

2er.
16



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

FERNANDO DE FUENTES
Y LA
CRITICA CINEMATOGRAFICA

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Licenciado en Ciencias
de la Comunicación

P R E S E N T A:

SILVIA MARTINEZ BAUTISTA



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 está 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.

I N D I C E

PROLOGO

ADVERTENCIA

INTRODUCCION

I SURGIMIENTO Y APOGEO DEL JOVEN DIRECTOR (1932-1939):

El anónimo	1
El prisionero 13	12
La Calandria	20
El Tigre de Yautepec	28
El compadre Mendoza	42
El fantasma del convento	51
Cruz Diablo	62
¡Vámonos con Pancho Villa!	69
La familia Dressel	82
Las mujeres mandan	94
Allá en el Rancho Grande	103
Bajo el cielo de México	113
La zandunga	121
La casa del ogro	137
Papacito Lindo	151

II LAS "ESTRELLAS" de 1940 a 1949:	162
Allá en el trópico	165
El jefe Máximo	174
Creo en Dios	180
La gallina clueca	187
Así se quiere en Jalisco	194
Doña Bárbara	202
La mujer sin alma	220
El rey se divierte	240
Hasta que perdió Jalisco	250
La selva de fuego	263
La devoradora	280
Allá en el Rancho Grande (segunda versión)	293
Jalisco canta en Sevilla	303
CONCLUSIONES	311
APENDICE	
Decadencia, ocaso y fin de la carrera de Fernando de Fuentes: 1949-1954.	
Hipólito el de Santa	317
Por la puerta falsa	319
Crimen y castigo	322
Los hijos de María Morales	325
Canción de cuna	327
Tres citas con el destino	329
FILMOGRAFIA DE FERNANDO DE FUENTES	331
FILMOGRAFIA COMPLEMENTARIA	343

BIBLIOGRAFIA

363

HEMEROGRAFIA

366

PROLOGO

Fernando de Fuentes fue uno de los realizadores de cine mexicano que, gracias a su talento para la dirección fílmica, instauró las bases para una nueva forma de hacer cine, más profunda, más real. Quizás de aquí se afirma que su obra no tiene edad. Siempre estará vigente, por ejemplo, esa extraordinaria trilogía sobre la Revolución Mexicana (El prisionero 13, El compadre Mendoza y ¡Vámonos con Pancho Villa!); ese cierto erotismo y la atmósfera sobrenatural del primer film de horror de nuestro cine (El fantasma del convento); la espectacularidad y ligereza de su cinta de aventuras con capa y espada (Cruz Diablo); sus innovaciones al género del melodrama ranchero, explotado hasta el cansancio (Así se quiere en Jalisco), y el tratamiento fresco de temas tan sencillos y cotidianos como el de la familia (La familia Dressel, La casa del ogro), entre otros...

A lo largo de su filmografía, don Fernando fue perfilando un estilo peculiar y un marcado gusto por la temática costumbrista, pero sin mucho asomo al folklore. Propios y extraños reconocen en él a uno de los pioneros de la industria cinematográfica nacional.

Por su gran capacidad, su técnica y un oficio forjado a base de ejercicio fílmico, De Fuentes representa en la actualidad uno de los pilares del cine nacional. Varias de las cintas que conforman su brillante trayectoria representan, hoy, "los clásicos" del llamado Séptimo Arte de nuestro país.

Su extensa y fructífera carrera partió en 1932, con El anónimo. La estupenda aventura de Fernando de Fuentes cubrió veintidós años y supo reunir un total de treinta y cuatro cintas...

De esa vasta obra ejemplar se pretende mostrar la incipiente (e insipiente) "crítica de cine" como testimonio fiel de la época; para ello se recurrió a la consulta y al examen de diarios y revistas de 1932 a 1954. Esos documentos periodísticos, que de alguna manera ya empezaban a "hacer crítica" de las películas del momento, han sido el objetivo central de esta investigación. Se trata de averiguar cómo recibieron sus contemporáneos el trabajo fílmico de don Fernando; cómo lo evaluaron y lo calificaron; cómo despuntaba por aquellos tiempos la crítica fílmica (sic) en los diversos canales del diarismo nacional; cuáles eran los criterios que sirvieron de base para emitir una opinión sobre la factura de las cintas; y cómo se percibía la desventaja abismal en relación con los filmes extranjeros.

Lo que se persigue esencialmente es dar a conocer la labor y el estupendo trabajo de este director veracruzano. La mejor forma de lograr este cometido y de exponerlo ha sido a través de los comentarios emitidos por sus coetáneos.

Se han analizado exclusivamente los períodos de 1932-1939 y de 1940 a 1949. Se ha puesto mayor énfasis en el primero, porque se trata del momento más sobresaliente y trascendental del realizador; durante ese lapso, Fernando de Fuentes alcanzó sus más altos logros y sus mayores aciertos. Innegablemente, en el

segundo período supo mantener una línea, pero ésta no fue ascendente. La década de los años cincuenta no mereció un examen más profundo, ya que representa la decadencia del cineasta; por esta razón, sólo se incluyen las sinopsis fílmicas correspondientes a esos años.

La metodología aplicada en este trabajo de investigación consistió, como ya se apuntó líneas arriba, en la revisión hemerográfica minuciosa del material impreso de la época. Esa revisión no únicamente se encauzó hacia los periodistas y columnistas, sino también hacia los poetas, escritores, o intelectuales de renombre, como Xavier Villaurrutia, Luis Spota y Efraín Huerfano, entre otros. En cuanto a la clasificación de los testimonios se dio bajo una previa sistematización. Asimismo, se elaboró una sinopsis de acuerdo con las películas que hubo oportunidad de ver. Además, un breve comentario personal fue insertado para cada una de las cintas conocidas.

Es oportuno mencionar los obstáculos que se presentaron para lograr el acabado de este trabajo. La falta de material hemerográfico impidió de alguna manera dar un panorama más amplio sobre los testimonios publicados por aquellos años; por esta razón se recurrió a colecciones privadas, como fue el caso de Revista de Revistas, por ejemplo.

Por otro lado, desafortunadamente, algunas cintas de Fernando de Fuentes no se volverán a ver por el lamentable incendio de la Cineteca Nacional en 1982. En estos casos lo único por ha

cer fue rescatar el testimonio presuntamente crítico de los diversos medios impresos.

La recabación del material filmico fue la tarea más afanosa y prolongada. No está de más agregar que no siempre hubo disposición por parte de algunas productoras para colaborar con la proyección de ciertos filmes. Eso demoró, lógica e involuntaria mente, el cierre definitivo de esta investigación.

S.M.B.

ADVERTENCIA

Ante la imposibilidad de conocer íntegramente la filmografía de Fernando de Fuentes, siete cintas, una de la década de los treinta, Bajo el cielo de México (1937), y seis correspondientes a la década de los cuarenta, Allá en el trópico (1940), El jefe máximo (1940), Creo en Dios (1940), El rey se divierte (1944), la segunda versión de Allá en el Rancho Grande (1948) y Jalisco canta en Sevilla (1948), quedan pendientes de revisión, debido a que tanto las instituciones como las productoras de cine, quienes amablemente contribuyeron a hacer posible la elaboración de este trabajo de investigación, no contaban con dicho material; por ello, se tuvo que echar mano de las sinopsis argumentales que ofrece el libro Fernando de Fuentes (1894/1958), trabajo colectivo dirigido por Emilio García Riera y editado por la Cineteca Nacional. También se agregan los testimonios periodísticos de aquella época para complementarlas. En el caso de Papacito lindo (1939), por haber sido vista fuera del período otorgado para la conclusión de este trabajo, sólo se redactó su sinopsis incluyendo los testimonios sobre la misma.

No se estimó necesario hacer referencia a los documentales Desfile deportivo del 20 de noviembre de 1936 conmemorando el XXVI aniversario de la iniciación de la Revolución Mexicana y Petróleo, al parecer del mismo año, debido a que no son considerados como films argumentales y su producción se dio para cumplir con una encomienda.

Al cerrar los capítulos que conforman esta investigación, inmediatamente se ha incluido un apéndice. Esta sección contiene las úl

timas cintas dirigidas por De Fuentes en la década de los cincuenta; con eso se espera que la investigación resulte lo más completa posible en lo que a la obra del realizador se refiere. El recurso es el mismo que se ha utilizado para las películas no consultadas, excepto Por la puerta falsa (1950), Crimen y Castigo (1950) y Canción de Cuna (1952), excluyendo los testimonios, ya que no se consideraron imprescindibles.

En cuanto al procedimiento seguido para la elaboración del presente trabajo, es oportuno aclarar que se hizo referencia a los films según su año de producción, para posteriormente realizar la sinopsis correspondiente de las películas a las que se tuvo acceso y, enseguida, incluir el comentario personal, así como los testimonios de los diversos medios impresos que se consideraron convenientes.

Asimismo, es pertinente mencionar que el punto de vista particular emitido sobre cada una de las cintas, se basa en el conocimiento adquirido durante el período escolar y de ninguna manera deberá tomarse como una crítica propiamente dicha.

Finalmente, para evitar posibles suspicacias sobre el presente trabajo en relación con el ya citado libro Fernando de Fuentes (1894/1958), es necesario mencionar que el mismo fue publicado en enero de 1984, mientras que el tema de tesis fue registrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales el 11 de marzo de 1983. Además, gran parte del material incluido en dicha publicación fue una investigación personal y para corroborarlo no está de más remitirse a la página nueve de dicho texto, en la que se me da crédito por la colaboración prestada.

SMB.

"Mi labor es y será de nacionalismo puro (...) Creo que desde El anónimo hasta La familia Dressel, sólo he hecho labor nacionalista. El resultado artístico que he obtenido ha sido aprobado por el público, y ésta es mi mejor recompensa".

Fernando de Fuentes (1).

"Fernando de Fuentes es uno de los pioneros de nuestra industria cinematográfica. Además, él marcó la pauta a seguir con aquella inolvidable película Allá en el Rancho Grande, y obteniendo más tarde otro triunfo con Doña Bárbara.

Quien ha logrado tales y otros éxitos debe ser considerado como uno de nuestros primeros cinematografistas (...)"

El Redondel (2).

"Don Fernando de Fuentes, sin que estuviese en el olvido no tuvo durante tiempo el trato adecuado a su trabajo rotundo, sólido, un trabajo que reúne lo envidiable en el cine: calidad y taquilla. Un cine redondo, de maestro (...) El cine que dejó don Fernando de Fuentes, es eterno, (...) es cine para el público y para los que no retuercen las cosas y ven donde está el buen trabajo, la humana historia y la interpretación sólida. Esos fueron los factores que cuidó y manejó don Fernando de Fuentes (...)"

Mirabal (3).

INTRODUCCION

Para comprender en forma cabal el surgimiento, la presencia y las repercusiones de Fernando de Fuentes en el cine mexicano, es indispensable hacer una revisión, aunque sea muy somera, sobre la etapa inmediata anterior, es decir, sobre nuestra cinematografía silente...

A mediados de agosto de 1896, el cinematógrafo llegó a la ciudad de México. El invento lo trajeron, en representación de los hermanos Lumière, los franceses C. J. von Bernard y Gabriel Vayre. Durante la primera función se proyectaron cintas como Jugadores de cartas, Llegada de un tren, El regador y el muchacho y El sombrero mágico.

Poco después, el ingeniero Salvador Toscano Barragán, vivamente interesado por los fenómenos de la óptica, adquirió una "linterna mágica" Mc. Alister, de manufactura estadounidense. Por 1897, con muchas dificultades económicas, compró un aparato de cine que le costó la fabulosa cantidad de dos mil quinientos francos; el aparato contenía seis películas. Casi al mismo tiempo, Enrique Moulinié, de origen francés, obtuvo uno y lo comenzó a explotar en Puebla.

Toscano fue quien instaló el primer cine llamado "Cinematógrafo Lumière" en la capital del país. Como el mismo aparato servía para tomar película, se dio a la tarea de filmar; poco a poco llevó al cinematógrafo por algunas ciudades de la República, donde exhibió sus propias cintas. En un viaje a Europa, Toscano

adquirió El viaje a la luna, El reino de las hadas y Juana de Arco. Así, exhibía películas francesas, estadounidenses y las nacionales que él mismo había filmado.

Entre 1904 y 1906, México vio Muerte de León XIII, El advenimiento de Pío X, La guerra ruso-japonesa, La catástrofe de San Francisco, La boda de Alfonso XIII, entre otras; de las películas mexicanas cabe destacar La inundación de Guanajuato y Fiestas típicas de Zapotal el Grande, por dar algunos ejemplos. Durante la Revolución, el ingeniero Toscano tomó episodios sobresalientes desde la época de Porfirio Díaz hasta la del General Calles. En el transcurso del movimiento maderista, don Salvador se ocupó de captar los pasajes más relevantes de aquella tragedia. Salvador Toscano Barragán falleció en 1947.

Por su parte, Moulinié siguió dando a conocer el novedoso aparato por toda la República. Las ganancias le permitieron abrir una sala cinematográfica. Posteriormente, fundó "El Palacio Encantado", un curioso local que, además de tener un museo de figuras de cera, exhibía inventos de trucos traídos de Estados Unidos y, por supuesto, contaba también con una sala de cine. La única competencia de "El Palacio Encantado" era el "Cine Lumière", de Toscano. Debido al gran éxito que ganaba el cinematógrafo, por todos lados se improvisaban nuevas salas.

