró con su familia a la ciudad, entra a trabajar a una fábrica donde el líder sindical Gastón vende una huelga. Un obrero le increpa al líder su proceder y es golpeado. José Luis trata de defenderlo, pero lo contiene un compañero que le aconseja hacerse amigo de Gastón. José Luis se corrompe y se hace secretario del líder.

Con un argumento de Jorge Patiño, la cinta de Bracho trata de reflejar los problemas a los que se enfrenta una familia de campesinos que emigra a la gran ciudad. El problema es que todo se trata a un nivel muy superfluo y se repiten lugares comunes ya planteados por el cine nacional, en cuanto a ese tema.

Si bien Espejismo en la ciudad es de las pocas películas donde se plantea la imagen de un líder corrupto, convenenciero

y servil con quien lo protege, el mal manejo del tema y la exagerada seriedad de la que se le trató de rodear, hacen que la posible critica a los lideres charros no exista. Además la trama se desvía hacia otros puntos.

Al igual que en Ante el cadáver de un líder de Galindo, la película de Bracho adolece de fallas en cuanto al tratamiento del tema. Uno cae en lo populachero y el otro en la exagerada formalidad.

Pero, finalmente, la imagen de "salvador" que se la ha conferido al líder no se llega a cuestionar en esa cinta. Así nuestros lideres o dirigentes seguirán representando la esperanza de los oprimidos.

NOTAS

- 1.- García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano Mexico 1969. Editorial Era. Tomo I. pp. 191.
- 2.- Ibidem.
- 3.- Alba, Luz. Panorama Filmico de la Semana, en El Ilustrado. Noviembre 3 de 1938.
- 4.- Matus, Vicente E. A mi admirado y querido Pepe Bulnes. Una película que asacions, en Hoy. Septiembre 17 de 1938.
- 5.- Texto de la película.
- 6.- Frase de la cinta.
- 7.- García Riera, Emilio. Op. cit. Tomo 3. p. 338
- 8.- Contreras Salcedo, Jaime. Hacia la sociología de un personaje cinematográfico: German Valdés Tin Tan. Tesis.
- 9.- Ibidem.

3.11 SACERDO S

El estereotipo que del sacerdote nos ha dado el cine nacional ha sido siempre el del "ministro de Dios" asexuado, con características paternalistas (y maternalistas incluso), represor, muy macho, sabelotodo, confidente, consolador, que tiene autoridad moral y social, que pertenece a las "fuerzas vivas" del pueblo, etcétera.

Como representante de Dios en la tierra, nuestra industria cinematográfica nos lo presenta como un ser omnipotente que lo mismo puede "asistir a un festín; gritar en los jolgorios; segado, llevar con los pies el compás de la música de una marimba; jugar ajedrez, o tocar el piano con una euforia muy sospechosa, o soprear biscochos en chocolate casero", (1) que refugiarse en sus oraciones, celebrar el sacramento del matrimonio, consagrar el cuerpo de Cristo, ofrecer el santo sacrificio de la misa, servir de mediador entre los enamorados, pasearse del brazo con el presi-

dente municipal o utilizar el palpito para amedrentar a su pueblo.

Y es este último poder, el del poder político que puede o pudiera tener un sacerdote, un caso insólito dentro de las conductas estereotipadas del cura, que el siguiente análisis tratará de examinar.

El prelado "se pondera al lado del doctor (o al lado de la salud física), con el presidente municipal (o con la ley), junto al abogado labioso (o junto al "habla bonito"), en el mismo nivel del maestro (o en el mismo nivel de la educación formalizada) y arrimadísimo al patrón (o arrimadísimo al amo del poder socioeconómico)". (2) Es un integrante de las "fuerzas vivas" del pueblo y que por lo tanto tiene el poder para opinar sobre asuntos que afectan al mismo. Esta categoría sería el antecedente del sacerdote-político en toda la extensión de la palabra. Como ejemplo de esto encontramos las siguientes películas: Enamorada, Maclovía, Flor Silvestra, Pueblerina, Tisoc, María Candelaria, entre otras.

También en las películas de Luis Buñuel y Luis Alcoriza se establece de una manera implícita la acción política del sacerdote. Como por ejemplo: El río y la muerte, Ensayo de un crimen y Las fuerzas vivas.

En el río y la muerte dirigida por Buñuel en 1954 "una reunión de las fuerzas vivas del lugar, "Santa Bibiana", permite ver que, aun para el mismo Buñuel, don Anselmo-Manzano, presidente municipal, representa el poder político; don Nemesio-Moreno "Tata del pueblo", el sentido común y el pacifismo con sus buenos razonamientos; y el cura, pese al afamado anticlericalismo que se

le atribuye a la obra buñueliana, el encargado de los servicios eclesiásticos." (3)

Un año después el "maestro de Calanda" filmó Ensayo de un crimen donde un cura (Carlos Martínez Baena), un comisario y un coronel (integrantes de las fuerzas represivas) intercambian ideas sobre sus profesiones durante una boda. El sentimental comisario llora, a lo que el cura dice que se debe a la pompa y al manto de poesía de la iglesia y el coronel dice que eso es normal entre personas bien nacidas. El sarcasmo del director es demoleedor en estos personajes que tienen el poder para manejar a un pueblo.

En la película de Luis Alcoriza Las fuerzas vivas (1975) donde se hace una alegoría política, se deja ver el papel que juega el cura dentro de un pueblo que se encuentra afectado por la irrupción de la revolución. Así mientras los liberales y conservadores se cambian el poder según el momento revolucionario, el cura se las arregla para intervenir en todas las situaciones y manifestaciones en pro del gustu quo. Esta situación lo compromete con los liberales quienes para asustarlo fingen fusilarlo.

Al final de la cinta el pueblo celebra el triunfo de la revolución presidido por los porfiristas, convertidos en revolucionarios, y por los liberales. El sacerdote al quererse integrar al podium es rechazado por los liberales y se le señala que su misión está en la iglesia. Pero el presidente municipal le dice que no se preocupe, que todo va a cambiar muy pronto.

Si antes el prelado del cine mexicano podía husmear en la política, en Canoa el film realizado por Felipe Cazals, se nos

presenta claramente por primera vez el papel político específico del cura; al clero como una de las fuerzas más vivas y actuantes de nuestra política nacional, capaz de manipular a toda una población para hacerla actuar según su conveniencia.

Canoa, la película que ha sido llamada por la crítica como el punto de partida del aperturismo echeverrista en el cine nacional, está basada en hechos reales ocurridos a cinco jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla en el pueblo de San Miguel Canoa por el año de 1968.

Enrique Meza Pérez (Enrique Lucero) muestra la poderosa influencia que el sacerdote tiene sobre un pueblo y que utilizando el púlpito, no para hablar sobre la palabra de Dios, sino para fines políticos, formula demandas, levanta protestas y organiza manifestaciones políticas-religiosas (para no decir solamente políticas) basándose en la ignorancia, miseria y explotación del pueblo. En otras palabras, hace patente el gran poder manipulador que tiene la iglesia.

Esta utilización del púlpito ya se había dado en España: "Salvo en los pequeños países de democracia, con celebración de Asambleas populares, el único canal tradicional, regular y natural -fundamentalmente oral y memorial- de comunicación a macrogrupos ha sido la Iglesia, los grandes Templos. El sacerdote desde el púlpito ha sido el primer locutor que ha dispuesto habitualmente, el medio de dirigirse a la masa de población. La influencia política que en una época de Alianza del Trono y el Altar y de absolutismo monárquico de países como España, ha tenido el púlpito, ha sido enorme". (3)

La imagen del sacerdote que las películas nacionales nos han mostrado desde el inicio de la época sonora, ha sido absolutamente convencional. Ante cualquier problema siempre había un cura bonachón, paternalista, lleno de sabiduría y dispuesto a ayudar a sus semejantes. Pero el "pastor y médico de las almas" de Canoa rompe con esta tradición y "se nos muestra tal como es, como el parásito más peligroso, como la verdadera tarántula de la vida". (4)

En nuestra sociedad el sacerdote ocupa un lugar importante en la organización social y su influencia es determinante en la vida del pueblo. Así, Enrique Meza Pérez -a su llegada a Canoa con su ama de llaves- formó congregaciones religiosas e hizo que los congregantes se hicieran sus incondicionales, para empezar a controlar el pueblo a través de ellos; tiene el poder moral. Se apropia del poder legal convirtiéndose en un cacique "que pone alcaldes, regidores, jueces de paz (...); es además tesorero de la junta de mejoras, de la junta del agua potable, la luz eléctrica". (5)

El sacerdote-cacique olvida su espíritu fraterno, su humildad, hospitalidad, a sus pobres, a sus enfermos y afligidos para colocarse con los que tienen el poder. "Está con los poderosos, con los fuertes, con los capitalistas, con los administradores y los políticos. (...) Publica en papel de letrina, de infima calidad, la hoja parroquial que constituye la sagrada literatura de su templo. Sin embargo viaja en auto propio último modelo. (...)." (6)

El párroco de Canoa administra el poder y su movilidad

de la comunidad rural de ese pueblo. Lo manipula mediante temores y fobias ("les van a quitar su religión, sus bienes") (7) y por medio de campañas de rumores, llamados alarmantes y acusaciones falsas ("hay que estar alerta, como lo he venido repitiendo van a venir a buscarme") (8), provoca fenómenos de pánico y agresividad en un pueblo ignorante y fanático que él mismo fomenta.

El cura tiene un dominio completo sobre gran parte del pueblo, que lo considera un hombre bueno, desinteresado, emprendedor y que lucha por el progreso y el beneficio del pueblo (un beneficio que siempre será personal). Pero también tiene a sus "ateos, enemigos de Dios y de nuestra Santa Madre Iglesia" (9) que son un campesino empleado en la película como narrador (Salvador Sánchez), el dirigente regional de la Confederación Campesina Independiente (Juan Angel Martínez) y otros que conocen los verdaderos manejos del cura, pero que se mantienen marginados ante esa situación pues "Dice que es amigo de los meros chingones de allá del gobierno" (10).

Meza Pérez ejerce su gobierno a base de demagogia clerical: "Todas esas calumnias, todas esas difamaciones, todos esos escritos al obispo y hasta al Papa. Sus enemigos escribiendole para difamar a uno de sus más fieles siervos" (11); chantajeando al pueblo por medio de los pecados: "Están envalentonados claro, ya ni siquiera temen que los deje solos con sus pecados a la hora de la muerte" (12); y con el poder que él denomina moral: "Dios nos da derecho para defenderlo de sus enemigos" (13).

El sacerdote abusa en "nombre de Dios"; llama "reino de

Dios" al estado de cosas donde él mismo determina los valores y llama "voluntad de Dios" a los medios que utiliza para conseguir o conservar ese estado de cosas.

La llegada al pueblo de San Miguel Canoa el 14 de septiembre de 1968, de cinco trabajadores de la Universidad de Puebla que iban a escalar el volcán de la Malinche, hace que el cura vea en peligro sus intereses, principalmente el de perder su poderío y aprovechándose de la campaña anticomunista llevada por los medios de comunicación, que acusaban a los estudiantes de perturbar la paz pública, utiliza su púlpito con fines políticos y abusando del nombre de Dios, los acusa de comunistoides e izquierdizantes invasores que quieren llevarse los bienes del pueblo.

Los habitantes bombardeados continuamente por rumores envenenadores, son despertados por los principales congregantes del párroco -entre ellos el ama de llaves- y por medio de los altoparlantes los ponen en estado de alerta: "Ya llegaron los bandidos al pueblo" (...) estén todos prevenidos, vayan a la iglesia." (14)

Sin que el prelado tenga que dar la orden de ataque -lo que demuestra su poder absoluto y la eficacia de su control ideológico- el pueblo sale de la iglesia dispuesto a matar a los comunistas que van a robarles sus bienes y hasta su religión. Se produce el linchamiento de los trabajadores, quedando vivos solamente tres.

Canoa representa el arquetipo del sacerdote y su derecho moral, representa el microcosmos de una realidad de nuestro

país y representa la realidad rural mexicana donde el atraso bestial es producido por un colonialismo interno que sustenta el capitalismo mexicano.

En Canoa se desenmascaran los mecanismos del poder; de un estado represor y autoritario; de un sacerdote que lo mismo puede ser cualquier miembro político -no es muy casual el parecido del sacerdote Enrique Meza Pérez con el expresidente Díaz Ordaz-.

Esta variante del sacerdote que el cine nacional nos dio, no fue gratuita. Obedecía a una "apertura" echeverrista, que buscaba por medio de este tipo de películas reconstruir la imagen del gobierno tan deteriorada por el movimiento del 68 y hacer películas más rentables para los mercados internacionales.

Felipe Cazals, quien desempeñó un magnífico trabajo de dirección haciendo a un lado el virtuosísimo técnico que manifestaba en sus anteriores películas, y Tomás Pérez Turrent, quien elaboró un argumento serio, objetivo e inteligente, supieron aprovechar dignamente esa apertura del régimen.

Canoa es una película impactante, incisiva, significativa, una gran obra política, un testimonio que señaló a nuestro desorientado cine nacional el camino a seguir.

En el documental de Paul Leduc Etnocidio: notas sobre el Mesquital (1976), también se señala abiertamente el papel político del sacerdote.

El director Leduc y el coguionista Roger Bartra realizaron un excelente trabajo de investigación sobre la situación política, económica y social de los campesinos del Valle del Mez-

quital de origen otomí. El documental se desarrolla de manera sistematizada pues utilizando las siglas del alfabeto, desde la A hasta la Z, se van examinando cada uno de los puntos del etnocidio que está ocurriendo en el estado de Hidalgo con los otomíes.

Los únicos comentarios que se oyen en toda la película son de los otomíes y de otras personas entrevistadas. Desde que comienza el documental con la letra A: antecedentes, se nos muestra la miseria y explotación en que viven los campesinos. El entierro de un niño, la dificultad con que una mujer y una niña accionan un pozo primitivo, una pelea a naranjasos entre los comuneros, son las primeras escenas que vemos de los otomíes.

Intercalando las imágenes donde los comuneros hablan sobre su situación y las imágenes donde sus explotadores pregonan la supuesta ayuda que les han dado, se van hilvanando las secuencias de este incisivo e impactante documental.

El asunto que nos trata en este capítulo se plantea en la letra F: fábricas. Paul Leduc mezclando las imágenes de una misa, con los comentarios de los otomíes y del sacerdote nos expone la explotación de la que son objeto los comuneros por parte de un cura norteamericano.

"Yo llegué aquí, al Valle del Mezquital, hace varios años a tomar un descanso. (...) Cuando vine aquí conocí a varios padres italianos y me suplicaron que me quedara para ayudarlos. La mitra de Nueva York me concedió el permiso por un año, permiso que se ha extendido por el encargado apostólico." (16)

Así se hace patente el gran poder que tiene la iglesia

para introducirse en las poblaciones donde sabe que encontrará un gran provecho económico. Argumentando que era necesario industrializar el Mezquital, el cura y empresas trasnacionales lo- graron meterse en el Valle nombrándose benefactores del pueblo. Crearon una fábrica de mármoles y otra de elaboración de carnes frías para darles a los comuneros una ayuda temporal, que éstos serían los que sacarían el provecho.

"Esas son mentiras porque ellos son los que sacan el provecho." (17)

Y con estas palabras tan contundentes los otomíes empig- zan a declarar el trato que les ha dado el sacerdote, quien pre- gona en la misa que los cristianos no seguimos el mensaje de Cristo, para ser él el primero que olvide a los pobres, a los afligidos, haga a un lado su espíritu fraterno, su humildad y hos- pitalidad, y se coloque con los ricos, poderosos, políticos y ad- ministradores, para así poder tener un coche de lujo último mode- lo.

"Cuando llegó era buena gente con los pobres de aquí, hasta nos regalaba panes de 3 o 4 kilos. Pero ya después que supo que nosotros eramos comuneros, se fue retirando, retirando, hasta que hoy en día nos odia." (18)

Así el sacerdote del Mezquital, primero se mostró bonda- doso, desinteresado, emprendedor y humilde para ganarse la confian- za de los campesinos y volverlos sus incondicionales. Entonces pu- do construir sus fábricas -con ayuda extranjera- y empezar a explo- tar a los otomíes.

"También ha venido acaparando las tierras de la comuni- dad, (...). Ese señor cura que está aquí en nuestra comunidad, -

está de acuerdo con todos los ricos o caciques de la comunidad." (19)

Es además un cura-cacique que, junto con las demás autoridades- administra el poder del Valle del Mezquital.

Etnocidio: Notas sobre el Mezquital es un excelente documental que pone al descubierto la tragedia que sufren los otomies, quienes son explotados por todas las autoridades. Es un filme de denuncia política y social. Tal vez a esto se deba su escasa exhibición.

Canas y Etnocidio: Notas sobre el Mezquital son las dos películas que rompen con la imagen estereotipada del sacerdote que el cine nacional le ha conferido.

NOTAS

- 1.- María Luisa López-Vallejo. La religión en el cine mexicano. Tesis. p. 166
- 2.- López-Vallejo. Op. cit. p. 180
- 3.- López-Vallejo. Op. cit. p. 200
- 4.- Aranguren José Luis. La comunicación humana. Madrid, 1971. Ediciones Guadarrama. p. 112
- 5.- Nietzsche F. El Anticristo
p. 80
- 6.- Diálogos de la película.
- 7.- Oscar Monroy Rivera. El Mexicano Enano. México, 1972. Editorial Diana. p. 41.
- 8.- Texto tomado de la película
- 9.- Ibidem
- 10.- Ibidem
- 11.- Ibidem
- 12.- Ibidem
- 13.- Ibidem
- 14.- Ibidem
- 15.- Ibidem
- 16.-, 17.-, 18.- 19.- Ibidem.

3.12 OTROS POLITICOS

Considerando que todos los personajes de los que hemos hablado son políticos, ya sean gobernadores, líderes, caciques, presidentes municipales, etcétera, en este capítulo hablaremos de aquellos que son indefinidos en la trama, es decir, cuya función no se especifica; son presentados como funcionarios del gobierno, políticos o ministros. En este capítulo también nos referiremos a los embajadores.

Si el cine mexicano ha mostrado apolíticamente a los demás personajes políticos y ha evadido una crítica a su persona, con respecto a los "otros políticos" por ser funcionarios menores si los ha cuestionado pero estableciendo las reglas del juego: son personajes ficticios y no se especifica el lugar o la época donde se mueven.

Por supuesto hay políticos malos que siempre son castigados como en La honradez es un estorbo (Juan Bustillo Oro, 1937) donde don Vito explota a sus indefensos empleados o en Con su amable permiso (Fernando Soler, 1940) y Tres lecciones de amor (Fernando Cortés, 1958) donde un político abusa de la buena fé de un presidente municipal, o el corrupto funcionario que apoya a una banda de gángsters en El reino de los gángsters (Juan Orol, 1947), o el politicoastro que ayuda a unos ricos lugareños a formar un partido de oposición en El señor gobernador (Ernesto Cortázar, 1950) o el diplomático que manda matar a un exiliado político en Yo sabía demasiado! (Julio Bracho, 1959). En todas las cintas mencionadas anteriormente los políticos son personajes muy secundarios de la trama, por lo que el cuestionamiento a su persona es mínimo.

En 1976 debutó Radl Araiza con la película Cascabel donde intentó cuestionar la corrupción y demagogia que privan en las esferas de los altos funcionarios y criticar al sistema político mexicano. Un político prominente ordena hacer un documental "bonito y turístico" sobre la vida de los lacandones a un joven director. Este no sigue el guión y filma las pésimas condiciones en las que viven los lacandones. Al ver las altas autoridades el corte se molestan y le exigen que filme lo que ellos quieren.

Cascabel fue una copia mal hecha y mal lograda de la cinta Etnoicidio: notas sobre el mesquital. Trató de presentar la explotación que sufren los lacandones y la indiferencia y demagogia de las autoridades corruptas, pero la cinta fue todavía más demagógica. Con los abundantes y demagógicos diálogos del sobre actua-

do Sergio Jiménez (el director del corte), se trataba de señalar a los malos funcionarios, de los que nunca sabíamos en qué dependencia trabajan y a otros sólo se les mostraba de espaldas. Así se evadían situaciones y nombres, especificándose únicamente el lugar: la ciudad de México. Además se quería señalar también las pésimas condiciones de vida de los lacandones, pero todo se abordó muy someramente y se criticó tímidamente. En cambio en la cinta de Paul Leduo, éste presentó todos los mecanismos e intereses que se manejan para la explotación de los otomíes, dando fechas, nombres y lugares.

Cacahabal es un claro ejemplo de la "supuesta" crítica que en el sexenio echeverrista pudo hacerse a los corruptos funcionarios del gobierno. Nombres y situaciones se disfrasaban pues sólo así se podía "cuestionar".

Pero el cine nacional también ha visto a los políticos a través de problemas familiares o en llos personales, alejándolo así del ámbito político.

Basándose en la pieza "Mademoiselle" de Jacques Duval, Joaquín Pardavé dirigió Una virgen moderna (1945) donde el político Luciano (Julio Villarreal) y su esposa son ajenos a los problemas de su hija debido a las múltiples actividades de la vida moderna. La hija está embarazada e intenta suicidarse. Finalmente los padres saben que su hija tuvo un bebé y se culpan de su inconsciencia. Así el político es presentado en este melodrama como un padre ignorante de los problemas de su hija. En la cinta, se enfatizaba la vigilancia que los padres deben tener con sus hijos y más si son mujeres ya que el apellido y el honor van

de por medio.

En Historia de un corazón (1950) de Julio Bracho el rico político Alberto (Fernando Sandoval) y su esposa se oponen a que su hijo se case con una empleada. El hijo muere pero su novia queda embarazada. Los abuelos tratan por todos los medios de quitarle la niña a la madre.

Si en Una virgen moderna los padres no conocen los problemas de sus hijos, en Historia de un corazón el político cuida su posición, honor y fortuna evitando que su hijo se case con alguien que no sea de su clase, para que después conmovido busque a su nieta a pesar de ser hija ilegítima. Así el político se hermanaba con los pobres dentro de un ambiente cursilero de la cinta.

En el melodrama carcelario de Emilio Gómez Muriel Carné de presidio (1951) el alto funcionario del gobierno, Beltrán (José María Linares Rivas) va a dar a la cárcel, no sabemos por qué razones, pero en ella se encuentra al hombre que mandó al presidio por un problema personal. Gómez Muriel ignora o no quiso asumir una crítica hacia este personaje y hacia la maquinaria judicial.

Una situación parecida se planteó en Pecado de juventud (1961) de Mauricio de la Serna, donde Teófilo (Carlos López Motesuma), un político sin escrúpulos, hace hasta lo imposible para demostrar que su hijo no embarazó a la sirvienta. El licenciado Durán ayuda a la muchacha y les dan al político y su familia una lección de decoro y dignidad.

En las cintas mencionadas anteriormente el político es inconsciente y cuidadoso de su honor, pero no se vale de sucios

manejos para cuidar su posición, hecho que si se da en el melodrama Pecado de juventud donde el político centreta a varios pistoleros y además trata de engañar a la joven ingenua. Así se pone de manifiesto que el político no sólo es corrupto dentro del ámbito político sino también usa su poder y corrupción para salvar su posición familiar y honor ante la sociedad.

En la película de Rafael Portillo (1973) Sangre derramada un ministro del gobierno de Huerta, don Justo (Victor Junco) se ve presionado por sus hijos para dejar en libertad a unos amigos de estos, que han sido encarcelados por apoyar una manifestación estudiantil. El ministro ordena la ley fuga y sus hijos lo toman por un hombre injusto y corrupto. Estos y un amigo de estos apoyan el movimiento y el ministro los obliga a salir de la ciudad para salvarlos. La revolución triunfa y el ministro huye. Su hijo ocupa en el nuevo gobierno un alto cargo y trata de ayudar a su padre. Pero éste es acribillado por oficiales.