Por aquel entonces, el poblano Enrique Rosas consiguió la película La vida, pasión y muerte de nuestro Señor Jesucristo para exhibirla por el interior del país. En México abrió el cine "Zaragoza". Rosas se asoció con el joven fotógrafo Agustín Jiménez para tomar sus propias "vistas" recorriendo parte de la Repú

blica. Se estableció en México e instaló la "Empresa Cinematográfica Enrique Rosas" Luego volvería a asociarse, pero ahora con don Enrique Echaniz para el manejo del cine "Riva Palacio".

Las hermanas Adriana y Dolores Ehler, por otro lado, representaron el único caso de mujeres mexicanas que se destacaron en la fotografía. Deseando perfeccionar sus conocimientos, consiguieron del gobierno de Carranza una beca para viajar a Nueva York y tomar cursos de fotografía y cinematografía. Adolfo de la Huerta les encargó la filmación de un elaborado documental sobre la industria petrolera. Por iniciativa de ellas, el Gobierno estableció los laboratorios cinematográficos y el Departamento de Censura Fílmica. Crearon y sostuvieron con creciente popularidad los noticieros que llevaban el nombre de "Revista Ehlers", mismos que se vieron suspendidos con el advenimiento del cine sonoro.

Jorge Stahl, originario también de Puebla, fue el primero en México que operó la cámara eléctrica; ésta tomaba ocho posiciones del mismo sujeto en un solo negativo fotográfico. En 1912, ya en la capital, estableció una casa alquiladora de películas.

El chihuahuense Jesús H. Abitia fue otro camarógrafo que logró destacar, durante el movimiento armado de 1910, con sus "vistas" de la gran epopeya nacional.

En los días de la revuelta carrancista, asociado con su fiel amigo Jesús Azueta Franco, Abitia realizó dos películas de argumento, Los amores de Novelty y El matamujeres.

Por aquellos años se estableció un centro de recreo denominado "Cine Club"; contaba con tres grandes salones de proyección continua. Ahí fue estrenada la primera película de largometraje

que admiró el público mexicano: El asesinato del Duque de Guisa. Pronto también las barriadas llegaron a contar con sus propios cines.

La primera película de argumento se produjo en 1910. La idea fue de Felipe J. Haro. A cargo de la cámara se encontraban los Hermanos Alva. Este filme llevó por título El grito de Dolores. Aunque no tuvo gran fortuna, se dice que fue uno de los primeros intentos por hacer cine "hablado" :había personas detrás de la pantalla que "traducían" los gestos y movimientos de los actores.

En 1916 surgió la productora "México Lux, S.A.", con un capital social de dos millones de pesos. Uno de los integrantes de este proyecto fue el actor Manuel de la Bandera, quien además fundó una escuela de arte cinematográfico. En ese mismo año, llegó de Italia la película El fuego, en la que se inspiraron Max Chauver y el camarógrafo Ezequiel Carrasco para elaborar La luz, con iluminación contrastada, close ups y otros efectos. Más adelante, un actor De la Bandera produjo por cuenta propia Triste crepúsculo. Al desmembrarse la "México Lux", surge "Quetzal Films" con la cinta Obsesión, estrenada en 1917. En ese mismo año, la firma "Alvarez Arrondo y Cía." produjo Barranca trágica y Maciste turista.

En el mismo año, Enrique Rosas se asoció con la escritora y cantante de zarzuela Mimí Derba para fundar la productora "Azteca Films". Uno de sus propósitos era llevar al cine los hechos más sobresalientes de la historia nacional, pero el temor a que el público no los aceptara por estar acostumbrado a los argumentos "trágicos" provenientes de Europa, fue el motivo de su incli

nación por los melodramas copiados de las historias pasionales que venían de Francia e Italia. Sólo cinco cintas se filmaron en su único año de existencia y todas fueron fotografiadas por Enrique Rosas. La primera en estrenarse fue En defensa propia. Después vino Alma de sacrificio, a la que le siguió La Tigresa, La soñadora y finalmente En la sombra. Esta última dio por terminada la sociedad Rosas-Derba.

Con el fin de llevar a la pantalla las leyendas y tradiciones mexicanas para darlas a conocer en el extranjero, a fines de 1917 se constituyó "Films Colonial" para realizar la película Tepeyac. Para el año siguiente, en el cine Olimpia se estrenó la primera versión de Santa, dirigida por Luis G. Peredo, inspirada en la novela de don Federico Gamboa e interpretada por Elena Sánchez Valenzuela como actriz protagónica. La cinta resultó la más taquillera de su época. En el '19 se proyectó Cuauhtémoc, de "Bandera Films", la primera película histórica hecha en México con una costosa producción.

Por esa época surgió en México una temible banda de asaltantes que por largo tiempo mantuvo a la capital sumida en el terror con sus robos y crímenes. Tres años más tarde, la firma productora de "Enrique Rosas y Compañía" hizo El automóvil gris, dirigida por Enrique Rosas, Juan Canals de Homes y Joaquín Coss. La filmación se llevó a cabo en los mismos sitios donde se cometieron las fechorías. Ocho meses después del estreno muere don Enrique Rosas; sus herederos formaron entonces la sociedad denominada "Enrique Rosas Sucrs".

A finales de 1919, la firma "Germán Camus y Cía." produce

La banda del automóvil gris. Se dio una competencia para ver qué película era la primera en estrenarse. La segunda consiguió su objetivo tres meses antes que la de Rosas. El título de la misma fue cambiado al suprimir la última palabra, por lo que se redujo a La banda del automóvil; para darle un tono de misterio, se le añadió o La dama enlutada. La firma Camus presentó, al término del mismo año, Hasta después de la muerte. Al año siguiente se filmó La hacienda, al mismo tiempo que se rodaba Alas abiertas. Este fue el primer caso en la historia del cine mudo mexicano en que se realizó el rodaje de dos cintas al mismo tiempo. La siguiente producción de "Germán Camus y Cía" fue Carmen, cuyo argumento se basó en la novela del escritor mexicano Pedro Castera. Con gran éxito se estrenó, en 1922, Amnesia, inspirada en un poema de Amado Nervo. La última producción de los mencionados Estudios fue La parcela, de José López Portillo y Rojas, pero bajo una nueva firma "E. V. Films" (Ernesto Vollrath Films). Desaparecidos los Estudios Camus, el director Vollrath, de origen alemán, abandonó definitivamente la aventura del celuloide.

Es necesario mencionar que antes de los gloriosos veinte ninguna publicación que se considerara respetable daba al cinematógrafo más relevancia que la de una simple diversión intrascendente, indigna de la atención y del tiempo de los periodistas. De ahí la ausencia ya no sólo de la crítica fílmica propiamente dicha, sino de una mera sección o columna sobre cine. Si en algunas ocasiones y por varias de asunto se tocaban someramente algunos aspectos próximos a la cinematografía, el tono de estos textos breves era el mismo que se manejaba para referirse al circo o a los espectáculos de carpa. Ante esas incomprensiones surgió el periodista duranguense que ya en 1918 se había

aventurado en la dirección de cintas con María Rafael Bermúdez Zatarain, hombre de letras, quien con aplomo afrontó las burlas y mofas de sus coetáneos cultivando y haciendo emerger un periodismo cinematográfico. Gracias a su pluma muchos eventos del medio fílmico fueron del conocimiento público.

Por esos mismos años, se integró la "Compañía Manufacturera de Películas", la cual produjo El escándalo, cuyo estreno ocurrió en el "Salón Rojo" al siguiente año. Su dirigente, Alfredo B. Cuéllar, tomó la idea de la obra de teatro "The Scandal", de Cosmos Hamilton. Su propósito era cambiar la imagen denigrante que de México se tenía en el extranjero. Para ello se filmó en escenarios naturales y en las mejores zonas residenciales de la capital. Dicha cinta fue proyectada en El Paso, Texas, y en Nueva York, EE. UU.

Otro de los personajes importantes del cine mudo nacional fue el ex-oficial revolucionario Miguel Contreras Torres. Inicialmente, él había incursionado en el medio cinematográfico como actor en la cinta El Zarco (1919). Ya en el campo de la dirección, tuvo a su cargo el rodaje de El caporal (1921) para la naciente productora "Aztlán Films". La cinta fue estrenada en 1922. En ese mismo año se produjo y se estrenó El sueño del caporal. Más adelante surgió la empresa "Producciones Contreras Torres". Su primera realización fue De raza azteca, en la que compartió la dirección con Guillermo Calles; a ésta le siguió El hombre sin patria. Asociado con Gustavo Sáenz de Sicilia, en 1924 produjo un filme dedicado a la aviación mexicana titulado Aguiluchos mexicanos. Contreras Torres consiguió que su amigo Manuel R. Ojeda, que había iniciado la carrera de actor en Hollywood, trabajara con él en la cinta Almas tropicales (1923). Al si-

guiente año, Contreras Torres realizó Oro, seda, sangre y sol, basada en la vida del famoso torero Rodolfo Gaona, quien interpretó el papel principal. Posteriormente, Torres partió a Europa produciendo buen número de cintas. Por su parte, R. Ojeda fundó una escuela de arte cinematográfico y más tarde organizó la compañía productora "Pro Mex. Films" para realizar Conspiración, estrenada en 1927, y El cristo de oro, ambas de ambiente colonial; La voz del deber, La casita, El coloso de mármol, entre otras.

Otro de los pioneros del cine mexicano silente fue el doctor Eduardo Urriola. Se distinguió notablemente como actor, director, argumentista y adaptador. En 1925 creó el estudio nacional fílmico "Artistas Unidos Mexicanos", donde se produjeron La banda del cinco de oros (1920), Del rancho a la capital, primera película de corte cómico que alcanzó gran éxito gracias a los diversos trucos empleados por primera vez en la cinematografía nacional, y Una catástrofe en el mar, producida por la Compañía Foto-Cine El Aguila, S.A."

Para 1929, la cinematografía nacional realizaba los primeros intentos de sonorización de películas entre las que se encontraban El águila y el nopal, producida y dirigida por Miguel Contreras Torres. Esta cinta fue calificada como la primera producción mexicana hablada, sincronizada y musicada que constituyó una joya de auténtico folklore. Otro intento de producir cine hablado fue la cinta Abismos o Naufragos de la vida (1930), dirigida por Salvador Pruneda. La sincronización se realizó con ocho discos que contenían la música y los diálogos.

En el mismo año, Raphael J. Sevilla dirigió Más fuerte que

el deber, lo que resultó ser solamente un esfuerzo más por sonarizar un melodrama mudo.

Al inicio del cine sonoro mexicano, muchos de los directores, fotógrafos, productores y actores quedarían inactivos y otros en el olvido. Por aquellos años, la naciente industria cinematográfica se hallaba constituida por muchos elementos extranjeros como John H. Auer, Arcady Boytler, Ramón Peón, Alex Phillips, Ross Fisher, José Bohr, Antonio Moreno...

Afortunadamente, también fue Santa (1931) la cinta que propiciaría el surgimiento de nuevos valores nacionales. Uno de ellos fue...

Fernando de Fuentes Carrau nació en el Puerto de Veracruz, México, el 13 de diciembre de 1894. Su padre, también llamado Fernando de Fuentes, fue gerente del Banco Nacional de México en Monterrey. Su madre, Emelina Carrau de De Fuentes, murió al nacer Angel, hermano menor de Fernando.

De fuentes pasó su infancia y parte de su adolescencia en Monterrey. Su vida de estudiante transcurrió en universidades estadounidenses; hizo estudios inconclusos de ingeniería, así como de filosofía y letras en la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, Estados Unidos. Pero recibió un telegrama familiar en el que se le avisaba sobre la grave enfermedad de su padre. Fernando emprendió el viaje a Monterrey sin presentir que se despedía para siempre de la universidad y de los estudios.

Cuando Fernando de Fuentes (padre) estuvo fuera de peligro, regresó a su trabajo en el Banco Nacional de México y nombró a su hijo Fernando como corresponsal de la institución. Pero la gran ilusión del joven De Fuentes era conocer la capital del país...

Cuando la Revolución envolvió al Norte de la República, la familia De Fuentes decidió emigrar y establecerse en Estados Unidos, mientras la paz volvía al lugar. Fernando vio en ello la oportunidad de realizar su sueño; mientras su familia viajaba hacia otro país, él lo hacía con rumbo a la ciudad de México. Lo recibe una capital empavorecida; acababa de padecer la Decena Trágica.

Una vez establecido, Fernando de Fuentes se dedicó a perfeccionar sus conocimientos del idioma francés y a ganarse la vida como empleado bancario. Tal vez la rutina o la rígida disciplina que el trabajo exigía lo hicieron abandonar el empleo. Para contrarrestar su situación económica, llevó a cabo algunos negocios; a veces perdía, pero en otras ocasiones alcanzó considerables ganancias.

Desde sus años de estudiante, De Fuentes era un apasionado de la música, la pintura y la literatura; a esta última le brindó buena parte de su talento y de su ahínco. Como una prueba de esto, se sabe que en 1917 don Fernando ganó, con su soneto "Serenamente", un certamen de poesía convocado por los diarios Excelsior y El Universal. Entusiasmado quizá con este importante premio, el futuro director de cine escribió después algunos libros de poemas.

En otro orden de datos biográficos, cabe recordar que en 1919, De Fuentes contrajo matrimonio en San Antonio, Texas, con Magdalena Reyes Morán. La pareja se radicó en Washington, donde él trabajó en la Embajada de México. Tuvieron dos hijos: Magdalena y Fernando.

De regreso a su país y luego de despuntar en el periodismo, don Fernando incursionó en la exhibición cinematográfica. Llegó a

ser gerente del "Circuito Máximo" (así se le conocía a un conjunto de salas populares) y después del cine Olimpia.