Basada en la pieza teatral "Nosotros somos Dios" de Wilberto Cantón, Portillo demostró su incapacidad para adaptar la obra y dirigirla. Más que cuestionar las acciones del ministro, se critican sus acciones como padre y todo se redujo a un problema familiar entre hijos y padres por su diferencia de ideas.

En cuanto a la aparición de embajadores se les ha conferido una imagen salvadora (como al líder) ya que siempre están dispuestos a dar asilo a quienes se los piden como en Refugiados en Madrid (Alejandro Galindo, 1938), donde se invocaba la bondad

al derecho de asilo muy de acuerdo con la política del gobierno mexicano de esa época, o en Detrás de esa puerta (Manuel Zecena, 1972) donde el embajador y su esposa después de ayudar a escapar a un líder guerrillero, son asesinados por los seguidores de éste.

También se ha presentado al embajador alejado de sus funciones políticas como en Se le pasó la mano (Julian Soler, 1952) donde los problemas amorosos del embajador sustentan la trama.

Hay dos cintas donde el embajador es el personaje principal de la trama: El embajador (Tito Davison, 1949) y Su excelencia (Miguel M. Delgado, 1966).

En la cinta de Davison los argumentistas "Pondal Ríos y Olivari se inspiraron en una retórica pacifista de la guerra fría para hacer en nombre del ciudadano común y corriente una crítica que, curiosamente, no resulta a la distancia del todo demagógica; antes al contrario, los argumentistas argentinos parecieron adelantarse a su época planteando la cuestión del desarme en términos casi convincentes por boca de un Sandrini ahora sí espontáneo y gracioso (...)" (1)

En la cinta del oscuro Miguel M. Delgado, Su excelencia "poseído por un delirio de grandezas en verdad consternante, Cantinflas se proponía a sí mismo en esta comedia como supremo árbitro de los problemas de la política internacional: en nombre del más pedestre sentido común, pretendía estar por encima de todas las ideologías, pero no por ello dejaba de exudar la cinta, muy en primera instancia, un torvo anticomunismo." (2)

A diferencia de la cinta de Delgado, en El embajador habia un intento por reflejar la figura del senador de una forma convincente y mostrándolo en hechos y situaciones lo más específicas posibles. En cambio, el embajador encarnado por Cantinflas es bastante demagogo y se presenta en situaciones no específicas y los nombres tanto de las películas como de los personajes son ficticios. Pero los dos embajadores son presentados en problemas amorosos, conformando así que para el cine nacional éstos son más importantes que cualquier función política de los personajes.

El cine mexicano también ha presentado a políticos cuyas acciones son buenas, pero los amores de los personajes no pueden faltar en trama, como en Nosotros (Fernando A. Rivero, 1944) donde un político ayuda a un exdelincuente a regenerarse prevaleciendo después los problemas amorosos, o los políticos de Confidencias de un rufián (Alejandro Galindo, 1949) quienes comentan las exigencias de honestidad de un partido, o el sufrido político de El amor a la vida (Miguel Contreras Torres, 1950) que conoce las injusticias sociales del campo y reparte dinero, o el funcionario federal de Y Dios la llamó tierra (Carlos Toussaint, 1960) quien sufre porque la tierra regalada a los campesinos por Cárdenas no es bien sembrada, o el ministro de Mañana serán hombres (Alejandro Galindo, 1960) quien le promete a unos estudiantes un campo deportivo.

Como se puede apreciar, cuando se han abordecido políticos buenos sus apariciones son secundarias o incidentales en la trama. Además siempre sus buenas acciones son mínimas.

En 1976 Miguel M. Delgado y Cantinflas abordaron una vez más a un personaje político en El ministro y yo que regañaba a la juventud que vociferaba diálogos demagógicos y huecos compuestos por el humorista Carlos León. El político es falso, ficticio y cuya presencia es apoyada por otros personajes reducidos al arquetipo más artificial como el burócrata y el secretario de Estado. Cantinflas aprovechó una vez más en El ministro y yo sermonear al público y florificó la imagen de un político que supuestamente veía por el bien de la sociedad.

La crítica a los funcionarios menores tampoco ha sido bien lograda por el cine mexicano ya que como se ha visto en todo el estudio, para la industria cinematográfica ha sido más rentable presentarlos inmiscuidos en lios de faldas que cuestionar su figura; cosa de la que tampoco ha sido capaz de abordar.

NOTAS

- 1.- Garcia Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano
México, 1972, Editorial Era, Tomo 4. pág. 24
- 2.- Garcia Riera, Emilio, Op. Cit. Tomo 9 pág. 440

CONCLUSIONES

En este trabajo se intentó mostrar cómo el cine mexicano ha abordado siempre de manera apolítica a los personajes políticos, recurriendo a la forma en que los figurantes del sistema político mexicano son presentados en la pantalla.

En el cine nacional las figuras revestidas de poder son apolíticas no sólo porque se les muestra ajenas a sus funciones políticas, sino porque se evade sistemáticamente el análisis o la crítica derivando, en todo caso, en las comedias y parodias que nunca sobrepasan los lugares comunes sobre la vida política mexicana: una actitud negativa frente a la política en general y una visión de los políticos como personajes que utilizan el poder para su propio enriquecimiento y no para el beneficio público.

A lo largo del estudio es clara la ausencia sensible de

variaciones para el tratamiento de los personajes, siendo esto un claro reflejo de la permanencia de los puntos de vista pequeñoburgueses en la producción cinematográfica.

En las películas donde las figuras políticas son secundarias o incidentales, se les excluye de sus funciones políticas para presentarlas inmiscuidas en enredos amorosos, problemas familiares, o cualquier situación ajena a la política. Aquellas cintas donde aparecen en un contexto político predominante son generalmente parodias o farsas políticas que tratan de ridiculizar o caricaturizar a las protagonistas sin llegar a lograrlo completamente. Esta actitud es la que adopta de una forma más usual nuestro cine para criticar al sistema y sus integrantes.

Si bien en el sexenio 1971-1976 abundaron las cintas de "autor" reflejando problemas políticos y sociales el tratamiento de los personajes políticos es, en general, el mismo. Únicamente en Canoa y Mesquiteal se presenta el papel político específico del sacerdote, que nunca antes se había abordado.

Si la característica principal del sistema político mexicano es el presidencialismo, el presidente es un personaje in cuestionado por el cine nacional. Se le abstrae de todo conflicto social y del transcurso histórico para presentarlo como un ser inmutable (caso Porfirio Díaz) o se le enfrenta bruscamente con la historia y otras figuras políticas para evidenciar su trascendental gestión (caso Benito Juárez). Sólo permite la parodia a la figura presidencial (Maten al león) cuando ese personaje es ficticio y las circunstancias no son del todo asimilables a las de nuestro país. El gobernador ya sea en películas que traten sobre

el prócer Carrillo Puerto o en cintas como El señor gobernador o Mi influente mujer los enredos amorosos predominan sobre cualquier actividad política.

En el caso de los caciques además de que se les ve lejos de su función política real, -solo mezclados en amoríos- son siempre considerados como el prototipo de la maldad y el asote de la comunidad sobre la que prevalecen (Mi candidata, Hora y media de balazos o Los caciques).

Por su tinte perverso y trágico, los caciques pueden ser considerados como la cara opuesta de la beatífica imagen presidencial.

El diputado y presidente municipal son ridiculizados y vejados por el cine mexicano que se ha ceñido fielmente a la baja posición que el sistema político mexicano les ha conferido en la escala de poder. Sin embargo también son aberdados de manera apolítica y sus problemas sentimentales son más importantes como en Las cenizas del diputado, Si yo fuera diputado, Don Herculano enamorado o La presidenta municipal.

Con respecto a los candidatos y partidos políticos estos son siempre relegados a planos muy secundarios. Si los candidatos exponen sus ideales políticos nunca sabemos si los llevan a la práctica porque la cinta se desvía hacia otras situaciones. De los grupos políticos nunca llegamos a conocer sus programas y objetivos.

La aparición de los sindicatos también es mínima y son más importantes los problemas personales a los que se enfrenta uno de los sindicalizados, que las acciones o deberes para los

que sirve un sindicato.

La figura del líder es tan sobrevalorada, tan glorificada que sus funciones políticas se pierden.

Tal vez en la figura de otros políticos indefinidos se cuestionan sus funciones, pero al presentarlos como personajes ficticios y en lugares o épocas no especificadas tal crítica se pierde.

El cine mexicano no ha sabido cuestionar a los personajes políticos, ni en el ámbito de la comedia ranchera o en las farsas paródicas, los géneros donde más abundan.

Los intereses económicos, los valores morales, la inseguridad e ignorancia de directores y guionistas, la censura, los vicios comerciales y escapistas de la producción privada, que no fueron superados con la estatización del cine, jamás han permitido la crítica abierta a las personas de nuestro sistema político mexicano.

FILMOGRAFIA BASICA

Al diablo las mujeres, de Miguel M. Delgado; argumento: Eduardo Galindo; fotografía: Agustín Jiménez; música: José de la Vega; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Luis Aguilar, Alma Rosa Aguirre, Andrés Soler, Raúl Martínez, Prudencia Grifell, Yolanda Varela, Alfredo Varela Jr. Filmadora Chapultepec, Pedro y Jesús Galindo. 1954.

Los ambiciosos, de Luis Buñuel; argumento: sobre la novela de Henry Castillou "La fiebre monte a El Pau"; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Paul Misraki; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Gerard Philippe, María Félix, Jean Servais, Víctor Junco, Roberto Cañedo, Andrés Soler. Filmex, Gregorio Walerstein y Films Borderie, Raymond Borderie groupe des quatre. 1959.

Amok, de Antonio Momplet; argumento: sobre un cuento de Stefan Zweig; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; edición: Jorge Bustos; intérpretes: María Félix, Julian Soler, Stella Inda, Miguel Ángel Ferriz, José Baviera, Paco Fuentes, Miguel Arenas, Arturo Soto Rangel, Lupe del Castillo. CLASA Films, Consuelo Elvira. 1944.

Amor Chinaco, de Raphael J. Sevilla; argumento: Eduardo Ugarte, basado en el cuento Caballero y marqués de Carlos Capilla; fotografía: Víctor Herrera; música: Chaikovski y los hermanos Saspá; edición: Charles L. Kimball; intérpretes: Jorge Velez, Gloria Marín, René Cardona, Armando Soto la Marina, Miguel Inclán. Rex Films, Rafael J. Sevilla. 1941.

Ante el cadáver de un líder, de Alejandro Galindo; según argumento suyo; fotografía: Rosalío Solano; música: Raúl Lavista; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: David Reynoso, Gonzalo Vega, Ana Lilia Tovar, Celia Viveros, Hilda Cibar, Guillermo Alvarez Biardin, Juan Peláez, José Luis Avendaño, Enrique Gilabert, Regino Herrera, Federico González. Conacine y STPC. 1973.

Aquella Rosita Alvarez, de René Cardona; argumento; René Cardona Jr. y Fernando Osés; fotografía: Eduardo Valdés; música: Gustavo César Carreón; edición: Francisco Resendis; intérpretes: Rosa de Castilla, Juan Gallardo, Ofelia Guilmain, Eleazar García Chelalg, Emma Roldán, Maruja Grifell, Cecilia Leger, Jorge Pussek, Pascual García Peña. Zodiaco Films. 1965.

Aquellos años, de Felipe Casals; argumento: de José Iturriaga y Carlos Fuentes; fotografía: Jorge Sthal Jr.; música: Offenbach Haydin, Paganini y Villanueva; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Jorge Martínez de Hoyos, Helena Rojo, Mario Almada, Julián Pastor, David Silva, Paco Morayta, Pancho Córdova, Enrique Lucero. Alpha Centauri, Marco Polo y Churubusco. 1972.

Auandar Anaru, de Rafel Corkidi; según argumento suyo y de Carlos Illescas; fotografía: Rafael Corkidi; música: Héctor Sánchez; edición: Ángel Camacho; intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, Aurora Clavel, Jorge Humberto Robles, Patricia Luke, Susan Von Polgar, María de la Luz Zendejas, Jaime Jiménez Pons, Pedro Patricio. Conacine y Cinemadiez. 1974.

Av. Jalisco no te rajes!, de Miguel Morayta; según argumento suyo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Rodolfo de Anda, Sonia Infante, Angel Garasa, Miguel Angel Ferriz, Berta Moss, Carlos López Moctezuma, Jorge Russek, Carlos Agosti, Jaime Jiménez Pons. Oro Films, Gonzalo Elvira Jr. 1964.

Av. Palillo, no te rajes!, de Alfonso Patiño Gómez; según argumento suyo; fotografía: Jorge Stahl Jr.; música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Jesús Magtín Palillo, Rosita Quintana, Roberto Soto, Fanny Schiller, Felipe de Alba, Arturo Soto Rangel, María Teresa Barcelata, Antonio R. Frausto. CLASA Filma Mundiales, Salvador Elizondo. 1948.

El beisano Jalil, de Joaquín Pardavé; argumento: Adolfo Fernández Bustamante, fotografía: Víctor Herrera; música: Mario Ruiz Armengol; edición: Charles I. Kimball; intérpretes: Joaquín Pardavé, Sara García, Emilio Tuero, Manolita Saval, Mimi Derba, Dolores Camarillo, José Morcillo, Isabelita Blanch, Roberto Meyer. Filmex, Gregorio Walerstein. 1942.

Bajo el cielo de Sonora, de Rolando Aguilar; argumento: Carlos Gaytán y Raúl de Anda; fotografía: Ignacio Torres; música: Rosalío Ramírez; edición: Carlos Savage; intérpretes: Leonora Amar, Carlos López Moctezuma, Domingo Soler, Raúl de Anda, José Elías Moreno, Roberto Meyer, José Luis Murillo, Pepe Nava, Silvano Sánchez. Raúl de Anda. 1947.

El beso mortal, de Fernando a Rivero, según argumento suyo; fotografía: Víctor Herrera; música: Max Urban; edición: José M. Noriega; intérpretes: Miguel Ángel Ferriz, Magda Haller, Julián Soler, Matilde Palou, Manuel Noriega, Miguel Wimer, Joaquín Coss, Concha Sáenz, Víctor Junco. Producción Roberto Pierro. 1938.

El bronco Revnosa, de Miguel M. Delgado; argumento: Janet Alcorisa y Fernando Galeana; fotografía: Víctor Herrera; música: Gustavo César Carreón; edición: José Bustos; intérpretes: Antonio Badd, Mauricio Garcés, Silvia Fournier, Kippy Casado, Jaime Fernández, Quintín Bulnes, Crox Alvarado, Guillermo Orea, León Barroso, Polo Ortín. Alfa Films, Sergio Kogan. 1960.

Los caciques, de Juan Andrés Bueno; argumento: Guillermo Z. Vigil; fotografía: Javier Cruz; música: José Antonio Arcaraz; edición: Raúl Casso; intérpretes: Jorge Rivero, Pedro Armendaris, Carmen Vicarte, Mario Alberto Rodríguez, Estrellita, Irlanda Mora, Rodrigo Puebla, Alejandra Ramírez, Sergio Calderón. Producciones Cinetelmex y Magna Films. 1973.

Calsonsin inspector, de Alfonso Arau, según argumento suyo, Héctor Ortega, Juan de la Cabada y Eduardo del Río (Rius); fotografía: Jorge Sthal Jr.; música: Leonardo Velázquez; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Alfonso Arau, Pancho Córdova, Héctor Ortega, Virna González, Carmen Salinas, Carolina Barret. Conacine. 1973.

El casino de los gatos, de Chano Urueta; argumento: José May; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Jorge Pérez; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Emilio Tuero, Carmen Montejo, Tony Díaz, Esther Luquín, Alfredo del Diestro, Peco Fuentes, José Morcillo, Víctor Velásquez, Ángel T. Sala, Lauro Benítez, Agustín San. CLASA Films, Vicente Saisé Piquer. 1943.

Casinos, de Juan Bustillo Oro; argumento: sobre la novela de Rómulo Gallegos; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; edición: Rafael Portillo; intérpretes: Jorge Negrete, Gloria Marín, Rosario Granados, Alfredo Varela Jr., Carlos López Nectessum, Bernardo San cristóbal, Andrés Soler, Eduardo Arosamena. Filmex, Gregorio Walerstein. 1945.

Casinos, de Marcela Fernández Violante, según argumento suyo y de Pedro F. Miret; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Leonardo Velásquez; edición: Raúl Portillo; intérpretes: Yolanda Ciani, Carlos Bracho, Milton Rodríguez, José Carlos Ruiz, Steve Wileusky, Carlos East, Víctor Alcocer, Felipe Casanueva, Eva Calvo, Víctor Junco, Ken Smith. Conacine. 1976.

Canoa, de Felipe Cazals; argumento: Tomás Pérez Turrent; fotografía: Alex Phillips Jr.; música: (no tiene); edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Rodrigo Puebla, Roberto Sosa, Carlos Chanes, Gastón Melo, Manuel Ojeda, Flor Trujillo, Gerardo Vigil, Jaime Garza, Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Ernesto Gómez Cruz. Conacine y STPC. 1975.

Cascabel, de Radl Araiza; argumento: Radl Araiza; fotografía: Rosalío Solano; música: Jesús Zarsosa; edición: Reynaldo Portillo; intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, Radl Ramírez, Aaron Hernández, Héctor Gómez, Mario Casillas, Sergio Jiménez, Norma Herrera, Silvia Mariscal, José Carlos Ruiz, Mario Cid, J. Ángel Martínez, Margarita Gallegos. Conacine y Dasa Films. 1976.

La casa del sur, de Sergio Olhovich, según argumento suyo y de Eduardo Luján; fotografía: Rosalío Solano; música: Gustavo César Carraón; edición: Alberto Valenzuela; intérpretes: David Reynoso, Helena Rojo, Salvador Sánchez, Rodrigo Puebla, Patricia Reyes Spíndola, Enrique Lucero, José Carlos Ruiz, Au ora Clavel, Manuel Ojeda, Rogelio Flores. Conacine y Dasa. 1974.

La casta divina, de Julián Pastor; argumento: Eduardo Luján; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Joaquín Gutiérrez Heras; edición: José Bustos; intérpretes: Ignacio López Tarso, Ana Luisa Pelluffo, Pedro Armendáriz, Tina Romero, Jorge Martínez de Hoyos, Jorge Balsaretti, Blanca Torres, Mariasa, Ignacio Retes, Lina Montes, Miguel Ángel Ferriz. Conacine y Dasa. 1976.

Las cenizas del diputado, de Roberto Cavaldón; argumento: Hugo Arguelles; fotografía: Miguel Arana; música: Luis Hernández Bratón; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Bulalio González Pique, Lucha Villa, Carmen Salinas, Kippy Casado, Martha Zamora, Patricia Reyes Spíndola, Delia Magaña, Lina Montes, Irlanda Mora, Fernando Gafiola. Conacite Uno y STPC. 1976.

Con su amable permiso, de Fernando Soler; argumento: Juan Roca; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Jorge Pérez; edición: Mario González; intérpretes: Fernando Soler, Virginia Serret, René Cardona, Eduardo Arosamena, Manuel Noriega, Rafael M. Labra, Miguel Wimer, Víctor Velásquez, Joaquín Coss, Arturo Soto Rangel. Producciones Asteca, Alfonso Sánchez Tello. 1940.

La conquista de El Dorado, de Rafael Portillo; argumento: Roberto G. Rivera; fotografía: José Ortiz Ramos; edición: José Bustos; intérpretes: Emilio Fernández, Fernando Casanova, Armando Silvestre, Roberto Cañedo, Roberto G. Rivera, María Duval, Irma Serrano, Javier Solís, Manuel Capetillo, niño Tomás Peralta, Ramón Bugarini. Cinematográfica Calderón. 1965.

Quartelazo, de Alberto Isaac, según argumento suyo, de Héctor Ortega y María Antonieta Domínguez; fotografía: Daniel López; música: Raúl Lavista; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Héctor Ortega, Bruno Rey, Arturo Beristain, Delia Casanova, Ignacio Retes, Ricardo Fuentes, Carlos J. Castañón, Manuel Dondé, Alejandro Pardi, Armando Pacheco. Conacine y Dasa. 1976.

Cuba baila, de Julio García Espinoza, según argumento suyo, Alfredo Guevara, Manuel Barbachano Ponce y Cesare Savattini; fotografía: Sergio Vejar; música: Odilio Urfé; edición: Mario González; intérpretes: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo, Vivian Gade, Humberto García Espinoza, Wilfrido Fernández, Luciano de Paso, Teté Blanco. Cubano-mexicana, ICAIC y Manuel Barbachano Ponce. 1959.

El charro del arrabal. de Juan Orol, según argumento suyo; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; edición: José Marino; intérpretes: Rosa Carmina, José Pulido, Manuel Arvide, Florencio Castelló, Raúl Guerrero Chaplin, Kiko Mendive, Armando Tovar. España Sono Films, Juan Orol. 1948.

Chicano. de Jaime Casillas, según argumento suyo; fotografía: Xavier Cruz; música: Ernesto Cortázar; edición: Angel Camacho; intérpretes: Jaime Fernández, Gregorio Casal, Rosalía Valdés, Jim Hafif, Alejandro Parodi, Rosa María Tijerina, Nancy Compare, Alicia Montoya, Mario Casillas, Miguel Angel Ferriz, Anais G. Ferreira. Conacite dos. 1975.

De tal palo, tal astilla. de Miguel M. Delgado; argumento: José María Fernández Unzuain, sobre una idea de Eulalio González Piporro; fotografía: Agustín Jiménez; música: Manuel Esperón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Luis Aguilar, Eulalio González Piporro, Flor Silvestre, Marina Camacho, León Barroso. Filmadora Chapultepec y Galindo hermanos. 1959.

Detrás de esa puerta. de Manuel Zeceña Dieguez; argumento: Federico S. Inclán; música: conjunto musical Isis; edición: Salvador Topete; intérpretes: Rossano Brasi, Flor Procuna, Cameron Mitchel, Ricardo Blume, Indio Fernández, Joe Kelly, José Lledra. Panamericana Films. 1972.

Dicen que soy comunista, de Alejandro Galindo; según argumento suyo y de Gunther Gerszo; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gustavo César Carreón; edición: Fernando Martínez; intérpretes: Adalberto Martínez Regotes, María Luisa Zea, Josefina del Mar, Miguel Manzano, Charles Rooner, Joaquín Roche Jr. Churubusco-Azteca, César Santos Galindo. 1951.

Dicen que soy hombre malo, de Miguel M. Delgado; argumento: Rafael P. Muñoz y Maurice Latour; fotografía: Jorge Stahl Jr.; música: Manuel Esperón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Luis Aguilar, Lilia Prado, Andrés Soler, Paco Michel, Conchita Gentil Arcos, Miguel Inclán Jr., Carlos Guarneros Don Cuco. Filmadora Chapultepec y Galindo hermanos. 1958.

Distinto amanecer, de Julio Bracho; según argumento suyo, con algunas ideas tomadas de "La vida conyugal" de Maxaub; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Andrea Palma, Pedro Armendariz, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos, Paco Fuentes, Octavio Martínez, Felipe Montoya. Films Mundiales, Emilio Gómez Muriel. 1943.

Don Hércules enamorado, de Mario Hernández; argumento: Pedro Antonio de Alarcón; fotografía: Javier Cruz; música: José Antonio Alcaraz; edición: Sergio Soto; intérpretes: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Pancho Córdova, Javier Ruán, Gerardo Reyes, Eleazar García Chelalo, Gladys Vivas, Delia Magaña. Producciones Aguila. 1974.