Durante seis años trabajó para la agencia distribuidora de la productora estadounidense Paramount Pictures en la ciudad de México. Más adelante, cuando el cine sonoro llegó al país, don Fernando tuvo la idea de agregar subtítulos a las cintas. Y fue El doctor Fu Manchú (véase filmografía complementaria) la primera película en la que se dio a conocer tan curiosa innovación.

Decidido a entrar de lleno en el campo de la producción fílmica, Fernando de Fuentes dejó la gerencia del Olimpia, abandonó el subtítulaje de los filmes y... "me introduje en los estudios mexicanos... para no salir ya de ellos!"... (Ilustrado, 10 de octubre de 1935).

De acuerdo con muchos documentos periodísticos de la época, el ingreso de De Fuentes al cine nacional ocurrió con Santa. Esta película, la única producida en 1931, fue "el primer largometraje mexicano con sonido directo" y, además, representa la cinta fundadora de los Estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas.

Como la película "más inaugural que iniciadora del cine sonoro mexicano", Santa tuvo una vieja y conocida historia, cargada de vicisitudes y avatares... Pero, siguiendo algunos de sus créditos, aquí sólo interesa subrayar que el filme fue realizado por Antonio Moreno, un madrileño que había sido actor latin-lover en Hollywood. En la dirección de Santa, Moreno fue asistido por el cubano Ramón Peón y éste, a su vez, recibió la ayuda de dos buenos elementos mexicanos: Carlos L. Cabello y el propio Fernando de Fuentes.

Hay noticia de que al año siguiente don Fernando fue contratado para "cortar" Aguilas frente al sol, cinta también dirigida por Moreno. Ese mismo año '32 resultó trascendental para De Fuentes, porque prácticamente codirigió, con el realizador húngaro John H. Auer, Una vida por otra. Este director extranjero no conocía el castellano, hablaba un mal inglés y tales circunstancias propiciaron la oportunidad para que Fernando de Fuentes empezara a participar activa y creativamente en el quehacer cinematográfico del país. En los créditos de la película, este joven veracruzano apareció como "director de los diálogos" y, también, en la adaptación del argumento de la misma.

Asimismo, fue en 1932 cuando don Fernando trabajó como asistente, sin crédito, del director ruso Arcady Boytler, en el debut de éste como realizador de largometrajes en México. La cinta que los reunió se llamaba Mano a Mano y, de alguna manera, se le reconoce como claro antecedente del género del melodrama ranchero muy en la línea de lo que cuatro años después sería Allá en el Rancho Grande (1936), de De Fuentes.

Para noviembre de aquel año, se produjo, por fin, el formal inicio de la carrera de Fernando de Fuentes en la dirección fílmica. Esto ocurrió con El anónimo (1933), la primera cinta de la Compañía Nacional Productora de Películas con un realizador mexicano. Así, don Fernando había dado el primer paso... (4)

NOTAS

1. "Entrevistas rápidas" de El cine gráfico, 8 de septiembre de 1935, pág. 8.
2. Icaza hijo, "El monopolio está ahogando a nuestra Industria Fílmica, dice De Fuentes". El Redondel, 23 de enero de 1951, pág. 5.
3. Mirabal, "Crisol", Novedades, 27 de mayo de 1982, pág. 1.
4. López-Vallejo y García, María Luisa, "Las primeras películas sonoras mexicanas". Revista Cine, núm. 1, vol. I, febrero de 1978, pp. 1-8.
Ortega, Benjamín, Cazadores del éxito. "Fernando de Fuentes y su destino". Revista Así, 25 de marzo de 1944, núm. 176, págs. 47 y 58.

I SURGIMIENTO Y APOGEO DEL JOVEN DIRECTOR (1932-1939)

El anónimo (1932): Melodrama Pasional.

Debido al escaso material que se logró recabar y la dificultad de conseguirlo, fue imposible realizar la sinopsis correspondiente de esta cinta. Sin embargo, se puede deducir por las ilustraciones en los diversos medios impresos, que la cinta fue ubicada en la época (1932), y los escenarios preparados con todo lujo y sobriedad. Además, por las expresiones de los actores en sus rostros, se adivina un ambiente impregnado de suspenso y lo corrobora María Luisa López-Vallejo y García, en sus conjeturas inéditas sobre la película (1): "Se cuenta con ocho stills de la oficina de un médico: pueden percibirse un cráneo, dos frascos etiquetados (quizás sean de medicinas), una jarra de agua y la caja metálica de una jeringa.

El resto de las fotografías permite deducir, muy a grosso modo, el argumento de la cinta.

Por los gestos faciales (de sorpresa, de abatimiento, de cierta tristeza) de Gloria Iturbe, cabe suponer que ha sido víctima de algún engaño; incluso el recibir un anónimo (el que da su título a la cinta) muy bien podría ser el verdadero motivo de su aflicción. Por otro lado, los encuadres de Gloria Rubio y Julio Villarreal, sus expresiones, el sofisticado vestido de ella, el ámbito de misterio que siempre pareciera rodearlos, hacen pensar que se trata de los villanos del film. (A este respecto hay un still

en el que aparecen ambos actores al pie de una escalera, con intenciones de subir por ella. Arriba, en un primer plano se ve un candelabro cuya vela interior propicia una iluminación, un juego de luces y sombras muy propio de 'suspence').

Por otras fotos puede presumirse que Iturbe sufre todas las consecuencias melodramáticas de esa carta misteriosa. Por ese aire de cierta tribulación que manifiesta, puede suponerse que la mujer es explotada por chantajistas. Sin embargo, ella nada dice a su marido (Carlos Orellana). Sólo su sirvienta recibe sus confidencias, al parecer.

Pero a pesar del obstinado silencio de su esposa, el médico llega a enterarse de lo sucedido, ya que todas las vicisitudes que el anónimo desató, parecen terminar con la muerte de un hombre (Fernando A. Rivero).

(Entre los stills hay uno en el que aparece un muerto tendido en el suelo. Frente a él, Villarreal, en cuclillas, más extrañado que sorprendido, le toma el pulso y parece desviar la mirada).

Puede pensarse que el médico, para librar a su esposa del acoso de sus enemigos, resolverá el problema denunciándolos a la policía.

Una última fotografía en la que aparecen Rubio, Orellana y la desconocida actriz que interpreta a la sirvienta, permite aventurar la escena: la sirvienta está siendo interrogada, reprendida quizás por su patrón por haberse hecho cómplice de su esposa en el ocultamiento de tan (al parecer) escabroso suceso.

Cabe observar también, a la vista de los stills, que se procuró dar en la ambientación de la película cierta idea de refinamiento y elegancia; así lo atestiguan la lámpara de vela con

adornos de cristal, un vestido de Gloria Iturbe, los grandes cuadros en las paredes, el mobiliario, etcétera".

La primera realización de Fernando de Fuentes no obtuvo un éxito sobresaliente. Al parecer, por los testimonios que enseguida se dan a conocer, tuvo una serie de problemas desde el momento de su filmación, y prueba de ello es una nota publicada en la revista Todo (5 XII 1933): "Basta un ejemplo para demostrar la miseria económica del cine mexicano: el primer film de De Fuentes, El anónimo (1932), se tuvo que terminar con 215 metros de película, que era todo lo que quedaba, 'ni un centavo para comprar más (2)".

Durante 1933, en una entrevista realizada al director por Esteban V. Escalante para Revista de Revistas, De Fuentes afirmó: "Hacemos las películas en dos o tres semanas para ahorrar gastos de producción y, para economizar celuloide dejamos pasar muchas escenas de las que no estamos completamente satisfechos".

A continuación, se encuentra la nota anónima publicada por Jueves de Excelsior (2 II 1933): "Después de Santa, Aguilas frente al sol y Una vida por otra, la Compañía Nacional Productora de Películas ha dado un paso firme, serio, definitivo en nuestro incipiente medio pelicularo. El anónimo, tiene cualidades en técnica y dirección muy dignas de tomarse en cuenta. Pasan ya los balbuceos y las incertidumbres, cristaliza en forma rotunda el ideal de conseguir una armonía en la interpretación

y pasa de una fantasía amable, el propósito de hacer en México buenas películas. Sin grandes gastos, sin derroche ni rastacuerismo, pero con magnífico gusto en los interiores; propiedad en el vestuario, elección de figuras, El anónimo es una película que puede presentarse con orgullo aquí y en el extranjero. Gloria Iturbe, impone su temperamento y su seriedad encomiables, Gloria Rubio, su belleza inquietante, su pulcritud y su imán irresistible en los ojos extraños. Orellana, consagrado ya como figura en el teatro, logra un nuevo acierto y Villarreal, viejo lobo de los escenarios y conocedor de los secretos de pantalla adentro, obtiene también un éxito más en su carrera artística. Nuestra enhorabuena a los productores de esta cinta, que es la vanguardia de otras obras en proyecto indiscutiblemente más perfeccionadas y que consolidarán los prestigios de la Compañía Productora".

Enseguida la nota anónima para Revista de Revistas, que califica a la cinta de De Fuentes como una gran película nacional (5 II 1933): "La Compañía Nacional Productora de Películas, S. A., que editara con bastante éxito Santa y Una Vida por Otra, obtiene un sonado triunfo al realizar otra nueva producción dramática, El anónimo, bajo la acertada e inteligente dirección de Fernando de Fuentes, joven mexicano que es toda una promesa y que se ha revelado como uno de los directores que están llamados a encauzar la cinematografía nacional por un sendero de triunfos incalculables.

El anónimo, cuyo estreno se anuncia en extraordinaria 'première' para el miércoles próximo en el Cinema Palacio, es una

obra que interesa y subyuga sus primeras escenas, que van creciendo en dramaticidad a medida que la trama se desarrolla, hasta llegar a los momentos intensos y emocionantes. La historia revela, dentro de un ambiente de lujo y distinción, tanto por sus bellísimos escenarios como por el círculo social en que se desenvuelve, la trágica odisea de un eminente médico a quien el Destino plantea un dilema espantoso a escoger entre el honor y el deber.

Interpretan esta notable película mexicana la eminente actriz dramática Gloria Iturbe, que actuará también en Una Vida por Otra; Carlos Orellana, el inolvidable ciego de Santa; Julio Villarreal, Gloria Rubio y Luis G. Barreiro.

Todos y cada uno de estos magníficos intérpretes de El anónimo alcanzan un éxito artístico digno del más franco elogio y la más cálida alabanza".

El columnista del periódico El Universal Gráfico, "A. N. A.", afirma que hubo un mal reparto de los papeles (9 II 1933): "No sabemos por qué se anunció El anónimo como 'gran cinedrama de lujo' ¿Lujo en qué? ¿En los escenarios?, ¿En los protagonistas? Nada de eso. El anónimo es un cinedrama a secas, que estará mejor o peor desarrollado pero que nada tiene que ver con el lujo. Los personajes visten como corresponde a su clase social de profesionistas y los escenarios están de acuerdo con ellos. ¿Dónde, entonces, está el lujo? Únicamente en el escenarista Rivero, que hizo los 'sets' mejores que se han visto en películas mexicanas. Pero estono es lujo, es acierto, inteligencia y conocimiento.

También en la publicidad de El anónimo se trató de conmovier a

la clase médica de México. Un doctor que antepone su deber a su sentimiento, es un caso típico de humanitarismo que se da en los médicos de todos los países, de igual modo que se da el caso contrario.

El argumento de El anónimo es interesante. Es la adaptación de una novela extranjera. Y en la película el tema está perfectamente desarrollado; pero no así interpretado.

El lunar de El anónimo -y no es pequeño lunar- es un mal reparto de los papeles. Orellana, que lo vimos triunfar en el cine, desciende en esta película. Esto quiere decir que no hubo director que supiera sacar de él todo el partido posible. Gloria Iturbe está inadmisiblemente. Fotografía mal. Esto será debido a que en el cine, no tratándose de caracterizaciones especiales, estamos acostumbrados a ver una selección de tipos humanos, especialmente femeninos.

El diálogo obliga muchas veces a los actores a entrar en declamación. Por ello la película en algunas escenas deja de ser tal para convertirse en teatro, en un mal teatro retórico.

Así, pues, El anónimo, una película de argumento interesante, de buenos escenarios y de una acertada continuidad, tiende a malograrse por la interpretación que de sus papeles hacen los actores, que obligados por un diálogo teatral, caen en el teatro".

Por otra parte, se encuentra la nota anónima publicada en el periódico taurino dominical El Redondel (12 II 1933): "Hasta ahora la incipiente cinematografía nacional había limitado sus actividades a la producción de cintas destinadas a nosotros mis-

mos, pero El anónimo pretende ir más allá; trata, nada menos que de competir en los mercados mundiales con la producción americana y europea.

Y para eso, en honor de la verdad, nos falta mucho.

Nos faltan artistas debidamente preparados. Nos faltan directores. Nos falta ambiente.

Gloria Iturbe por ejemplo, estimabilísima en el teatro y aún en vistas 'caseras', no puede gustar a públicos acostumbrados a la belleza femenina a base de finura en las facciones y pureza de líneas.

Orellana, cuyos esfuerzos son meritorios, encarna a un hombre de edad. Y necesita decirnoslo para que se lo creamos.

Gloria Rubio se mueve con timidez y afectación y dice sus frases, todas, como una colegiala.

No es posible por hoy. Aún estamos verdes para producir películas internacionales. El anónimo no triunfaría en otros países desde el momento en que tampoco triunfa en México.

Tema tomado de una obra extranjera, que interesa aunque sea a ratos inverosímil.

Aciertos casi definitivos en Villarreal y Barreiro.

Cambios demasiado rápidos de escenarios. Poca uniformidad en el sonido. No pocos ruidos alterados...