Don Simón de Lira, de Julio Bracho; argumento: sobre la pieza "Volpone" de Ben Jonson; fotografía: Esequiel Carrasco; música: Federico Ruiz; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Joaquín Parдавé, Manuel Medel, Elsa Aguirre, Consuelo Guerrero de Luna, Radl Castell, Oscar Pulido, Humberto Rodríguez. Bracho Films, Julio Bracho y Armando Orvide Alba. 1946.

Doña Perfecta, de Alejandro Galindo; argumento: sobre la novela de Benito Pérez Galdos; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gustavo César Carreón; edición: Fernando Martínez; intérpretes: Dolores del Río, Esther Fernández, Carlos Navarro, Julio Villarreal, José Elías Moreno, Natalia Ortiz, Ignacio Retes, Rafael Icardo. Cabrera Films, Francisco de P. Cabrera. 1950.

Un dorado de Pancho Villa, de Emilio Fernández, según argumento suyo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Manuel Esperón; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Emilio Fernández, Maricruz Olivier, Carlos López Moctezuma, Sonia Amelio, José Eduardo Pérez, Trinidad Villa, niño Jorge Pérez Hernández. Producciones Centauro, Antonio del Castillo. 1966.

Los tenorios de barrio, de Carlos Vejar, según argumento suyo; fotografía: Esequiel Carrasco; música: Chucho Monge; edición: Juan José Marino; intérpretes: Leopoldo Ortín, Armando Soto la Marina El chicote, Agustín Isunza, Delia Magaña, Marina Herrera Marilú, Aurora Campusano, Rafael Lanzetta, Adria Delhort, Aurora Cortés, Carlos Vejar. 1948.

El duende y yo, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Julio Porter y Jesús Murciélago Velásquez; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Sergio Guerrero; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Germán Valdés Tintín, Mary Esquivel, Tito Novaro, Marcelo Chávez, Marcelo, Alicia Montoya, Francisco Reiguera. Producciones Matouk, Antonio Matouk. 1960.

Emiliano Zapata, de Felipe Cazals; argumento: Mario Hernández, Antonio Aguilar y Ricardo Garibay; fotografía: Alex Phillips Jr.; música: Salvador León; intérpretes: Antonio Aguilar, Jaime Fernández, Mario Almada, Patricia Aspillaga, David Reynoso, Carlos Fernández. Producciones Aguila. 1970.

En tiempos de Don Porfirio, de Juan Bustillo Oro, según argumento suyo y de Humberto Gómez Landero; fotografía: Jack Draper; música: Max Urban; edición: Mario González; intérpretes: Fernando Soler, Marina Tamayo, Emilio Tuero, Joaquín Pardavé, Dolores Camarillo, Aurora Walker, Agustín Isunza, Lucha María Avila, Victoria Argoña. Grovas y Cia. Oro Films, Jesús Grovas, 1939.

El encuentro de un hombre solo, de Sergio Olhovich; argumento: Rodolfo Peña; fotografía: Daniel López; música: Gustavo César Carrón; edición: José Bustos; intérpretes: Jorge Luke, Patricia Aspillaga, Claudio Obregón, Rodrigo Puebla, Diana Bracho, Luis Jimeno, Gabriel Retes, Eduardo López Rojas. Cinematográfica Marco Polo y Conacine. 1973.

Esquina bajani, de Alejandro Galindo, según argumento suyo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Raúl Lavista; edición: Fernando Martínez; intérpretes: David Silva, Fernando Soto Mantequilla, Olga Jiménez, Víctor Parra, Salvador Quiróz, Miguel Mansano, Delia Magaña, Eugenia Galindo, Jorge Arriaga, Ernesto Finance, Rodríguez hermanos. 1948.

Etnocidio: Notas sobre el Mezquital, de Paul Leduc, según argumento suyo y de Roger Bartra; fotografía: Georges Dufaux; sonido: Serge Bauchemin; edición: Rafael Castañedo y Paul Leduc; intérpretes: Personas del pueblo del Mezquital. Co-producción Cine difusión, SEP. México y office national du film. Bosco Arochi Cueva Vicente Silva Lombardo y Jean Marc Geraud. 1976.

Fé, esperanza y caridad, de Alberto Bojórques, Luis Alcoriza y Jorge Fons; argumento: Luis Alcoriza; fotografía: Gabriel Torres; música: Rubén Fuentes; edición: Carlos Savage; intérpretes: Fabiola Falcón, Armando Silvestre, Milton Rodríguez, Raúl Astor, Katy Jurado, Julio Almada, Panché Córdova, Sara García, Stela Inda. Producciones Escorpión y Estudios Churubusco. 1972.

La fiara, de Ramón Peón; argumento: Mario García Camberos y Alfonso Rosas Priego; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Fernando Casanova, Verónica Loyo, Víctor Alcocer, Fernando Soto Mantequilla, Raúl Merás, Oscar Ortiz de Pinedo, Alicia Montoya, Armando Velasco, Producciones Rosas Priego. 1954.

La fuerza de los humildes, de Miguel Morayta; argumento: Félix B. Caignet; fotografía: Jack Draper; música: Gustavo César Carrreón; edición: Charles L. Kimball; intérpretes: Columba Domínguez Roberto Cañedo, Joaquín Cordero, Alejandro Lugo, Domingo Soler, Raquel Revuelta, Miguel Inclán. Producciones Cuba-Mex, Roberto Martínez Rubio, Agustín P. Delgado y Félix B. Caignet. 1954.

Las fuerzas vivas, de Luis Alcoriza; argumento: Luis Alcoriza y Juan de la Cabaña; fotografía: Rosalío Solano; música: Rubén Fuentes; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Carlos López Mogtesuma, Rosario Granados, Amparo Arozamena, Lucía Guilmain, Graciela Lara, Gina Moret, Sergio Reynoso, Alfredo Varela, Gastón Meilo. Conacine y Unifilmex. 1975.

El gavilán vengador, de Jaime Salvador; argumento: Antonio Gusmán Aguilera; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Rafael Carrreón; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Antonio Aguilar Eida Peralta, Agustín Isunza, Arturo Soto Rangel, Armando Velasco, José Eduardo Pérez. Rosas Filas. 1954.

Los gavilanes negros, de Chano Urueta; argumento: José María Fernández Unsain y Pedro Galindo Jr.; fotografía: Jorge Estal Jr.; música: Antonio Díaz Conde; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Luis Aguilar, Fernando Casanova, Pedro Armendariz Jr., Irma Serrano, Ramón Bugarini, Guillermo Rivas, Carlos León, Nathanael León Frankestein. Filmadora Chapultepec. 1965.

El gendarme de la esquina, de Joaquín Pardavé, según argumento suyo; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Joaquín Pardavé, Rubén Rojo, Miguel Ángel Ferriz, Emma Roldán, Lupe Llica, Isabel del Puerto, Ignacio Peón, Roberto Y. Palacios, Diana Ochoa, Isaac Norton, Carlos Musquiz. Grovas, Jesús Grovas. 1950.

Guadalupe la Chinaca, de Raphael J. Sevilla; argumento: Carlos T. Ellis; fotografía: Gilberto Martínez Solares; música: Raúl Lavista y Ernesto Cortázar, edición: Raphael J. Sevilla; intérpretes: Leopoldo Ortín, Marina Tamayo, Juan José Martínez Casado, Vicente Oroná, Eduardo Arcozama, Joaquín Busquets, Froylán B. Tenes. Rex Films, Rafael J. Sevilla. 1937.

Hambre, de Fernando A. Palacios, según argumento suyo; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Rafael J. Tello; edición: José Marino; intérpretes: Rafael Falcón, Adela Plerro, Susana Cora, Miguel Ángel Ferriz, Alicia Ortiz, Matilde Palou, Paco Martínez, Armando Velasco, Roberto Banquells. ACNE, Fernando A. Palacios. 1938.

El hambre nuestra de cada día, de Rogelio A. González; argumento: Alfredo Varela Jr. y Janet Alcorisa; fotografía: Víctor Herrera; música: Gustavo César Carreón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Rosita Quintana, Pedro Armendaris, Ignacio López Tarso, Carlos Ancira, Omar Jasso, Yerye Beirute, Luis Aragón. Alfa Films, Sergio Kogan. 1959.

Hay lugar para dos, de Alejandro Galindo, según argumento suyo; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Radl Lavista; edición: Fernando Martínez; intérpretes: David Silva, Fernando Soto Mantequilla, Olga Jiménez, Katy Jurado, Salvador Quirós, Miguel Manzano, Delia Magaña, Julio Villarreal, Jorge Mondragón, Armando Arreola, Angel Infante. Rodríguez hermanos. 1948.

Las hermanas Karabaso, de Benito Alazraki; argumento: Roberto G. Rivera; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Díaz Conde; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Manuel Logo Valdés, Flor Silvestre, Manuel Capetillo, Irma Dorantes, Emma Roldán, Roberto G. Rivera, Olivia Michel, José Jasso, Jorge Zamora, José Luis Calderón. 1959.

Los hermanos Centella, de Fernando Fernández; argumento: José Delfoss; fotografía: Eduardo Valdés; intérpretes: Dacia González, Jaime Fernández, Dagoberto Rodríguez, Guillermo Rivas, Crox Alvarado, Fernando Soto Mantequilla, Eleazar García Chelala, Jesús Gómez. Producción Artistas Nacionales Asociados. 1966.

Los hermanos muerte, de Rafael Baledón; argumento: José María Fernández Unzuain; fotografía: Radl Martínez Solares; música: Radl Lavista; edición: Carlos Savage; intérpretes: Emilio Fernández, Lola Beltrán, Luis Aguilar, Javier Solís, Fernando Soler, Julio Aldama, David Reynoso, Lupe Rivas Cacho, Emma Roldán, Lola Casanova. Producciones Sotomayor, Jesús Sotomayor. 1964.

La hija del ministro, de Fernando Méndez; argumento: Adolfo Fernández Bustamante y Fernando de Fuentes; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; edición: Carlos Savage; intérpretes: Luis Aguilar, Rosita Arenas, Víctor Parra, José Elías Moreno, Elda Peralta, Agustín Isunza, Arturo Martínez, Humberto Rodríguez. Cinematográfica Interocontinental, Radl de Anda. 1951.

El hijo de Gabino Barrera, de René Cardona, argumento: Rafael García Travesi, fotografía: Fernando Álvarez García Colín; música: Enrico Cabiati; edición: José J. Munguía; intérpretes: Antonio Aguilar, Jaime Fernández, María Duval, Liza Castro. Filmex, Gregorio Walerstein y Cinematográfica Grovas. 1964.

El hijo del diablo, de Zacarías Gómez Urquiza, según argumento suyo y de Felipe Mier Miranda; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Manuel Esperón; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Joaquín Cordero, Alma Delia Fuentes, Jorge Russek, Irma Serrano, José Baviera. Filmica México, Enrique Rosas Priego y Felipe Mier. 1965.

Los hijos de María Morales, de Fernando de Fuentes; argumento: Fernando Méndez, fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; edición: José Bustos, intérpretes: Pedro Infante, Antonio Bado, Carmen González, Irma Dorantes, Andrés Soler, Emma Rolán, Verónica Loyo, Tito Novaro. Producción Diana Films, Fernando de Fuentes. 1952.

El hombre, de Radl de Anda Jr.; argumento: Fernando Galiana; fotografía: Radl Domínguez; música: Ernesto Cortázar; edición: Max Sánchez; intérpretes: Jorge Rivero, Rodolfo de Anda, Mario Amado, Susana Dosamantes, Rebeca Silva, Carlos León, Mario Cid, Agustín Fernández, Fernando Yapur. Cine Visión, Radl de Anda. 1975.

El hombre del puente, de Rafael Baledón; argumento: Julio Alejandro; fotografía: Miguel Arana; música: Gustavo César Carreón; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Gregorio Casal, Diana Bracho, Rogelio Guerra, Jorge Russek, Wolf Ruvinskis, Héctor Ortega, Quintín Bulnes, José Carlos Ruiz, Anita Blanch, Bertha Moss. Conacine y STPC. 1975.

La honradez es un estorbo, de Juan Bustillo Oro, según argumento suyo; fotografía: Víctor Herrera; música: Max Urban; edición: Juan Bustillo Oro; intérpretes: Leopoldo Ortín, Gloria Morel, Luis G. Barreiro, Sara García, Joaquín Coss, Adela Jalona, Manuel Noriega, Alberto Martí, José Eduardo Pérez, Galindo Samperio. Films Lux, Adán Zepeda Navarro. 1937.

Hora y media de balazos, de Alejandro Galindo, según argumento suyo; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Gustavo César Carreón; edición: Juan José Marino; intérpretes: Adalberto Martínez Resortes, Lucy González, José Elías Moreno, Arturo Bigotón Castro, Luis Aragón, Bruno Márquez, Ignacio Navarro. Alameda Films, Alfredo Ripstein Jr. 1956.

El impostor, de Emilio Fernández; argumento: sobre la pieza El gesticulador de Rodolfo Usigli; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; edición: Carlos Savage; intérpretes: Pedro Armendáriz, Amanda del Llano, Silvia Derbés, Jaime Fernández, José Elías Moreno, Julio Taboada. Cinematográfica Latinoamericana CLASA, Eduardo Quevedo. 1956.

El indio, de Armando Vargas de la Maza; argumento: sobre la novela de Gregorio López y Fuentes; fotografía: Jack Draper; música: Silvestre Revueltas; edición: Emilio Gómez Muriel; intérpretes: Consuelo Frank, Pedro Armendáriz, Eduardo Vivas, Gloria Morel, Carlos López Chafín, Enrique Cancino, Angel T. Sala, Ernesto Finance. Producción Nuestro México. 1938.

Jalisco nunca pierde, de René Cardona, según argumento suyo de Pedro de Urdimales y Mauricio Wuall; fotografía: Raúl Domínguez; música: Gilberto Parra; edición: Jorge Mendoza; intérpretes: Vicente Fernández, Susana Dosamantes, Juan Gallardo, Lucha Villa, Guillermo Orea, Fernando Soto Mantequilla. Estudios América Cima Films, Gregorio Walerstein. 1972.

El jefe máximo, de Fernando de Fuentes; argumento: sobre la pieza de Carlos Arniches los Caciques; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; edición: Charles L. Kimball; intérpretes: Leopoldo Ortín, Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Manuel Tamés, Emma Roldán Pedro Armendáriz, Luis G. Barreiro, Alfredo del Diestro. Fernando de Fuentes. 1940.

El joven Juárez, de Emilio Gómez Muriel; argumento: José Mancisidor; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; edición: Jorge Bustos; intérpretes: María Elena Marqués, Humberto Almazán, Domingo Soler, Elsa Cárdenas, Rodolfo Landa, Raúl Farrel, Carlos Riquelme, Víctor Alcocer, Rosario Galves. CLASA Films Mundiales. 1954.

Juárez y Maximiliano, de Miguel Contreras Torres según argumento suyo; fotografía: Alex Phillips; música: James Bradford y Max Urban; edición: José Marino; intérpretes: Medea de Novara, Enrique Herrera, Alfredo del Diestro, Matilde Palou, Julio Villarreal, Antonio R. Frausto, Carlos Orellana, María Luisa Seo, Mario Martínez Casado. Miguel Contreras Torres. 1933.

La justicia del gavilán vengador, de Jaime Salvador; argumento: Rodolfo Rosas Priego; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Rebeca Iturbide, Miguel Arenas, Agustín Isunza, Ángel Infante, Joaquín García Horolas. Rosas Films, Rodolfo Rosas Priego. 1956.

Lauro Pinales, de René Cardona; argumento: Rafael García Travesi; fotografía: Raúl Domínguez; música: Enrico Cabiati; intérpretes: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Alma Delia Puentes, Carlos López Moctezuma, Elsa Cárdenas, Eleazar García Chelala, Alejandro Reyna lfo Plácido, Miguel Ángel Ferriz, Carlos Cortés. Filmex, Gregorio Walerstein. 1966.

Longitud de guerra, de Gonzalo Martínez, según argumento suyo; fotografía: Rosalío Solano; música: Requiem Alemán de Brahms; edición: Carlos Savage; intérpretes: Bruno Rey, Mario Almada, Jaime Fernández, Pedro Armendáriz, Lina Montes, Oscar Morelli, Héctor Suárez, Aarón Hernán, Narciso Busquets, Lucía Guilmáin. Conacine y Dasa. 1975.

La mano de Dios, de Jaime Salvador; argumento: José Luis Galeana y Rodolfo Rosas Priego; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Alvaro Zermeno, Irma Dorantes, Andrés Soler, Jorge Russek, Agustín Isunsa, Eric del Castillo. Rosas Films, Rodolfo Rosas Priego. 1965.

Maten al león, de José Estrada; argumento: Jorge Ibaranguoitia; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Joaquín Gutiérrez Heras; edición: Juan José Merino; intérpretes: David Reynoso, Jorge Rivero, Lucy Gallardo, Ernesto Gómez Cruz, Guillermo Orea, Enrique Lucero, Martha Zamora, Julián Pastor, Manuel Medel, Carlos Riquelme, Ramiro Orci. Conacine y Dasa Films. 1975.

Mecánica Nacional, de Luis Alcoriza, según argumento suyo; fotografía: Alex Phillips Jr.; música: Rubén Fuentes; edición: Carlos Savage; intérpretes: Manolo Pabregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Sara García, Gloria Marín, Fernando Casanova, Pili Bayona, Pancho Córdova, Alma Muriel, Fabiola Falcón, Aurora Clavel, Producciones Escorpión. 1971.

El mexicano, de Mario Hernández; argumento: basado en el cuento de El Mexicano de Jack London; fotografía: Agustín Lara; música: Nacho Méndez; edición: Sergio Soto; intérpretes: Jorge Luke, Pilar Pellicer, Jaime Fernández, Guillermo Rivas, Héctor Bonilla, Paco Sañudo, Miguel Gurza, Wolf Ruvinskis, Silvia Caos, Rodrigo Puebla, Conacite Dos. 1976.

México de mis recuerdos, de Juan Bustillo Oro (primera versión), según argumento suyo; fotografía: Jack Draper; música: Federico Ruiz; edición: Mario González; intérpretes: Fernando Soler, Sofía Álvarez, Joaquín Pardave, Luisa Aldás, Sara Quash, Antonio R. Frausto, Roberto Cañedo, Salvador Quiros, Humberto Rodríguez. Filmex, Gregorio Walerstein. 1943.

Mexicanos al grito de guerra, de Alvaro Gálvez y Fuentes; según argumento suyo; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Raúl Lavista; intérpretes: Pedro Infante, Lina Montes, Miguel Inclán, Miguel Arenas, Miguel Ángel Ferriz, Carlos Riquelme, Salvador Carrasco, Margarita Cortés, Salvador Quiros, Armando Soto La Marina. Rodríguez Hermanos. 1943.

México, México, Ra. Ra. Ra., de Gustavo Alatríste, según argumento suyo y de Héctor Suárez y Fernando Césarman; fotografía: León Sánchez; edición: Federico Landeros; intérpretes: Héctor Suárez, Socorro Avelar, Juan Ángel Martínez, Leticia Perdigón, Jorge Russek, Ernesto Gómez Cruz, Gilberto Pérez Gallardo. Gustavo Alatríste. 1975.

Mi candidato, de Chano Urueta; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; edición: Emilio Gómez Muriel; intérpretes: Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Domingo Soler, Valentín Asperó, Pedro Galindo, Emma Roldán, Rafael Icardo, Elena D'orgas, Paco Martínez. Alfonso Rivas Bustamante. 1937.

Mi influente mujer, de Rogelio A. González; argumento: Gloria Lozano; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gonzalo Curiel; edición: Carlos Savage; intérpretes: Gloria Lozano, Rodolfo Landa, Oscar Pulido, Arturo Manrique Panasco, Araucó Saenz, José Angel Espinosa Ferrusquilla, Sonia Furic, Lorena Velásquez. Cinematográfica Latinoamericana, Gloria Lozano. 1955.

Mi casino tiene la muerte, de Rafael Villaseñor; argumento: Emanuel Olea; fotografía: Javier Cruz; música: Carlos Torres M.; edición: Máximo Sánchez; intérpretes: Ana Martín, Emanuel Olea, Arsenio Campos, Mario Arévalo, Raymundo Bravo, Carlos Derbes, Sara Quash, Noe Murayama, Angel de la Peña, Miguel Angel Rodríguez, Conacite Dos. 1976.

Mina, viento de libertad, de Antonio Eccisa, según argumento suyo y de Tomás Pérez Turrén; fotografía: Jorge Stahl Jr.; música: Leo Brower; edición: Edmundo Lores; intérpretes: José Alonso, Héctor Bonilla, Sergio Corrieri, Fernando Balsaretti, Erlinda Nuñez, Rosaura Revueltas, Pedro Armendáriz, Héctor Cruz. Conacite uno e ICAIC. 1976.

Ni pobres, ni ricos, de Fernando Cortés; argumento: sobre la pieza ni pobres, ni ricos, sino todo lo contrario, de Antonio de Lara y Miguel Mihura; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón, edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Gloria Marín, Abel Salazar, Víctor Juncos, Ángel Garza, Pedro Vargas, Agustín Isunza, Televoz, Miguel Alemán Jr. y José Luis Celis. 1952.

Mobles ranchera, de Alfredo del Diestro; argumento: sobre la novela La Parcela de José López Portillo y Rojas; fotografía: Víctor Herrera; música de Marx Urban; edición: Mario de Lara y José Marino; intérpretes: Alfredo del Diestro, Carmen Hermosillo, Ramón Armengod, Adria Delhort, Ricardo Nutio, Pepe Martínez. La Mexicana, elaboradora de películas. 1938.

Maestra, de Fernando A. Rivero; argumento: basada en la obra Destino de Ernesto Cortázar y Alfredo Robledo; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón y Francisco Argote; edición: Rafael Portillo; intérpretes: Ricardo Montalban, Emilia Guid, Esther Luquín, Dolores Camarillo, Ángel T. Sala, Fanny Schiller, Fernando Rosales. Producciones México. 1944.

Rafaelito Santo, de Rafael Corkidi; argumento suyo y de Carlos Illescas; fotografía: Rafael Corkidi; música: Héctor Sánchez; edición: Ángel Camacho, intérpretes: Pablo Corkidi, María de la Luz Zendejas, J. Humberto Robles, Gina Morett, Susana Kamini. Producción Cenacine y Rafael Corkidi. 1976.

La Panchita, de Emilio Gómez Muriel, según argumento suyo y de Leopoldo Baesa y Aceves; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Margara López, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Domingo Soler, Daniel Chino Herrera, Nelly Montiel, Pepe Martínez, Fanny Schiller. CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo. 1948.

Pasajeros en tránsito, de Jaime Casillas; según argumento suyo; fotografía: Luis Medina; música: Orquesta de la sección de Filarmónicas de STPC de la RM; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Gregorio Casal, Rafael Baledón, Ernesto Gómez Cruz, Rodrigo Puebla, Lyn May, Julio Salcido, Héctor Suárez, Ramón Méndez. Conacine y STPC de la RM. 1976.

Patrulla de valientes, de Sergio Véjar; argumento: Fernando Galeana; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gustavo César Carreón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Alberto Vázquez, Rosa María Vázquez, Eleazar García Cheligo, Héctor Suárez, Carlos East, Guillermo Rivas, Tere Vales, Manuel Arvide. Películas Mundiales y TV producciones, Jesús y Eduardo Galindo. 1966.

El Pavo, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Guillermo Vigil; fotografía: Raúl Caso; intérpretes: Jorge Rivero, Helena Rojo, Narciso Busquets, Tito Junco, Nadia Milton, Carlos Jordán, Lilia Aragón, Pablo del Castillo, Lina Merin. Producciones Cinetel-mex y Magna Films, Juan Bueno C. 1971.