En fin, que insistimos. Debemos por hoy producir para nosotros.

En pocas palabras:

¡Zapatero a tus Zapatos!"

Conociendo las circunstancias en las que De Fuentes tuvo que trabajar, Luz Alba escribe lo siguiente para la revista Ilustrado (16 II 1933): "Fernando de Fuentes escogió una obra teatral, para su debut en el cine. El resultado es exceso de diálogo.

Pero Fernando no había dirigido nunca una cinta, y aún cuando posee cultura cinematográfica, no es cosa fácil aplicarla en los tanteos de la primera obra.

La adaptación es, en lo general, discreta, por más que a veces hay demasiado énfasis, tal vez por el asunto mismo que es mas propio para las tablas que para la pantalla.

Tuvo la suerte de reunir intérpretes que saben hablar y estar en escena, como Orellana, Gloria Iturbe y Villarreal. Y decimos la suerte porque por mucho trabajo que le hayan dado, seguramente enontró en ellos disciplina artística, lo que no sue le ocurrir en los demás.

El desarrollo visual del drama, pues, que casi gravita sobre estos tres personajes, se llevó a cabo con más facilidad de gesto y de palabra de la acostumbrada hasta ahora.

Hay escenas agradablemente naturales, como las del consulto rio. El diálogo es muy fácil y la acción normal. A no ser que se habla en voz un poco alta, nada revela la presencia de una cámara y de un micrófono.

Pero la industria nacional continúa padeciendo -no obstante que El anónimo es lo más discreto que se ha hecho en la compañía nacional- de su defecto principal: su falta de relieve. El cine mexicano es completamente plano: tiene todos los caracteres de la fotografía. Sus personajes no logran destacarse, les falta

la tercera dimensión.

Trabajan bien los actores -como en este caso por verdadera excepción- y, sin embargo, el relieve de los personajes que interpretan -que también en este caso lo tienen por excepción- no aparece por ninguna parte.

Elena es una mujer histérica y por lo tanto de temperamento exaltado y no obstante Gloria Iturbide se maneja con una corrección de carácter que mucho nos gusta y muy bien le sienta, pero que no es lo indicado en el personaje.

Su marido, buen hombre, se nos presenta en un trance bastante difícil. Y aunque su problema interno es humano -de paso diremos que el autor de la obra lo resuelve en forma poco verosímil, sobre todo tratándose de médicos- su situación no emocional. Y así sucesivamente.

¿Por qué?

Porque el cine nacional no acierta hasta ahora con el modo de captar la vida interior de los personajes que lleva a la pantalla.

Nos alegraría equivocarnos -como seguramente lo hacemos muchas veces- así como que en nuestras modestas opiniones no se vea el simple deseo de negar méritos.

De todas maneras, El anónimo marca un progreso. Y es una lástima que los alquiladores se pongan tan pronto a imitar a los yanquis exigiendo desenlaces felices. La última escena, exigida por ellos, le quita toda la fuerza al final, además de que no resuelve nada porque no es feliz. El cinematógrafo es el que debe educar el gusto de la gente y no la vulgaridad del público imponerse al cine.

También es de lamentarse que por esta vez los hermanos Kodríguez se hallan dormido sobre sus laureles, ya que la voz es a veces ininteligible. Y en cuanto a la nueva adquisición del cine, Gloria Rubio, es más inexpresiva que una silla.

Espero que el director, dando nuevamente pruebas de su imparcialidad, publique íntegro todo lo anterior".

Con algunos comentarios poco halagadores dirigidos a la primera película realizada por Fernando de Fuentes, se puede dar una idea de la intrascendencia de esta cinta, ya que al parecer, es posible que no quede una sola copia de la misma, siendo imposible emitir un juicio sobre algo que ni siquiera se conoce el argumento.

Pero sí, puede aventurarse, que en cierto modo los comentarios emitidos no son faltos de razón, ya que El anónimo fue la quinta película producida desde que llegó el cine sonoro a nuestra industria cinematográfica. Y, como sucedió con el advenimiento del cine sonoro, se produjo un gran desequilibrio. Fue muy difícil para los actores adaptarse a esta nueva modalidad, inclusive, para muchos de ellos éste era el fin a su carrera dentro de la cinematografía.

Y aunque algunos aseguraron que se regresó al teatro filmado como lo afirma Balázs (3), se tiene conocimiento -y esto es innegable- que en el cine mudo también se produjeron infinidad de desaciertos como los hubo y los hay en el cine sonoro.

Quizá apoyándose un poco en lo expuesto, se afirma que dicha

cinta es más propia para el teatro que para la pantalla, aunándose a esto la inexperiencia en el campo de la dirección por parte de De Fuentes.

El prisionero 13: (1933): Drama de la Revolución.

SINOPSIS: Martha (Adela Sequeiro), fastidiada de los malos tratos y engaños de que es objeto por parte de su esposo, el coronel Julián Carrasco (Alfredo del Diestro), dedice abandonarlo ' llevándose a su hijo. Pasan los años, y el pequeño lejos de su padre se convierte en un buen mozo haciéndose novio de una linda joven (Alicia Bolaños). Carrasco es comisionado para descu- brir a un grupo de rebeldes que al ser capturados procederán a ejecutar. El coronel goza de la amistad de un amigo íntimo y mujeriego llamado Zertuche (Luis G. Barreiro), quien le propo- ne sacar buen partido de una familia adinerada por dejar en li bertad a uno de los prisioneros. Y, para cubrir la maniobra, manda aprehender a un joven que responda a las señas del indul- tado. Como una burla del destino el substituto es su propio hi jo Juan (Arturo Campoamor). La madre y la novia de éste llegan hasta el cuartel, pero se les impide ver al coronel, porque se encuentra descansando. Le esperan hasta la madrugada, hora se- ñalada para el fusilamiento. Al salir el coronel de su cuarto, se sorprende al reconocer a su esposa. Martha lo entera de que el joven que van a fusilar es su hijo, y en una desesperada ca rrera intentan llegar a tiempo a suspender la ejecución. En ese momento, Carrasco despierta de su terrible pesadilla juran do no volver a beber.

De Fuentes muestra un hecho cruel de tantos sucedidos en la Revolución. Y su personaje principal es un coronel de edad, que por sus constantes borracheras y arbitrariedades logra que

su esposa se marche llevándose a su hijo, y como si eso no fuera suficiente, Carrasco no recapacita y continúa bebiendo, hasta el día en que Zertuche le propone un negocio vergonzoso: dejar en libertad a uno de los presos, a cambio de una suma de dinero. El coronel dentro de su acostumbrada borrachera acepta, sin saber que con ello firma la sentencia de muerte de su propio hijo, al ser aprehendido para substituir al que fuera absuelto. Por su parte, Juan no acierta a comprender el motivo de su arresto, y con tono y expresión de inocencia interroga a sus compañeros de infortunio: "¿A mí también me van a fusilar?" Mientras tanto, Carrasco no logra llegar a tiempo para suspender la ejecución, y sobre su rostro desencajado se escucha la detonación que le anuncia el fin. Este es el momento más dramático de la cinta, y no era necesario que se mostrara el fusilamiento del joven, ya que adquirió más fuerza al verse reflejado en el rostro del coronel. El director evitó la violencia del momento y dejó a la imaginación el suceso, creando una escena de alta tensión, echando mano de una forma expresiva y profunda como lo es el sonido asincrónico -recurso que era poco usual- logrando con ello un efecto simbólico.

Después del primer desacierto de De Fuentes, se registró un cambio radical en esta su segunda realización, pues la película fue considerada como la primera y más importante del cine nacional. Dicha cinta tuvo un extraordinario recibimiento, aunque no faltó quien aseguraba que este tipo de películas denigraban a México, como el columnista de El Redondeo, en una nota anónima (4 VI 1933): "Otra buena producción de la cinema-

tografía nacional'.

El asunto es cruel, desgarrador, con escenas altamente patéticas, de esas que sacuden aún a las sensibilidades más equi-libradas, y está desenvuelto con habilidad por Fernando de Fuentes que se ha colocado en distinguido lugar entre los directores, haciendo alarde de una disciplina técnica que no oculta ciertos resabios europeos.

La labor interpretativa fue concienzuda de parte de casi todos los actores, especialmente de Barreiro y de Del Diestro, quienes ya habfan merecido nuestro sincero aplauso en otras ac-tuaciones y que ahora se superan a sí mismos. De las señoras, aunque menos seguras, se destaca Adela Sequeyro.

Mas no queremos que la cornucopia del elogio, al volcarse, oculte con su estruendo los defectos de la cinta.

Con ser intachable el argumento, en cuanto a sí mismo respecta debe considerarse un desacierto relacionado con el Ejército Nacional. Nosotros fuimos testigos de los atropellos cometidos por los beligerantes en la época de la usurpación huer-tista, pero nuestras cintas tienen miras a la exportación y co-rremos el riesgo de que públicos extranjeros consideren como algo normal en nuestro ejército la infamia y la corrupción. Si esta película hubiera sido elaborada en los Estados Unidos, ¿No la consideraríamos como altamente denigrante y ofensiva pa-ra México y los mexicanos?

Item más: se tuvo especial cuidado en presentar con propie-dad las escenas que ocurren a principios del siglo, pero se descuidó lamentablemente lo que ocurre en 1914, año que pregona un almanaque en el despacho del agiotista. Entonces no había automóviles, camiones y motocicletas 1933, mujeres pelonas, tra-

jes masculinos y femeninos 'derniercri', faldas a la rodilla, exhibición femenil de piernas, ni un trajecito de Barreiro, con chaleco recto y pliegues en el pantalón, que parece haber salido ayer mismo del almacén.

De todos modos, puede afirmarse que donde se hacen películas como El prisionero 13, cabe la esperanza de sacudir el yugo de los idiomas extranjeros".

A continuación se cita una nota del columnista A.F.B. publicada en el periódico La afición (5 VI 1933): "Es una película emocionante. Llena de virilidad. Un nuevo y verdadero triunfo de nuestra cinematografía. Quien hable mal de esta película, que tiene errores en los detalles (como todas, aún las buenas extranjeras) es porque artísticamente es miope. La dirección de De Fuentes es buena. Ahora sí podemos decir que hay un director mexicano de cine. Fuentes ha superado a sus antecesores.

Además el trabajo de los actores es bueno en lo general. La cinta tiene un argumento humano, realista y lleno de momentos vibrantes. Lo que pasa es que no es para el paladar echado a perder de la mayoría de nuestros asistentes al cine, ansiosos de bombones de Hollywood, insaboros y sosos.

Esta cinta tiene sexo, como todo lo que orgullosa y lealmente ostenta el membrete de mexicano. No es un ataque a nuestro ejército. Se trata solamente de un episodio en tiempos de Victoriano Huerta. En todo caso, es una excepción, aparte de que en la realidad de la vida hemos visto jueces, médicos, militares, banqueros, etc., sinvergüenzas y no por eso vamos a hablar mal

ni de la judicatura ni de la milicia, etc. Si se tomaran las excepciones por el todo, no iba a ser posible hablar de nada.

Del Diestro tiene momentos muy acertados de gran intensidad dramática. Adela Sequeyro bien en lo general, aunque floja en el fin de la película.

Muy acertado Campoamor. Barreiro exacto en su pintoresco Zertuche.

El resto bien. Algunos faltos de naturalidad, pero esos son pequeños errores dispensables en un conjunto bueno.

Fotografía y sonido aceptables. Una película digna de verse, y desde luego superior a una gran cantidad de mamarrachos 'hollywoodenses'. Además, va iniciándose una senda de cine nuevo, con características fuertes, viriles, como nuestro país lo necesita a fin de estar conforme con nuestra psicología.

Un aplauso sincero y largo para director, fotógrafo, editores, artistas, argumentistas, etc."

Finalmente se encuentra el testimonio de Luz Alba para la revista Ilustrado (8 VI 1933): "(...) La última cinta de la Compañía Nacional fue retirada del programa dizque por considerársele denigrante para el ejército. La suspicacia, pues de esto se trata, no puede ser más pueril. La cinta toda es el mejor argumento en contra de la injusticia del actor, pues cualquiera comprende que si los personajes, no sólo los militares, sino también los civiles y hasta las mujeres, no usan los trajes del tiempo de Huerta, es porque a la Compañía Nacional le hubiera costado mucho dinero la adquisición de un vestuario adecuado.

Una simple razón de economía, pues, ha sido convertida en pecado político.

Pero suponiendo por un momento que el coronel de marras no fuera huertista sino revolucionario, asombra que haya gentes que crean que un coronel representa a todo un ejército. ¿De manera que si un periodista comete un chantaje eso quiere decir que todos los periodistas son chantajistas?.

Ahora bien, si los productores escogen temas de esta naturaleza, es porque resultan los más característicos para el cine nacional. No tenemos literatura adaptable al cine, y hasta hoy carecemos de escritores capaces de hacerla especialmente para éste. En cambio la revolución es un campo extenso por donde caminar. Pero si el cine comienza a tropezar contra incomprendimientos y estrecheces de criterio cuando aborda estos temas, entonces será cuestión de ponerse a filmar las obras fantásticas de Wells: Los primeros hombres en la luna, Cuando el dormido despierte, etc., o de abstenerse de producir películas.

Y en cuanto al proyecto que se tiene que llevar al cine la obra de Rafael Muñoz ¡Vámonos con Pancho Villa!, de seguro no será posible realizarlo, sin consultar antes como debe proceder en la pantalla Doroteo Arango.

¡Y cómo debe vestir!

Después de lo cual vamos a ocuparnos de la cinta.

La obra de Miguel Ruiz fue un hallazgo dichoso. Los sucesos se desarrollan en la época de un gobierno completamente impopular; los tipos, más que nada, son humanos, al grado de que todo el mundo conoce a gentes como esas; y el asunto es de tal manera verosímil, que parece un hecho real.

Lo que el cine mexicano tenfa de falso y de postizo, desaparece en esta cinta, que da una impresión profunda de sinceridad.

Seguramente su mayor mérito está en su armonía. Hay equilibrio entre todos sus elementos. Salvo algunas escenas -cuando padre y madre se disputan al hijo, cuando la madre sale en busca de éste, etc.,- un poco desmayadas y falsas desde el punto de vista de la acción externa, las restantes tienen la virtud de poseer una notoria y discreta conexión.

Fernando de Fuentes no es ni la sombra del que dirigió El anónimo. El carácter gritón y falso de aquel film, no tiene resonancias en éste. Aquí si hay tercera dimensión, o sea relieve. Por añadidura la emoción no se desborda sino hasta el final del drama, lo que hace que la cinta deje una fuerte impresión.

Si después de El prisionero 13 se continúa ascendiendo, querrá decir que puede comenzarse a tomar en serio a la cinematografía nacional".

Se sabe que cuando esta película -después de su estreno- le fue proyectada al general Cárdenas, él mismo fue quien pidió se cambiara el final de la cinta (4), siendo precisamente esta escena donde recae toda la emotividad y dramatismo del filme, mientras que el final postizo que se le tuvo que agregar se advierte grotesco y falso.

Aún así, la cinta es un buen ejemplo de dirección, abundando los planos medios y las tomas un poco largas.

Muy apreciable el trabajo de Del Diestro, Barreiro, Emma Roldán, Antonio R. Frausto a quien se le dio una intervención

corta y opaca. Lástima que Adela Sequeyro congele con su frialdad.

La Calandria (1933): Melodrama costumbrista.

SINOPSIS: En una vecindad de la ciudad de Orizaba, Carmen -llamada la Calandria por tener hermosa voz y cantar casi todo el tiempo- pierde a su madre. Las vecinas se juntan a chismosrear. Doña Pancha (Rosita Arriaga) les comunica que aceptará a Carmen (Carmen Guerrero) en su casa, al mismo tiempo que una de ellas le advierte que se va a arrepentir de hacerlo. Doña Pancha se hace de oídos sordos y lleva a la joven a su casa. El hijo de ésta toma un cuarto en la misma vecindad para evitar las murmuraciones. Gabriel (Paco Berrondo) hace su novia a Carmen. En la plaza un día domingo, Alberto Rosas (Francisco Zárraga) hombre de posición, se fija en la chica proponiéndose conquistarla. Carmen tiene por amiga a una mujer que no es bien vista por las personas que la quieren. Malena (Adria Delhort) con toda mala intención invita a la "Calandria" a su casa, a la misma que acude Alberto emprendiendo en ese momento la conquista. Carmen tiene un disgusto con doña Pancha y su hijo Gabriel, quienes le hacen ver su actitud equivocada. Molesta por el reproche, los abandona para ir a casa de Malena. El padre de la joven (Ricardo Carti) -hombre rico- pide al sacerdote del lugar (Julio Villarreal) que lleve a Carmen con él para alejarla de las malas influencias, porque éste no se atreve a reconocerla públicamente, ya que la muchacha es fruto de relaciones ilícitas. El cura acepta llevarla con él un tanto obligado. Una vez lejos de Orizaba, la joven reflexiona dándose cuenta que en realidad quiere a Gabriel y le envía un recado pidiéndole asista al lugar. Al llegar al pueblo sorprende a Al-

berto en la ventana de Carmen y furioso la insulta. "La Calandria" herida en su orgullo, huye con Alberto en el momento que su padre llega con el sacerdote dispuesto a legitimarla. La relación de Carmen y Alberto es deshonesta y dura poco tiempo. Desesperada por no ver cumplida la promesa de matrimonio, la joven se suicida siendo Gabriel quien descubre su cadáver y construye el ataúd.

La Calandria carece de la fuerza y el dramatismo que caracterizó a su antecesora El prisionero 13. De Fuentes en esta su tercera realización, lleva por primera vez a la pantalla una cinta impregnada de costumbres populares, y en la cual todo parece confabularse para llegar inevitablemente a un desenlace trágico, debido en gran parte a la ingenuidad e inseguridad de Carmen, a la indecisión de su padre de legitimarla y al constante acoso de Alberto Rosas, quien con sus falsas promesas envuelve a la joven hasta hacerla caer. Carmen se ve degradada moralmente, y ante la imposibilidad de dar marcha atrás, la única salida que encuentra para terminar con la vida deshonestas que todos conocen y sabiendo que no podrá reivindicarse ante su padre y los demás se suicida.

A continuación se cita al testimonio publicado en El Redondel (3 IX 1933) para la sección anónima "Los últimos estrenos": "Unas cuantas palabras, como 'preámbulo'. En 'EL REDONDEL' hacemos crónicas que, naturalmente, difieren mucho de las gacetas pagadas con que la mayor parte de los periódicos comentan los estrenos de películas. Nosotros no acertamos siempre, pero sí, en todos los casos, procuramos dar al público la verdad.

'La más mexicana de las películas', dicen de La Calandria sus editores, y, en efecto, mexicana, mexicanísima es de principio a fin, con la sola 'incrustación' de un rumba exótica de la que debería librársele y de la orquesta de negros, impropia en todos sentidos, hasta por el hecho de ser muy numerosa para una reunión íntima, en una casa pobre. Todavía es tiempo de acortar ciertas escenas y de modificar otras, insistimos, debería de prescindirse por esta vez de todo extranjerismo.

La adaptación cede en mérito a la novela, más que nada, por que en nuestro pobre ambiente literario ocurre con los libros lo que con los licores: que a medida que pasan los años, van adquiriendo mayores méritos, hasta convertirse, algunos de ellos, en verdaderas reliquias. En nuestra opinión hay demasiados cambios de escenas. Tantos, casi, como páginas tiene la obra de Delgado.

La fotografía no es tan buena como la de otras cintas logradas ya en el país. Aparece en general grisácea, sin efectos de luz y, en momentos, hasta borrosa.

Los escenarios resultan propios, con excepción del de la recámara donde regaña doña Pancha a Carmen. Los muebles tallados no son usuales entre nuestras clases pobres.

Nada decimos de época, porque, con muy buen acuerdo, se modernizó el ambiente. Más vale así, que recurrir a dudosas reconstrucciones 'históricas'.

Habiendo hablado ya de la película en general, y agregando que las segundas partes accionan casi todas ellas como principiantes, pasemos a ocuparnos de ciertos detalles, relacionados con los artistas.

Carmen Guerrero tiene dos escenas inspiradísimas. La primera, cuando está en casa 'Malenita', quien le lee los versos de Antonio Plaza, y la segunda, cuando encarga a Angelito, desde casa del Cura, que le diga a Gabriel que vaya a verla. En el resto de la película mantienen a buena altura, excepción hecha de cuando canta. Tengo para mí que no es ella la que entona la melodía, y la dirección se equivocó lamentablemente al suponer que con que pronunciara las mismas palabras quedaba salvado el escollo.

Francisco Berondo es más fotogénico que su colaboradora y muestra, a nuestro entender, dos méritos capitales: uno, su sobriedad bien entendida en todas las escenas, y otro, su modo de hablar a la mexicana, que no desentona del resto de los artistas. En suma: el gran pelotari puede estar satisfecho de su 'debut', pues acusa, desde luego, mesura y una comprensión digna de elogios.

Rosita Arriaga, con momentos muy felices, pero con otros en que no nos gusta tanto. Recalca demasiado ciertas frases y acción ya con las manos, ya con la cabeza, con poca naturalidad.

Zárraga tiene a su cargo la parte más dura. Su 'villano' no simpatiza a la gente, pero está bien comprendido, y sólo recomendaríamos al estimado compañero que procure, en posteriores interpretaciones, arrastrar menos la voz.

Frausto logra un éxito rotundo en su 'Tacho'. Tanto la escena que sigue al jaripeo, como el diálogo debajo del árbol, son magistrales.

Barreiro, a la altura de su fama. Ya sabemos que es, de nuestros artistas, uno de los que más comprende el arte de la pantalla.

Bien Adriana Delhort, y la que hace de criada; justísimo Villarreal; aceptable Carti.

El público aplaudió ruidosamente a la película, que, en conjunto es muy digna de verse y que tiene escenas como la primera parte del velorio, la de la cocina; la de la reunión en la casa de 'Malenita', que adolece del defecto de la rumba y la orquesta; la del jaripeo; la del rosario en la casa del padre y la final, dignas de los mayores elogios".

En el caso de Luz Alba se descubre su desmedida exigencia por la perfección, lo que no ocurrió cuando comentó la cinta El prisionero 13, que al parecer privó en su gusto; Ilustrado (7 IX 1933): "La novela de Rafael Delgado tiene poca acción exterior y mucha vida interna. Para adaptar al cine algo semejante, se necesita suplir la falta de movimiento externo con una serie de insinuaciones visuales que expresen la trama psicológica de la obra. Y para llevar a cabo tal trabajo se requiere un talento que no es común ni en Hollywood.

Como siempre ocurre en nuestras películas, la imposibilidad -muy explicable por lo demás- de hacer cine de este género, pretendió suplirse por medio del diálogo.

Desgraciadamente el peor enemigo de la producción hispanoparlada es el diálogo. Más que por la calidad de éste, porque ni los directores ni los actores se dan cuenta todavía de que en el cine hablado debe reducirse el volumen y el énfasis de la voz.

El actor de teatro, por ejemplo, tiene al hablar que tomar en consideración a los espectadores de las últimas filas. Debe

ser escuchado por todos. Por eso ha de forzar la voz y de exagerar la inflexión de ésta.

El actor de cine se halla en condiciones diferentes. Su voz, aumentada por el vitáfono, llega hasta los más lejanos espectadores. Debe, por consiguiente, hablar frente al micrófono en tono natural y a veces, hasta un poco más bajo aún. Esto podría aplicarse, también, al gesto.

Pero los actores de lengua española hablan y gesticulan en el cine como se hace en el teatro, abultando, si puede decirse, la voz y el gesto y por tanto deformándolos.

De manera que mientras se insista en el tonto empeño de hacer las películas a base de diálogo, el cine en español tropezaré con un escollo insuperable: la deficiencia de la interpretación.

La Calandria se adaptó porque sí -como se hace todo entre nosotros-, sin previo estudio de sus condiciones, y el resultado no compensa, ni mucho menos, el esfuerzo que costó lanzar al mercado otra película nacional.

Quitando algunas escenas -el envenenamiento de la protagonista, el velorio, la fiesta, el paseo en la plaza y otras que sentimos no recordar, como dicen las crónicas sociales,- que logran sobresalir, el resto queda en la sombra.

En la sombra de una fotografía que quiso ser modernista, pero que salió simplemente obscura".

Se comparte en algunos puntos la opinión de Luz Alba. Cuando habla de la vida interna de la obra, puesto que es muy difícil para un actor que no se encuentre capacitado, vivir, mejor

dicho sentir, lo que no se manifiesta con ningún diálogo por muy bien construido. Hay situaciones que no lo requieren y dice más una expresión o el gesto de un rostro en primer plano, que una larga explicación por medio de palabras, que en la cinta en turno, en algunas cosas suena falso.

Finalmente se cita la nota de la columna anónima "Crónicas de cine" para el periódico La afición (11 IX 1933): "La Calandria (...) basada en la novela de Rafael Delgado, tiene muchos aciertos, sobre todo aquellos que se refieren a la adaptación y dirección. Tiene algunos lunares, como el sonido y la fotografía, que si no son precisamente malos sí tienen defectos que la hacen estar un poco menos arriba que el resto de las producciones fílmicas mexicanas.

Los escenarios están escogidos con acierto y hay en la interpretación muchas cosas dignas de elogio. Desde luego está Antonio Frausto, que a pesar de hacer un papel de segunda categoría, se come a Paco Berrondo, que hace el papel principal. Berrondo no está mal, pero no es en su trabajo, y a pesar de la importancia de su papel quien con más fuerza se destaca. Francisco Zárraga, primo de Ramón Navarro, también acierta, y si no fuera porque la voz o el sonido de la película no le ayuda, brillaría más su actuación. Adria Delhort consigue significarse notablemente, y no desmerece en nada su buena actuación durante toda la película. Carmen Guerrero tiene momentos de efectivo éxito, aunque a ratos su voz no corresponda a la naturalidad y emoción del diálogo. Lola Frausto a pesar de su actuación de tercera fila, se hizo notar. Barreiro, Villarreal y Rosita Arriaga, actores de teatro, y como tal, dominadores del diálogo.

go, cumplieron brillantemente con fidelidad y ponderación en sus respectivos roles.

Podemos, por tanto, asegurar que es un nuevo triunfo de la cinematografía nacional, que paso a paso va adelantando en la dura senda que le plantea la competencia americana".

Las notas publicadas por El Redondel y el Ilustrado coinciden en algunos puntos, al hacer referencia a las escenas más sobresalientes de la película. Y quizá dichas escenas y la dirección son las que en cierto modo vienen a salvar esta su tercera realización de De Fuentes.