Pecado de Juventud, de Mauricio de la Serna; argumento: sobre la pieza Atentado al pudor, de Carlos Prieto; fotografía: Esequiel Carrasco; música: Sergio Guerrero; edición: Rafael Ceballos, intérpretes: Arturo de Córdoba, Ana Bertha Lape, Alonso de Córdoba, Carlos López Moctezuma, Martha Elena Cervantes, Cinematográfica Grovas. 1961.

Pedro Páramo, (primera versión) de Carlos Velo; argumento: sobre la novela de Juan Rulfo; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Joaquín Gutiérrez Heras; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring. CLASA Films Mundiales y Producciones Barbachano Ponce. 1966.

(Segunda versión), de José Bolaños; argumento: basado en la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo; fotografía: Jorge Sthal Jr.; música: Emilio Morricone; edición: Carlos Savage; intérpretes: Manuel Ojeda, Venetia Vianello, Bruno Rey, Narciso Busquets, Blanca Guerra, Abelardo San Miguel, Patricia Reyes Spíndola, Elena Berco- vich, Roberto Cobo, Fernando Soler, Carlos East, Rodrigo Puebla, Martha Verducco, Socorro Avelar, Ana Ofelia Murguía, Julio Bracho. Conacine. 1976.

Pita Pérez se va de bracero, de Alfonso Patiño Gómez, según argumento suyo y de José Rubén Romero; fotografía: Esequiel Carrasco, música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Manuel Medel, Joan Page, René Cardona, Julián de Meriche, Charles Roemer, Rafael Icardo, Guillermo Calles. CLASA Films Mundiales. 1947.

La plaza de Puerto Santo, de Toni Sbert; argumento: sobre la novela teatral de Luisa Josefina Hernández; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Sergio Guerrero; edición: José Luis Bustos; intérpretes: Héctor Suárez, Pedro Armendáris Jr., Raquel Olmedo, Tito Junco, Pancho Córdova, Magda Guzmán, Gastón Melo, Rosa Furman, Jorge Fegan, Lina Montes. Conacite Uno. 1976.

Porfirio Díaz, de Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, según argumento de éste último; fotografía: Esequiel Carrasco; música: Francisco Domínguez; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: José Luis Jiménez, David Silva, Virginia Serret, Alicia de Phillips, Mimi Derba, Dolores Tinoco, Tony Díaz, Manuel Noriega, Rafael Icardo. Uribe y Saavedra Films. 1944.

La presidenta municipal, de Fernando Cortés; argumento: Marco A. Almazán; fotografía: Fernando Colín; música: Sergio Guerrero; edición: Sergio Soto; intérpretes: María Elena Velasco La India María, Adalberto Martínez Resortes, Fernando Soto Mantecquilla, Raúl Merás, Pancho Córdova, Alfonso Sayas, Polo Ortín, Joaquín García Borolas, Rosa Furman. América Films. 1974.

El principio, de Gonzalo Martínez, según argumento suyo; fotografía: Rosalío Solano; música: Rubén Fuentes; edición: Carlos Savage; intérpretes: Lucha Villa, Andrés García, Marcelo Busquets, Alejandro Parodi, Patricia Aspillaga, Fernando Balsaretti, Aurora Clavel, Patricia Luke, Pilar Sousa, Juan Balsaretti, Bruno Rey, Lina Montes. Churubusco. 1972.

Pueblito, de Emilio Fernández, según argumento suyo, de Francisco de P. Cabrera y Mauricio Magdaleno; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: José Alonso Cano, Columba Domínguez, Lilia Prado, Fernando Soler, María Elena Marqués. Producciones Bueno, José Luis Bueno y Ezequiel Padilla Jr. 1961.

Qué bonito Amor!, de Mauricio de la Serna; argumento: Fernando y José Luis Galeana; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Manuel Esperón; edición: Rafael Cevallos; intérpretes: Antonio Aguilar, Lola Beltrán, Joaquín Cordero, Luz María Aguilar, Celia Tejeda, Arturo Soto Rangel, Martha Olvera, David Reynoso. Cineamatográfica Grovas, Jesús Grovas. 1959.

El rápido o Martín Romero el rápido, (tres episodios), de Jaime Salvador, según argumento suyo; fotografía: Fernando Álvarez Garcés Colín; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Fernando Casanova, Armando Silvestre, María Duval, Ofelia Montesco, Armando Soto la Marina El chicote, Víctor Alcocer, Sergio Barrios, Héctor Suárez. Estudios América. 1964.

Rebelión, de Manuel G. Gómez, según argumento suyo; fotografía: Ross Fisher; música: Max Urban; intérpretes: Nativos de San Juan Teotihuacán. Producciones Sol. 1934.

El rebozo de Soledad, de Roberto Cavaldón; argumento: Javier López Ferrer; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Francisco Dominguez; edición: Charles L. Kimball; intérpretes: Arturo de Córdoba, Pedro Arnefundariz, Stella Inda, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Rosaura Revueltas. STPC de la RM y Cinematográfica Televoz, Miguel Alemán Jr. 1952.

Redes, de Fred Zinnemann, ayudado por Emilio Gómez Muriel; argumento: Agustín Velázquez Chávez y Paul Strand; fotografía: Paul Strand; música: Silvestre Revueltas; edición: Emilio Gómez Muriel; intérpretes: Silvio Hernández, David Valle González, Rafael Hinojosa, Antonio Lara, Miguel Figueroa y pescadores nativos. Secretaría de Educación Pública. 1934.

Refugiados en Madrid, de Alejandro Galindo; argumento: Mauricio de la Serna y Abe Tuvim, sobre una idea de Marco Aurelio Galindo; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Emilio Gómez Muriel; intérpretes: María Conesa, Fernando Soler, Vilma Vidal, Arturo de Córdoba, Domingo Soler, Joaquín Figueroa, Miguel Arenas, Alberto Martí. Producción FAMA. 1938.

El reino de los gangsters, de Juan Orol, según argumento suyo; fotografía: Domingo Carrillo; música: Max Urban; edición: Juan José Marino; intérpretes: Juan Orol, Rosa Carmina, Lilia Prado, Manuel Arvide, Roberto Cañedo, Enrique Zambrano, Juanita Riverón, Francisco Jambrina, Rafael M. de Labra, Eduardo Vivas. España Sono Films, Juan Orol. 1947.

Renuncia por motivos de salud, de Rafael Baledón; argumento: Fernanda Villeli y Josefina Vicens; fotografía: Miguel Orandá; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Ignacio López Tarso, Carmen Montejo, Silvia Mariscal, Aaron Hernán, Juan Antonio Edwards, Adriana Roel, Jorge Victoria, Freddy Fernández, Fernando Pinkus, Carlos León. Conacine y STPC de la RM. 1975.

Reto a la vida, de Julio Bracho, según argumento suyo y de Ulises Petit de Murat; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; edición: Carlos Savage; intérpretes: Pedro Armendáriz, Susana Canales, Francisco Jambrina, Julio Villarreal, Enrique Díaz Indiano, Lilia Franco, Niño Arturo Vázquez. Mier y Brooks, Felipe Mier y Oscar J. Brooks. 1953.

El Rey, de Mario Hernández; según argumento suyo y de Antonio Aguilar; fotografía: Javier Cruz Ruvalcaba; música: Gustavo Pimentel; intérpretes: Antonio Aguilar, Javier Ruán, Pancho Córdoba, Carmen Montejo, Yolanda Liévana, Lilia Aragón, Susana Alexander, Octavio Galindo, Carmen del Valle, Consuelo Frank, Gerardo Reyes, Eleazar García Chalelo. Producciones Aguila. 1975.

Río escondido, de Emilio Fernández, según argumento suyo; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Francisco Domínguez; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Columba Domínguez, Manuel Dondé, Roberto Cañedo, Agustín Isunza. Radl de Anda. 1948.

Rosa Blanca, de Roberto Cavaldón; argumento: sobre un cuento de B. Traven; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Radl Lavista; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Ignacio López Tarso; Christiane Martell, Reinhold Olszewski, Rita Macedo, Begoña Palacios, Alejandro Ciangherotti, Carlos Fernández, Luis Beristain, John Kelly, Tony Carbajal. CLASA. 1961.

La Rosa Blanca, de Emilio Fernández, según argumento suyo, de Mauricio Magdaleno e Iñigo de Martino; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; edición: José Bustos; intérpretes: Roberto Cañedo, Gina Cabrera, Julio Capote, Dalía Iñiguez, Julio Villarreal, Raquel Revuelta, Andrés Soler, Rebeca Iturbide. Antillas. 1953.

Rosauro Castro, de Roberto Cavaldón; argumento: Roberto O'Quigley; fotografía: Radl Martínez Solares; música: Antonio Díaz Conde; edición: George Crone; intérpretes: Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, María Douglas, Arturo Martínez, Mimi Derba, Carlos Navarro, Isabel del Puerto, Enriqueta Reza. Producciones Asteca, César Santos Galindo. 1950.

Rosenda, de Julio Bracho; argumento: sobre el cuento de José Rubén Romero; fotografía: Jack Draper; música: Radl Lavista; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Fernando Soler, Rita Macedo, Nicolás Rodríguez, Rodolfo Acosta, Francisco Reiguerá, Armando Velasco, Antonio R. Frausto, Roberto Meyer, Hernán Vera, Conchita Gentil Arcos. CLASA Films Mundiales. 1948.

Sangre derramada, de Rafael Portillo; argumento: sobre la pieza teatral Nosotros somos Dios de Wilberto Cantón; fotografía: Marcelo López; edición: Sigfrido García; música: Radl Lavista; intérpretes: Irma Lozano, Fernando Larrañaga, Víctor Junco, Alicia Encinas, María Martín, Augusto Palma, Jorge Russek, Luis Domingo, María Teresa Martínez. Feliguatex coproducción. 1973.

Los Santos Reyes, de Rafael Baledón; argumento: María Luisa Algard y Fernando Galeana; fotografía: Enrique Wallace; música: Sergio Guerrero; edición: Juan José Marino; intérpretes: Antonio Aguilar, Antonio Badd, Eulalio González Piporro, Mary Esquivel, Sara García, Tito Novaro, Pedro de Aguilón, José Chávez. Oscar J. Brooks y Ernesto Enriquez. 1958.

Se la llevé al Remington, de Chano Urueta; argumento: Marco Aurelio Galindo; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperrón; edición: Carlos Savage; intérpretes: Luis Aguilar, Carmen González, Tito Junco, Emma Roldán, Alfredo del Diestro, Joaquín Cordero, Pascual García Peña, Manuel Dondé, Santos Robledo. Radl de Anda. 1948.

El señor Alcalde, de Gilberto Martínez Solares; argumento: sobre el cuento El alcalde Lagos de Jorge Ferretis; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Rosalío Ramírez; edición: José Marino; intérpretes: Domingo Soler, Andrea Palma, Joaquín Pardo-vé, Matilde Palou, Teté Casuso, Alberto Galán, Humberto Rodríguez, Antonio Bravo, José Torvay. Salvador Bueno. 1938.

El señor gobernador, de Ernesto Cortázar, según argumento suyo y de Jaime L. Contreras; fotografía: Enrique Wallace; música: Manuel Esperón; edición: Gloria Schoemann; intérpretes: Luis Aguilar, Rita Macedo, Mauricio Garcés, Salvador Quiróz, Armando Velasco, José Muñoz, Emilio Brillas, Nora Veryan, Emilio Garibay. Producciones Yazbek. 1950.

Si yo fuera diputado, de Miguel M. Delgado; argumento: Mario Moreno; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Raúl Lavista; edición: José Bustos; intérpretes: Mario Moreno Cantinflas, Gloria Mange, Andrés Soler, Rafael Icardo, Ernesto Finance, Emperatriz Carbajal, Eduardo Alcaras, Salvador Quiróz. Posa Films Internacional, Jacques Helman. 1951.

El silencioso, de Alberto Mariscal; argumento: José María Fernández Unsain; fotografía: Rosalío Solano; música: Gustavo César Carreón; edición: Carlos Savage; intérpretes: Gastón Santos, Luis Aguilar, Manuel Dondé, Carlos León, Fernando Sheshuán, Jesús Gómez, Guillermo Alvarez Bianchi, Adriana Roel, Emilio Fernández, José Eduardo Pérez. Atenea Films, Jesús Sotomayor. 1966.