Es lamentable que el mérito alcanzado por el realizador en El prisionero 13 se vea un tanto opacado por esta obra, que en algunos momentos, se siente un poco floja debido en gran parte a la actuación, que por todos los esfuerzos hechos por De Fuentes, no logró hacer sentir sus respectivos papeles a los actores. Paco Berrondo demuestra su inexperiencia en el campo de la actuación, lo mismo el galán y villano Zárraga, que no asusta ni intimida, y Carmen Guerrero que está insoportable con sus interpretaciones. Los tres se sienten falsos, faltos de naturalidad, y por eso cuando hablan no imprimen emoción alguna. No es el caso de Dolores Camarillo, quien debuta en esta cinta en una corta intervención haciéndose notar. Lo mismo las actuaciones de los ya conocidos Villarreal, Barreiro y Frausto. En fin, se le reconocen sus defectos, pero no por ello deja de tener un gran número de aciertos.

El Tigre de Yautepec (1933): Película de aventuras.

SINOPSIS: Corre el año de 1846. Una banda de gavilleros llamada "Los Chacales" azota las regiones de Morelos y Guerrero. Las fechorías se suceden en poblaciones, rancherías y caminos. En uno de sus tantos asaltos llegan hasta Yautepec, donde saquean y matan gente. Raptan a Pepito, hijo de una de las familias más respetadas del lugar, matando a su padre. Pasan veinte años. En el pueblo de Yautepec se empieza a formar un comité de "Defensa Social" para acabar con los sucesores de aquellos temidos forajidos que ahora se hacen llamar "Los Plateados", encabezados por "El Tigre" (Pepe Ortíz). Doña Lupe (Adria Delhort), madre de Pepito, es la principal interesada en acabar con los bandidos. Participa en el comité en formación al igual que Andrés (Joaquín Busquets), amigo de infancia de Pepito y pretendiente de Dolores (Lupita Gallardo), hermana de éste. "El Tigre" llega al pueblo ocultando su verdadera identidad bajo el nombre de Julio; se enamora de Dolores y más tarde se hacen novios. El bandido suspende los asaltos a Yautepec por temor a que su novia sea una víctima más. En la guarida de los malhechores algunos empiezan a sublevarse. "El Tuerto" (Victorio Blanco) es el primero en enfrentarse al "Tigre" reclamando el por qué ya no se efectúan asaltos en Yautepec; con sus palabras ofende a la novia del "Tigre", quien enfurecido lo reta a duelo, del que logra salir airoso. "La Comancha" (Consuelo Segarra), especie de bruja y protectora del "Tigre", amenaza a los forajidos diciendo que si no hay "Tigre" no hay "Plateados". En una de sus

tantas entrevistas, Dolores pide a Julio hable con doña Lupe para formalizar sus relaciones y le sugiere también unirse al comité de "Defensa Social" para acabar con "El Tigre", ganando así el aprecio de su madre. El hombre comprende que no puede seguir callando más y revela su verdadera identidad. Horrorizada por lo que acaba de escuchar, Dolores lanza palabras cargadas de odio contra él; el noviazgo termina. A casa de doña Lupe llega Andrés con la noticia de que se acerca la hora del "Tigre". Tiempo después, en el pueblo se enteran de la captura de los bandidos. Caridad (Dolores Camarillo), nana de Dolores, al ver la angustia de la joven se propone ayudarla. Sobornan al centinela de la cárcel para hacer posible la escapatoria del "Tigre". "La Comancha" revela a doña Lupe que el cabecilla de los gavilleros es su hijo Pepe, el que le robaron hacía ya veinte años. Angustiadas, Dolores y su madre salen intempestivamente al enterarse que otro bandolero escapó en lugar del "Tigre". Llegan al lugar del fusilamiento y, sin poder evitarlo, presencia cómo Pepe descubre su pecho dejando visible el lunar cerca del corazón, y cómo cae muerto víctima de la descarga. Doña Lupe y Dolores abrazan el cadáver.

El Tigre de Yautepec pudo haber sido una buena película de aventuras, pero el director no supo darle fuerza a las escenas e imprimir dramatismo en ellas. Sólo al inicio de la cinta se captan momentos de gran acción: cuando los gavilleros llegan al pueblo de Yautepec dejando desolación a su paso, aunque algunas

escenas se advierten un poco largas; hubiera sido preferible acelerar el ritmo de éstas para obtener mayor impacto en el transcurso del saqueo. Desafortunadamente, ésto no se volvería a dar en el desarrollo de la trama. Ahora bien, parece haber una gran diferencia entre los "Chacales" y sus sucesores "Los Plateados"; los primeros hacen honor a su nombre, mientras que los segundos parecen no haber heredado la sangre fría de aquéllos, resultando mansos corderitos, como la misma presencia de un bandido que no tiene facha de serlo, como es el caso del "Tigre", quien representa un jovencito frágil y asustadizo. No es posible que este personaje inyecte bravura en ningún momento al asunto, ni siquiera el asalto a la diligencia se descubre coraje en él.

Si es una película de aventuras y caballitos, deben de ser presentados los ataques de los bandidos, pero no de palabra, sino a base de imágenes. Se comete la torpeza de reemplazar el espacio dramático, por unas escenas endebles sobre los gavi-lleros entonando las tan desagradables y molestas canciones. Una pelea de gallos resta continuidad y roba tiempo a momentos de suspenso tan esperados. Finalmente, la captura de los bandi-dos fue excluida, desconcertando la forma tan improvisada de resolver dicha situación, ya que era uno de los momentos culmi-nantes de la cinta.

De nuevo se recurre al desenlace de El prisionero 13, En este caso, la madre sin saberlo se convirtió, indirectamente, en la mano ejecutora de su propio hijo. Parece como si De Fuen-tes se hubiera querido curar de ese final impuesto a su segun-da realización donde se evita la imagen del fusilamiento del

hijo de Carrasco, substituyéndose por el rostro desencajado del coronel.

Finalmente, se hace evidente la relación incestuosa entre el "Tigre" y Dolores, pero curiosamente ninguno de los columnistas lo comenta a excepción de Esteban V. Escalante, quien lo denuncia tímidamente en dos líneas, Revista de Revistas (5 XI 1933): "¡'El Tigre' era, sin saberlo, el novio de su propia hermana!".

Por su parte, El Universal Gráfico en una nota anónima prodiga alabanzas para la realización de De Fuentes, (23 XI 1933): "El Tigre de Yautepec, sin ser una notabilidad, es una magnífica película en la que hay armonía de conjuntos, un soberbio reparto de artistas, una admirable continuidad, acción intensa, visualidad y excelente fotografía. El ambiente está perfectamente logrado, y por ello merece una felicitación el gerente de producción, Juan Duque de Estrada, y el director Fernando de Fuentes. Sobre la personalidad de este último hay que hacer hincapié en que es, de los directores mexicanos de cine, el único que ha progresado, y el único que en cada nueva película demuestra mayor vigor y firmeza en su técnica.

Fernando de Fuentes debe estar satisfecho de su labor. También deben estarlo los artistas que toman parte en la cinta. Mención especial merece Lola Camarillo, que haciendo un pequeño papel, luce como ninguna de sus compañeras. Igualmente hay que prodigar aplauso a la señora Segarra. Lupita Gallardo, ha sido descubrimiento valioso para el cinema. Es una mujercita hermosa, de voz bien modulada y discreta en su actuación. Ojalá y su primer triunfo, no la envanezca.

De los hombres Antonio Frausto se lleva las palmas, en su caracterización de El Rayado. Joaquín Busquets, el Andrés, es todavía teatral. Calvo está muy acertado. Miguel, el cura, es más teatral aún que Busquets, pero está bien. Pepe Ortiz, el diestro de las elegancias que hace su primera incursión en el mundo del cine, aparentemente está un poco débil en su actuación, pero hay que dar una explicación al público. El argumento de la película hace aparecer al Tigre como un muchacho de doble personalidad: es tímido en su estado normal, y feroz cuando está bajo la influencia de los brebajes que le prepara la Comanche. Pero esto no se lo explica el público, porque se suprimió una escena en la que la Comanche aparecía entre redomas y hornillos, haciendo sus preparandos. Fernando de Fuentes vio demasiado teatral dicha escena y la retiró. Pepe Ortiz, actúa tal como lo requiere el argumento. El aplauso que el público tributó a la película, al terminar la proyección, patentiza la bondad de la cinta, que promete dar grandes llenos, tanto en México como en Europa".

Enseguida la nota anónima de El Redondel, (26 XI 1933):
 "¡Enhorabuena a todos !

El Tigre de Yautepec constituye un nuevo éxito de la producción cinematográfica nacional, y viene a poner de manifiesto hasta qué punto es injustificado el pesimismo con que ciertos alquiladores de películas y propietarios de cines ven las vistas mexicanas.

Elogiemos, en primer lugar, el argumento del señor Pezet.

Cierto que se desarrolla entre bandidos, pero no vamos a sentirnos amargados porque hace más de medio siglo se asaltara en los caminos y se cometieran excesos entre gente de mal vivir. La trama está bien urdida; mantiene el interés hasta el final, y termina lógicamente.

Los escenarios no pudieron ser mejor escogidos. Sobre ser reales, la mayor parte de ellos resultan pintorescos. No hay a este respecto ningún reparo que poner, aún mirando las cosas con espíritu de intransigencia.

La fotografía es, también, excelente. Claridad, precisión y perfecto contraste de colores.

Muy justo el sonido. Voces humanas y ruidos de toda índole suenan agradablemente, sin la menor exageración.

Fuentes, el director, ahora sí nos satisfizo. Mueve las figuras con maestría y aún siendo muchos los personajes, cada uno está siempre en su sitio. Posiblemente los combates pudieran ser más patéticos, de haberse contado con mayor fogosidad de parte de los jinetes, pero más vale pecar por carta de menos, que incurrir en exageraciones.

Ahora hablemos de los intérpretes.

José Ortiz merece alabanzas por lo inspirado de sus canciones y por lo bien que las canta. En cambio, no creemos que esté dentro del personaje, que requiere un temperamento más de acuerdo con el nombre que lleva.

Frausto está mejor. Posee, además de su léxico muy mexicano, una entonación perfecta y un desenfado sin par.

Miguel encaja en el cura, y Busquets cumple, sin nada de

particular.

Lupita Gallardo es una de nuestras más gratas promesas. Sin ser extraordinariamente bella, sí es agradabilísima y muy natural en sus maneras.

Adria Delhort no ha perdido el tiempo. Continúa por la buena senda.

Consuelo Segarra muy bien.

El público que asistió la noche del estreno tuvo aplausos calurosos y unánimes para El Tigre de Yautepec, película muy nuestra que con sus pequeños defectos y todo, es una de las mejores de cuantas se han hecho en México".

A continuación el testimonio de Luz Alba para la revista Ilustrado, (20 XI 1933): " Las películas nacionales hechas hasta hoy presentan una característica: tienen las mismas virtudes y adolecen de las mismas deficiencias.

En efecto, lo que casi siempre poseen es una excelente fotografía, lo cual quiere decir que en la elaboración de nuestro cine son los fotógrafos los personajes más competentes; y de lo que por regla general carecen es de buena interpretación, sobre todo cuando se trata de la acción individual.

Raras veces las escenas de conjunto resultan malas; pero hasta que del vocerío se pase al diálogo, para que surja, infranqueable, el principal escollo del cine nacional.

El Tigre de Yautepec no escapa a la primera regla. Su fotografía es, a veces, una sucesión de bellas acuarelas, y conside-

rada en conjunto, de lo más limpio que se ha hecho. •

A la segunda regla tampoco escapa totalmente, aunque sí lo suficiente para llamar la atención. Hay actores que hablan mal, en parte por culpa de ellos y del director, y en parte por culpa del diálogo; pero también se lograron escenas llenas de naturalidad que ponen toques de verismo en la cinta.

Asimismo, siguiendo el camino que el cine mexicano parece haberse trazado, El Tigre de Yautepec tiene un argumento tendiente a lo trágico; porque a los productores de aquí se les ha ocurrido que nuestro público necesita cosas fuertes, cuando es obcecado partidario de los merengues yanquis.

Lo trágico de esta afición a las tragedias es que no tenemos directores ni actores con el talento suficiente para impedir que las tragedias degeneren en farsas.

La escena final de la cinta, y que constituye el vértice del drama, carece de la fuerza emotiva que debiera tener. Le faltan energía y violencia.

Sin duda, la obra necesita algunos cortes de importancia, por ejemplo, algunos que abrevien la escena en que los bandidos regresan, cantando, a su madriguera. No tiene explicación su larga duración, máxime cuando lo que cantan es tan feo.

Para los que creen que los actores de cine no deben improvisarse, está el caso de Lupita Gallardo. Ninguna mujer, profesional o no, ha hecho hasta ahora un trabajo tan sinceramente natural como el suyo. Aduna a su agradable presencia, facilidad de expresión, de ademán y de palabra. De seguro que otra actriz no hubiera logrado una escena tan buena como la de la confesión del Tigre.

En cuanto a Pepe Ortiz, está completamente fuera de carácter, al grado de que no parece el 'tigre', sino el 'conejo' de Yautepec. A pesar de ello, no se pone en ridículo, como suelen hacerlo muchos otros 'expertos', ya que es preferible ver a un 'Pepe el tranquilo' que a cien enfáticos con gola.

La mejor interpretación del film resulta la de Frausto, y aunque no tenemos la costumbre de juzgar las cintas por el trabajo de los intérpretes, permítanos usted que hagamos un elogio de las dos víctimas inocentes de esta película, que en una sola escena se revelaron como grandes actores: los dos gallos que tomaron parte en la pelea".

Finalmente, la crítica escrita por Marco-Aurelio Galindo para Revista de Revistas, (3 XII 1933): " Diciendo que la flamante organización productora de películas ya conocida en nuestro reducido círculo cinematográfico por Fesa, nos ha traído con El Tigre de Yautepec la mejor cinta nacional, no creemos comunicar nada nuevo a quienes la hicieron: si imaginamos hacer subir al desabrido rostro de aquellos que con otros productos se les adelantaron, una mueca de mofa despechada... y ciertos estamos de haber dicho poco.

Porque el adjetivo nacional limita considerablemente el campo de nuestras nacionalistas comparaciones, y sospechamos que el tener a cualquiera de nuestras películas por la mejor, nada cosa significa. No es tarea asaz difícil el forjar la mejor cinta

ta nacional; en verdad, toda nueva producción salida de nuestros incipientes estudios, con sólo resolverse a hacerlo, con trae el deber patriótico y económico deber de superar a cuantas la precedieron.

El Tigre de Yautepec, pues, con haber superado a toda obra manufacturada anteriormente entre nosotros y aún con haber reanimado considerablemente nuestra confianza en el porvenir de la cinematografía mexicana, no debe empujar a sus productores a ilusas presunciones de perfección. Fesa ha logrado, con su primera pieza, la mejor película nacional; sin embargo, ésta no es una buena película.

Adaptándose, con acierto apenas vislumbrado entre nuestros cinematografistas, a un molde francamente norteamericano, literaria y técnicamente, El Tigre de Yautepec alcanza a imponerse como un buen 'western' que podría haber sido mejor. El colorido del vestuario y el romanticismo inherente a toda novela de una época olvidada, contribuyen al atractivo que ejerce sobre el curioso, creando la ilusión de un espectáculo extraordinario.

Cinematográfica y económicamente, en esto hallamos la primera y sinduda la más feliz muestra de tino dada por Fesa a los productores que la precedieron y hayan de seguirla: en haberse inspirado en el ambiente nuestro y en haber retrocedido de setenta a noventa años en la colocación de su anciana y sentimental historieta. La primera película mexicana digna de correr por la pantalla del Astor Theatre en Broadway, o del Regent en Piccadilly, habrá de ser una película justamente de este tenor: en la que los protagonistas no se avergüenzan de vestir calzón blanco y de ser morenos de tez.

Pero ni el carácter de un medio ni lo pintoresco de unos hábitos bastan a hacer una buena película, y prueba de ello ofreciéndonos hace unos días M. Henri Diamant Berger en la nueva versión de Los Tres Mosqueteros, la más lamentable revelación de ineptitud cinematográfica que nos han presentado los productores galos.

De aquí que lamentemos la escasa movilidad de los ocho últimos rollos de El Tigre de Yautepec; la ligereza, la acción cinematográficamente manifiestas en los dos primeros, durante la invasión del villorio por Los Chacales, y que tan bien dicen del mucho cinema yanqui visto y oportunamente recordado por el autor del asunto, desaparecen casi por completo en el resto de la obrita.

La base del movimiento en un producto del cinema es la continuidad, y su preparación toca al adaptador; al director toca sólo dar a aquélla unidad y ritmo. Como quira que en el caso de esta primera cinta de Fesa, la adaptación y la dirección estuvieron ambas en manos de Fernando de Fuentes, éste pecó dos veces al olvidarse de imprimir a su trabajo, en la segunda época de la historia, la inquietud esencial a toda pieza destinada a la pantalla.

Otras imperfecciones son también de notarse en la continuidad debida al señor De Fuentes, como lo son la falta de unidad de algunas de sus escenas, la de la pelea de gallos principalmente, que encontramos tan suelta por completo como innecesaria, y el desconocimiento del valor dramático de la reticencia: mayor fuerza y mejor efecto habría tenido el momento en que se

nos presenta a la chica viajera escapando de los asaltantes de la diligencia, para ser apenas alcanzada por un forajido ansioso de satisfacer su babeante pasión, si hubiérase sólo sugerido, dejándolo allí donde el basto sátiro arroja su arma entre las zarzas a fin de contar con mayor libertad de movimientos. Lo que el adaptador no vió, el director debiera haber visto, si no al impresionar la escena, sí al menos al cortar su cinta.

La disposición de sus actores, es decir, la composición de sus cuadros, en una de las flaquezas que se observan en todo trabajo del señor De Fuentes, cosa, por otra parte, fácil para él de corregir. Lamentamos que persista en colocarles ante la cámara, alineados de izquierda a derecha, por lo general incapaces de accionar y ni aún invitados a hacerlo, mientras parlamentan extensamente.

¿ Por qué, por ejemplo, no haber hecho que el Tigre y Lolita conversaran andando? ¿ O que aquél llegase a hablarle trepando su balcón? Como quiera que fuese, mas no como se nos muestran, de manera que ni aún la cámara halla ocasión de moverse.

Que Fernando de Fuentes puede hacer cosas superiores a lo que indican tales sugerencias, lo acusan las dos primeras partes de la obra, en la que abundan la acción y la inquietud, así de los personajes como del objetivo que le sigue y recoge con habilidad sus movimientos. Cómo fué pasar inadvertido al mismo director capaz de lograr esto, la imperiosa necesidad cinematográfica de habernos mostrado la captura de los Plateados, es cosa que se antoja injustificable. Sospechamos que la economía tuvo que ver en ello. Más entonces, ¿ Por qué no haber empleado

lo que se llevó la superflua pelea de gallos, en unas escenas que habrían sido, sin duda, las más importantes de la producción? Ni al adaptador, ni al director, ni menos aún al productor, puede disculparse por tan grave omisión.

Antes de llegarnos a los intérpretes, hemos de señalar a la atención del aficionado las excelencias del diálogo, debido también, suponemos, a Jorge Pezet, de quien es el argumento. Sencillo, humano, tiene flexibilidad y revela carácter: es mexicano, sin presunciones y sin rebozo. Este diálogo, compuesto por un peruano, es, aún por sobre la impecable fotografía de Alex Phillips, la gran virtud de esta película, y debiera servir de ejemplo a otros dialogadores cuyo mexicanismo no les impide el poner en boca de personajes nuestros, frases inspiradas en la mejor de las retóricas.

Desaprobamos, en nuestra cinematografía que empieza, la insistencia de los productores en presentar una u otra película a base de nombres, más o menos populares. No hay nombre que valga, a ojos de nuestro público y menos a los de los ajenos, ante los que nuestros cinematografistas aspiran ya a hacer llegar sus producciones, lo que vale cualquier cinta, hablando en nombre cualquiera de la taquilla. Es decir, nadie va al teatro a ver a Pepe Ortiz, sino El Tigre de Yautepec.

Si a la consideración apuntada se agrega que el señor Pepe Ortiz, en el papel del Tigre, resulta, según las palabras del mismo en algunos de sus desdichados momentos ante la cámara, un gato inofensivo, debemos de censurar el que se le haya encomendado parte alguna. Canta agradablemente, y las dos o tres can-

ciones por él compuestas para la pieza se acomodan bien al ambiente de la misma, pero esto no le convierte en actor, ni menos en el actor para hacer El Tigre de Yautepec

En verdad, entre los intérpretes sólo son dignos de encomiástica recordación: Antonio R. Frausto en su personaje de El Rayado, bonachón, en todo su matasiete desenfadado, dicharachero y exhuberante: un tipo coloridamente mexicano, a prestar carácter al cual mucho contribuyen las frases que se le dan a decir. Adria Delhort, quien pasa humanamente en su parte de doña Lupe; y Francisco Rocha, haciendo al viejo leñador, cuyo aplomo, cuyo rústico desparpajo y cuya nacionalista dicción, constituyen la nota más brillante, en su decidido mexicanismo, en el reparto de esta cinta, que siempre y ante todo será mexicana".

En suma, El Tigre de Yautepec se inicia como una gran producción, pero al ir transcurriendo la trama, declina por momentos en una obra de foro, a lo que contribuyen las débiles e inseguras interpretaciones del sacerdote, Andrés y el mismo "Tigre"; tales errores indiscutiblemente restan fuerza a la cinta, aunado esto a la inclusión de escenas innecesarias, lo que desemboca en un filme de irremediable medianía.

El compadre Mendoza (1933): Tragedia durante la Revolución.

SINOPSIS: El hacendado Rosalfo Mendoza (Alfredo del Diestro) man tiene una falsa amistad con zapatistas y huertistas obteniendo con ello altos ingresos al venderles armas para que continúe la contienda. Es amigo de los dos bandos; cuando éstos visitan su hacienda, hace colgar los retratos de Huerta o de Zapata y les brinda un gran recibimiento manteniendo contentas a ambas partes. Además de las ganancias de la Revolución, Mendoza manda sus cosechas a la ciudad en donde sus hermanos le sacan mayor provecho. En uno de sus tantos viajes a la capital, conoce a Dolores (Carmen Guerrero) con quien más tarde contrae matrimonio. Durante el festín de bodas y en medio de una tormenta llegan los zapatistas y con ellos Felipe Nieto (Antonio R. Frausto), quien intercede por don Rosalfo para que no sea fusilado. De este gesto surge una gran amistad que llega al compadrazgo al nacer el primogénito del matrimonio. Nieto se las ingenia para visitar frecuentemente la hacienda y pasar un buen rato con su ahijado y con Dolores, a quien profesa un gran amor. El tiempo transcurre y la situación económica del terrateniente se ve afectada. Mendoza teme por la seguridad de su familia. Decidido a abandonar el lugar, envía la cosecha a la ciudad, pero los zapatistas interceptan el tren dinamitándolo. Desesperado ante las circunstancias, Mendoza acepta el plan del coronel carrancista Bernáldez (Joaquín Busquets) para acabar con los rebeldes al mando de Felipe Nieto, a quien don Rosalfo le comunica, muy a su pesar, que

el coronel quiere unirse al zapatismo. Nieto, confiando en las palabras de su compadre, accede. Mendoza, nervioso, logra sacar a su familia del lugar y da instrucciones al cochero quien le recuerda irónicamente: "qué nochecita, patrón; como aquella en que el general Nieto le salvó la vida". De pronto, Rosalío se percata de la presencia de los soldados que desfilan solícitamente hasta la ventana de la habitación donde se encuentran Nieto y Bernáldez; el terrateniente, aterrado, oye la primera descarga de los fusiles. Después del hecho consumado, el coronel encuentra a Mendoza con el rostro estupefacto y con la mirada siguiendo a los soldados que sacan el cuerpo de Nieto y lo conducen a la entrada de la hacienda para colgarlo.

Por segunda ocasión, De Fuentes aborda el tema de la Revolución; esta vez no se trata del coronel corrupto de El prisionero 13, sino de un hacendado que saca provecho hasta de la Revolución y sarcásticamente dice a sus hermanos: "la ciudad es para pasear; para los negocios están el campo y la Revolución". Vende a unos las armas que desechan los otros. Adoptando una actitud hipócrita, acoge en su casa a los zapatistas o a los huertistas. Su administrador Atenógenes, sonriente y satisfecho, bromea con el patrón diciéndole que ahí se vende desde una ametralladora hasta una locomotora substituyéndose la palabra por la imagen de una locomotora, lo que se interpreta como una reiteración un tanto fútil. La escena del enlace matrimonial, De Fuentes la resuelve con una elipsis en la que aparece el rostro de Carmen Gue

rrero quien levanta el velo poco a poco hasta descubrir su cara completamente. Esa noche Felipe Nieto le salva la vida a Rosalfo Mendoza y basta una mirada para que se descubra el naciente amor entre Dolores y Nieto. El realizador da solución a las escenas amorosas de una manera acertada, ya que en ningún momento se cae en la cursilería y carecen afortunadamente de melifluidad. No hace falta llegar a situaciones incómodas cargadas de afectación para descubrir el idilio interno, la dilección profesada. Cuando le comunican a Felipe que tendrán un hijo, éste se esfuerza por disimular la impresión que le ha causado la noticia: sucede algo curioso en esta reveleación, aparece Carmen Guerrero tejiendo unas prendas para bebé y Marcel Martin (5) hace referencia a es te tipo de momentos cinematográficos, pues aclara que el embarazo es "tabú" y cuando se aborda el tema en numerosas cintas, en pocas ocasiones se muestra la voluminosidad de cintura en una mujer anunciando su próxima maternidad -lo que no sucede en el cine soviético. Por su parte, Nieto frecuenta la casa de Mendoza volcando todo su amor por Dolores en la continuación de ésta, su hijo. El coronel carrancista, aprovechando el atentado de los zapatistas, propone a Mendoza acabar de una vez por todas con la Revolución que tanto los ha perjudicado. El terrateniente se niega espantado por la proposición. Por la noche fuma tratando de encontrar la salida; Ayala Blanco (6) cita éste como un tiempo muerto de otros que suceden en la cinta y afirma encontrar en ellos un modernismo rosseliniano. Una vez más en el momento del fusilamiento de Felipe Nieto, De Fuentes recurre a la elipsis evitando la violencia del momento y sólo se muestra el rostro

desencajado de Mendoza. Pero simultáneamente el realizador vuelve a utilizar el recurso de El prisionero 13: el sonido asincrónico. Se escuchan los fusiles, pero no se ve cómo el general Felipe Nieto es acribillado.

A continuación se cita el testimonio anónimo publicado en la revista El cine gráfico (25 II 1934): " (...) Cuando haya llegado a la conciencia popular el trabajo directorial impreso por De Fuentes en El compadre Mendoza, no habrá quien le escatime derecho para figurar como tal.

El libreto que en sus manos puso 'Aguila Films' para que lo realizara, y que salió originalmente de las plumas colaboradoras de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, ha operado sobre la pantalla toda una maravillosa obra de arte.

Puesta en el terreno expositivo como siempre película, El compadre Mendoza está concebida con todas las agravantes que figuran en el contenido de las obras maestras del cine.