Sobre las olas, (primera versión), de Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla, según argumento del primero; fotografía: Guillermo Baqueriza; música: Max Urban; edición: Aniceto Ortega; intérpretes: Adolfo Giron, Carmen Guerrero, Paco Martínez, René Cardona, Rosita Arriaga, Luis Sánchez Tello, Joaquín Coss, Carlos López Chafón. Producciones Miguel Zacarías. 1932.

(Segunda versión), de Ismael Rodríguez, según argumento suyo y de Rogelio A. González; fotografía: Jack Draper; música: Radl Lavista; edición: Fernando Martínez; intérpretes: Pedro Infante, Alicia Neira, José Luis Jiménez, Prudencia Grifell, Beatriz Aguirre, Andrés Soler, Antonio R. Frausto, Miguel Manzano, Salvador Quiroz. Rodríguez Hermanos. 1950.

La sombra de Chucho el Roto, de Alejandro Galindo; argumento: Radl de Anda; fotografía: Jesús Hernández; música: Gabriel Ruiz; edición: Carlos Savage; intérpretes: Leopoldo Ortín, Tito Junco, Katy Jurado, Alejandro Cobo, Emma Roldán, Agustín Isunza, Charles Rooner, Salvador Quiroz, Alfonso Jiménez, Jorge Arriaga, Radl Lechuga. Producción Radl de Anda. 1944.

Su excelencia, de Miguel M. Delgado; argumento: Mario Moreno Cantinflas; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Sergio Guerrero; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Mario Moreno Cantinflas, Sonia Infante, Guillermo Zetina, Tito Junco, José Galvez, Miguel Manzano, Víctor Alcocer. Posa Films Internacional, Jacques Gelman. 1966.

Los tales por cuales, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Eulalio González Piporro, Jesús Murciélagos Velázquez y José María Fernández Unsain; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Manuel Esperón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Eulalio González Piporro, Fernando Soler, Liza Castro, María de Lourdes. Filmadora Chapultepec. 1964.

Las tandas del principal, de Juan Bustillo Oro, según argumento suyo y de Paulino Masip; fotografía: Jorge Sthal Jr., música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; edición: José Bustos; intérpretes: Fernando Soler, Mapy Cortés, Luis Aldas, Fernando Cortés, Agustín Isunza, Queta Lavat, Lupe Inclán, Fanny Schiller, Maruja Grifell. Diana-Oro Films. 1949.

Tierra de pasiones, de José Benavides Jr., argumento: sobre el poema teatral Linda de Miguel N. Lira; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Manuel Esperón; edición: Charles L. Kimball; intérpretes: Jorge Negrete, Margarita Mora, José Baviera, Carlos Orellana, Pedro Armendáriz, Margarita Cortés, Carolina Barret. Cinesa, David Negrete, Gonzalo Elvira. 1942.

Tiyoli, de Alberto Isaac, según argumento suyo de Alfonso Arau; fotografía: Jorge Stahl; música: Rubén Fuentes; intérpretes: Alfonso Arau, Pancho Córdoba, Lyn May, Carmen Salinas, Mario García ARADO, Héctor Ortega, Gina Morett, Don Facundo, Alberto Mariscal, Armando Pascual, Carolina Barret, las Dolly Sisters. Conacine y Dasa. 1974.

Tres lecciones de amor, de Fernando Cortés; argumento: Carlos Sampelayo; fotografía: Jorge Stahl Jr.; música: Manuel Esperón; edición: José Bustos; intérpretes: Germán Valdés Tintán, Mapi Cortés, Rosita Arenas, Teresa Velásquez, Blanca de Castañón, Marcelo Chávez Marcelo, Oscar Ortiz de Pinedo. Producciones Zacarías, Miguel Zacarías. 1958.

Los tres salvajes, de Gilberto Martínez Solares; argumento: Rubén Galindo; fotografía: Jorge Stahl Jr.; música: Manuel Esperón; edición: Jorge Bustos; intérpretes: Luis Aguilar, Javier Solís, Armando Silvestre, Dacia González, Eleazar García Chelalo, Raúl Ramírez, Pedro de Urdimalas, Ethel Carrillo, Vianey Larraga, Daniel Villagrán. Filmadora Chapultepec. 1965.

Tu eres la luz, de Alejandro Galindo, argumento: sobre un cuento de Luis Liró; fotografía: Jack Draper; música: Rosalío Ramírez; edición: Carlos Savage; intérpretes: Emilio Tuero, Rosario Granados, Bernardo Sancristóbal, José Ortiz de Zárate, Rafael Icardo, José Escanero, Maruja Grifell, Fanny Schiller. Producción Promex, Enrique Darszon. 1945.

El último cartucho, de Zacarías Gómez Urquiza; argumento: Felipe Mier Miranda; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Manuel Esperón; edición: Rafael Ceballos; intérpretes: Manuel López Ochoa, Lorena Velázquez, Lucha Villa, Jorge Russek, Eric del Castillo, Carlos López Moctezuma, Roberto Meyer. Producciones Universal, Felipe Mier Miranda. 1964.

Vala sin fin, de Rubén Broido, según argumento suyo; fotografía: Alex Phillips Jr.; música: Eduardo Mata; edición: Eufemio Rivera; intérpretes: Carlos Bracho, Ana Luisa Peluffo, Patricia Aspillaga, Yolanda Ciani, Félix González, Héctor Ortega, Elsa Cárdenas, Salvador Sánchez, Alejandra Mora, Patricio Castillo, José Gálvez, Enrique Novi. Churubusco. 1971.

El valle de los miserables, de René Cardona Jr.; argumento: Enrique Alburne; fotografía: Daniel López; música: Gustavo César Carreón; edición: Alfredo Rosas Priego, intérpretes: Mario Almada, Fernando Almada, Ana Luisa Pelufo, Silvia Mariscal, Ricardo Carreón, Mariana Lobo, Alma Muriel, Quintín Bulnes, Roberto Guzmán, René Cardona, José Carlos Ruiz. Conacine y Re-al. 1974.

Una Virgen moderna, de Joaquín Pardavé; argumento: sobre la pieza Mademoiselle de Jacques Deval; fotografía: Jack Draper; música: Rosalío Ramírez; edición: Mario González; intérpretes: Lilia Michel, Abel Salazar, Sagra del Río, Julio Villarreal, Sara Guash, Vicente Padula, Blanca Clark, Sara Guadiola, Jesús Chávez, Roberto Cañedo. Producción Filmex. 1945.

Xoxontla, tierra que arde, de Alberto Mariscal; argumento: Angel Calvo de la Torre; fotografía: Rosalío Solano; edición: Sergio Ortega; intérpretes: Carlos Castañon, Arturo Benavides, Alfredo Gutiérrez, Narciso Busquets, Queta Carrasco. Producción Conacite Uno. 1976.

Y Dios la llamó tierra, de Carlos Toussaint; argumento: sobre el libro cuando Cárdenas nos dio la tierra de Roberto Blanco Moreno; fotografía: Agustín Jiménez; música: Radl Lavista; edición: Fernando Martínez, intérpretes: Ignacio López Tarso, Katy Jurado, Manuel Capetillo, José Luis Jiménez, David Silva, Miguel Córsega. Celis Internacional, José Luis Celis. 1960.

Y murió por nosotros, de Joselito Rodríguez, según argumento suyo y de Carlos Orellana; fotografía: Domingo Carrillo; música: Nacho García; edición: Carlos Savage; intérpretes: Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Felipe de Alba, Titina Romay, José Elías Moreno, Carlos Orellana, Delia Magaña, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel. Producción Astor Films. 1951.

La Zardunga, de Fernando de Fuentes; argumento: Rafael M. Savvedra; fotografía: Ross Fisher; música: Max Urban; edición: Charles L. Kimball; intérpretes: Lupe Vélez, Rafael Falcón, Arturo de Córdova, Joaquín Pardavé, Carlos López Chafán, María Luisa Zea, Manuel Noriega, Rafael Icardo, Carmen Cortés, Antonio Mendosa, Enrique Carrillo. Producción Films Selectos. 1937.

BIBLIOGRAFIA

- Aranguren, José Luis. La comunicación humana. Madrid, Guadarrama, 1971, 252 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. México, Era, 1968, 454 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. México, UNAN, Cuadernos de cine nms. 22 y 23 (dos tomo), 1974.
- Burch, Noel. Praxis del cine. Madrid, Fundamentos Serie Cine, 1972, 188 pp.
- Córdova, Arnaldo. La formación del poder político en México. México, Era, 1974, 99 pp.
- Cosío Villegas, Daniel. El estilo personal de gobernar. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974, 128 pp.
- Cosío Villegas, Daniel. El sistema político mexicano. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1973, 116 pp.
- Delhumeau Arrecillas, Antonio. México: Realidad política de sus partidos. México Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1970.
- García Gutiérrez, Gustavo A. El cine biográfico mexicano. Tesis, México, 1978, 363 pp.
- García Purrón, Manuel. México y sus gobiernos. México, Porrúa, 1964.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. México, Era, 9 tomos, 1969-1978.

- García Riera, Emilio. "Situación del cine mexicano" en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales 86-87, Los medios de la comunicación México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Año 23, Nueva época, Octubre-diciembre 1976 y Enero-marzo 1977, 342 pp.
- Garza Mercado, Ario. Manual de Técnicas de investigación. México El Colegio de México, 1974, 187 pp.
- González Casanova, Pablo. La democracia en México. México, Era, 1974, 332 pp.
- González Llaca, Edmundo. El presidencialismo o la personalización del poder. México, Cuadernos de Cultura política universitaria, UNAM, Deslinde, No. 69, 1975.
- González Pineda, Francisco y Antonio Delhumeau Arrecillas. Los mexicanos frente al poder. México, Instituto mexicano de Estudios Políticos, 1973.
- Hansen, Roger D. La política del desarrollo mexicano. México, Siglo XXI, 1973, 340 pp.
- Label, Jean-Patrick. Cine e ideología. Buenos Aires, Granica Editor, 1973. 277 pp.
- López-Vallejo y García, María Luisa. La religión en el cine mexicano. Tesis, México, 1978, 309 pp.
- Mattelart, Armand y Héctor Schmucler (directores). Comunicación y cultura. México, Nueva Imagen.
- Monroy Rivera, Oscar. El mexicano enano. México, Diana, 1972, 187 pp.

- Moreno, Daniel. Derecho constitucional mexicano. México, Pax-México, 1973, 507 pp.
- Salvat, Manuel (director). El cine, arte e industria. Barcelona, Salvat Editores, 1974, 144 pp.
- Sheinbaum, Bertha Lerner de y Susana Ralsky de Cimet. El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973). México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1976, 504 pp.
- Shulgovski, Anatoli. México en la amercianada de su historia. México, Ediciones de Cultura Popular, 1972, 517 pp.
- Solanas, Fernando E. y Octavio Getino. Cine, cultura y descolonización. México, Siglo XXI, 1978, 204 pp.
- Weber, Max. El político y el científico. Madrid, Aliansa, Libro de bolsillo 71, 1972.

SEXENIO	PRODUCCION CINE- MATOGRAFICA DEL SEXENIO.	TOTAL DE PELICU LAS CON PERSONA JES POLITICOS POR SEXENIO.	PORCENTAJE DE LAS CINTAS DE PERSONA JES POLITICOS.
Pascual Ortis Rubio y Abelardo L. Rodriguez 1930-1934	52	2	3.84%
Lázaro Cárdenas 1935-1940	208	16	7.69%
Manuel Avila Camacho 1941-1946	383	20	5.22%
Miguel Alemán Valdés 1947-1952	570	38	6.66%
Adolfo Ruiz Cortines 1953-1958	626	24	3.83%
Adolfo López Mateos 1959-1964	570	23	4.03%
Gustavo Díaz Ordaz 1965-1970	508	15	2.95%
Luis Echeverría Alvarez 1971-1976	376	46	12.23%