Enfocada en un plano de mera exposición psicológica, trazada al través de una serie de acontecimientos, El compadre Mendoza encierra una verdadera cátedra de narración expositiva.

Y llevada a la causa complementaria del cine, la hilación plástica de belleza paisajista, la obra de 'Aguila Films' posee cualidades sobresalientes para figurar entre las que de modo mejor han logrado impresionar objetivamente al cerebro humano, mostrándole emplazamientos enfocados en la hermosura original de la naturaleza.

Haciéndola dramática, sin toques de derrumbe moral; desnudando almas embargadas de pasiones, pero sin ofender; clasificando a los individuos con tino de psicólogo, De Fuentes hizo de El compadre Mendoza una película de carácter propio dentro de su giro costumbrista, auspiciada con un profundo conocimiento de la causa moral de los hombres que alternaban la idea con el provecho.

Para referencia de El compadre Mendoza habrá que aludir a su franca consistencia como obra de tesis dramáticas, en la que a la par de la justificación de un movimiento libertario, se pone de relieve la inconstancia de los llamados a labrar el porvenir de la causa por la que se derramó tanta sangre.

Al igual que la dramaticidad de casi todas las escenas de El compadre Mendoza, saltan de la pantalla, brincando a los ojos del espectador, las más cordiales visiones del sentimentalismo y la tristeza peculiares de nuestro pueblo. En motivos de enseñanza etnográfica El compadre Mendoza abunda en situaciones espontáneas donde se muestra verídicamente 'el modo de vivir' de los aborígenes habitantes de las regiones surianas de nuestra patria.

Con los indios, los magueyes, las carabinas y el bagaje romántico de ideas en que abundó la Revolución, se logró dar forma a una película que, sin apartarse del divertimento, proporciona la sensación inmediata de estar conviviendo en realidad con los personajes que viven uno de los más abundantes capítulos que forman la historia de nuestras luchas intestinas".

Por su parte, Filmográfico publicó una nota en su número 25, para la sección anónima de "Cinefonías" (IV 1934): "(...) El compadre Mendoza, es, indudablemente, la mejor película mexicana que se ha hecho hasta ahora. El asunto es un tanto cruel, pero los directores de la película han sabido presentárnoslo en una forma tan bellamente cinematográfica, que nos olvidamos de lo innecesario que resulta seguir haciendo argumentos crueles, que dejan un sabor amargo y que estrujan el corazón. La intensidad del drama va siempre en un aumento en esta película. No solamente no decae ni un solo instante, sino que ni siquiera se estacionan el interés y la intensidad trágica. Va siempre en as enso, hasta culminar con la escena cruel e innecesariamente du ra.

La adaptación cinematográfica es la mejor que se ha hecho hasta ahora en películas mexicanas. Y la dirección, debida igualmente a los dos que hicieron la adaptación, es admirable. Fernando de Fuentes supera su labor anterior y se manifiesta en El compadre Mendoza como un director completo. En cuanto a Juan Bustillo Oro, se antoja que dirija él solo una película para ver de todo lo que es capaz, pues la diferencia notable que se nota entre El compadre Mendoza y las demás películas que ha hecho Fernando de Fuentes, no deja uno de atribuirsele en gran parte a la participación de su colaborador.

La interpretación de Alfredo del Diestro en esta película está más llena de matices que la que hizo en El prisionero 13. Y es mejor, también. El, junto con Antonio R. Frausto, son los actores cinematográficos que trabajan con mayor soltura y natu ralidad. Y a cargo de estos dos excelentes actores están los

papeles principales de la película. La misma Carmen Guerrero trató de superarse, y lo logró. Todo esto hace que El compadre Mendoza sea la mejor película que se haya filmado en México hasta ahora. Y lo único lamentable es el tema, que, permítasenos decirlo una vez más, resulta demasiado cruel".

Finalmente, la nota del periódico La Afición, para la columna "Cinefonías", a cargo de R. Bezeta (7 IV 1934): "Ante todo y con gran entusiasmo, un aplauso sincero para mi buen amigo Fernando de Fuentes. Ahora sí puede decirse que tenemos en México un director nuestro, un verdadero director que puede anteponerse con ventajas al único director extranjero que en México ha demostrado sus cualidades y mérito: Arcay Boytler. Y al decir ventajas, únicamente queremos referirnos a la circunstancia de que Fernando es mexicano, y el cine nacional precisa de artistas y colaboradores de nuestra nacionalidad, por más que por ningún motivo despreciemos y veamos con malos ojos la intromisión de elementos extranjeros, sobre todo en casos como el de Boytler que ha demostrado ser un sincero amigo de México, y que vive y siente ya, como cualquier compatriota. Desde estas columnas va nuestra felicitación más calurosa para Fernando, a quien deseamos que ahora ya, con pleno dominio de la técnica y con la fuerza psíquica indispensable para influir en la mente de los actores, pase a otro renglón de perfeccionamiento: los argumentos.

Lo único lamentable en El compadre Mendoza es su trama. Nosotros como mexicanos, no como patrioterros, no podemos admitir

asuntos como el del 'Compadre', en que no sólo vemos el reflejo de las luchas intestinas que tanto nos perjudican en el paso de los años, bajo este u otro gobierno, sino que además el personaje eje del conflicto sencillamente parece darnos la clave de algo bochornoso, la falsa amistad, la traición, lo que más puede reprobarse en los actos humanos, porque ello simple y sencillamente rebaja a todas luces el grado de civilización y de ética en que nos hallamos y nos expone a los ojos del mundo como seres despreciables.

En cuanto a la forma en que se hizo el film, los escenarios escogidos, el reparto de los personajes, el procedimiento de eslabonamiento en las diversas escenas, y el carácter general que se impuso al conjunto, es probablemente lo más perfecto que hasta hoy nos ha brindado el cine nacional, sin que por ello dejemos de anotar que se abusa al insistir demasiado en ciertos detalles técnicos, como aquel del caballito de juguete, que se transforma en uno de carne y hueso. Esos recursos son circunstanciales y de ninguna manera deben repetirse constantemente, porque con ellos se cansa al espectador. En cambio los emplazamientos en general de todo el film, son acreedores a la felicitación más amplia y desde aquí hacemos patente muy particularmente a Fernando de Fuentes, que es el lama del film que ahora acaba de mostrarse en la sala del 'Palacio' con bastante aprobación del público, por cierto. Muchas películas como El con-
padre Mendoza, es lo que precisa el cine nacional, pero no con argumentos como el de la mencionada, sino con asuntos en los que realmente palpita al alma nacional, y en donde se vislumbre una

solución viable a nuestros problemas de la clase media".

El tema de la cinta parece no haberles gustado a los comentaristas del Filmográfico y La afición; lo reprobaban por su dureza, pero en el acontecer revolucionario no se dieron sutilezas e incluirlas sería tanto como falsear los hechos; por lo que respecta a la traición, no es asunto nuevo ni privativo de México como algunos creen.

En lo tocante a la actuación, Antonio R. Frausto se encuentra insuperable en su papel de revolucionario y de enamorado de un imposible; Carmen Guerrero, por su parte, tiene algunos momentos sobresalientes, pero otros no tan convincentes al lado de Del Diestro, quien caracterizó a un hombre miserable y acobardado; Barreiro representa al administrador cómplice del hacendado; el personaje no desagrada y mucho simpatiza.

Una buena intervención por parte de los actores en la que se hacen notar Frausto y su lucha interna por no hacer notable su amor por Dolores. Del Diestro y su gran caracterización como terrateniente ruin y finalmente arruinado. Emma Roldán juega un papel muy importante, ya que es la única que descubre los sentimientos de Dolores y Felipe Nieto; es testigo de los bajos manejos de su patrón; su condición de sirvienta sordomuda le permite estar presente en todos los sucesos de la hacienda. En general, El compadre Mendoza es un filme que posee una excelente narrativa y su realizador va encausando al desenlace con escenas cargadas de gran dramatismo.

El fantasma del convento (1934): Terror.

SINOPSIS: Eduardo, Cristina y Alfonso, al salir de excursión, se extravían sorprendiéndolos la noche. De la obscuridad surge un hombre misterioso de aspecto gélido, acompañado por un perro. Los conduce a un viejo convento enclavado en la montaña. Al llegar a las puertas del lugar, hombre y animal desaparecen. Los excursionistas con desconfianza llaman al portón y un monje (Victorio Blanco) extraño les da la bienvenida. Esa noche los paseantes son huéspedes de "La Comunidad del Silencio". El religioso los conduce por largos pasillos y a cada uno asigna una celda. Los personajes experimentan sucesos extraños; el temor se apodera de ellos y deciden abandonar el monasterio. Se deslizan por los pasillos sin lograr encontrar la salida, cuando el hermano que los recibiera hace acto de presencia y los conduce al refectorio ante el padre prior (Paco Martínez). El superior narra la historia del hermano Rodrigo, quien cometió grave pecado al desear la mujer de su mejor amigo; el cuerpo del monje abandona la sepultura con asiduidad para regresar a la celda -clausurada con una cruz enorme- que ocupara en vida. Más tarde, Alfonso (Enrique del Campo) está a punto de efectuar el mismo acto reprochable al desear a Cristina (Martha Roel), esposa de su mejor amigo Eduardo (Carlos Villatoro). Posteriormente, Alfonso, movido por la curiosidad, penetra en la celda donde se encuentra el cuerpo momificado del fraile. La mano del religioso resbala señalándole un libro en el que aparece escrita con sangre la palabra

"morirá". Horrorizado, descubre el cuerpo sin vida de Eduardo. Tratando de salir de ese lugar pierde el conocimiento. Por la mañana los viajeros descubren que todo ha sido una pesadilla. El velador (José I. Rocha) les explica que los únicos monjes que habitan el convento son los que se encuentran en el sótano momificados desde hace muchos años. Los excursionistas se alejan desconcertados tratando de explicarse lo acontecido la noche anterior.

Por primera vez, De Fuentes en su naciente carrera cinematográfica maneja el género del horror en un filme tratado con frialdad. Para ello recurre a tres personajes: un matrimonio y un amigo de éste. Al penetrar en el viejo convento se produce un cambio anímico en ellos: Cristina representará la tentación, mientras que Alfonso experimentará el deseo por la esposa ajena. Desde su inicio la cinta entra en un ambiente sobrenatural y erótico; lástima que se perciban escenas monótonas e innecesarias como las del largo recorrido por los pasillos y la no menos larga explicación del padre prior sobre los extraños sucesos acontecidos en el monasterio. En la celda del religioso concupiscente se encuentra la leyenda: "Maldito el que por la carne olvida a Dios", sentencia en la cual se descubre la pasión malsana, el adulterio que más adelante estarán a punto de cometer Alfonso y Cristina. La atmósfera que se respira en ese lugar propicia en la mujer a olvidarse de sus principios morales y obedecer al apasionamiento que la arroja en los brazos de Alfonso, pero éste, aunque la desea intensamente, logra refrenar sus impulsos y evi-

denciar lo que de ética hay en él. Al penetrar en la celda del fraile se desborda su mundo onírico viviendo momentos sobrenaturales. Con la luz del nuevo día, parecen haberse despojado de ese deseo malsano que horas antes los envolviera y, completamente desconcertados, abandonan el lugar sin lograr esclarecer si lo ocurrido ha sido un sueño o una alucinación. De cualquier forma, lo experimentado los disuadió de consumir el adulterio y salir a la luz sin remordimientos.

A continuación se cita el comentario de María Luisa López-Vallejo y García (7), análisis muy completo, abordado desde el punto de vista religioso: " Puede ser divertido suponer que los cineastas mexicanos rehuyen mostrar el escatológico carácter del convento, porque posiblemente adivinen el nexo que la narración cinematográfica establece con el inconsciente humano. Y hasta 1960 se hablará de cuatro muy tímidas tentativas.

De éstas, la mejor para algunos conocedores, la más redondeada, desmenuzable sobre todo por sus subterráneas interpretaciones y uno que otro simbolismo religioso es El fantasma del convento.

El recurso de la imagen monacal es de nuevo usado como un amparo. Los personajes penetran en el lugar donde pasarán la noche y hallan donde abrigarse. Dan con el apacible refugio, pero al cubrirse del frío nocturno de la intemperie, pierden, ocultan la cabeza y se topan con sus meandros inconscientes.

A los ojos del espectador de los años treinta -muy abiertos probablemente por el tono 'novedoso' de la película-, son varios y muy gruesos los 'pecados' que el trío de protagonistas puede

llegar a cometer y, de hecho, aunque en otro nivel, comete.

Pero centrando el interés en la utilización de la figura convencional, se aprecia que Fernando de Fuentes supo dar al monasterio esa ambientación hipnótica que tanto propicia las perturbaciones anímicas de los sujetos, creando y mostrando buena actividad onírica.

En la exposición de un convento 'misterioso', donde un erotismo es apagado por inoportuno, por 'indecente', por la mortificación normativa y por el recordatorio religioso, la cinta convencional tiene muchos de los también muy vastos conceptos freudianos.

Quizás el complejo fílmico parte de un olvido: Cristina, Alfonso y Eduardo no recuerdan, no tienen presente que, aun abandonado, en el habitat de los 'Hermanos del Silencio' se lleva 'vida celestial', vida ascética, 'asexual, absolutamente subjetiva'.

Por tal extravío, desconocedores del avestruzismo religioso de los monjes, los personajes seguirán sus voliciones más íntimas, se hacen holocausto de su propio substrato inconsciente y, claro está, ¡no se diga!, del aleccionador castigo divino.

Entonces la reclusión comienza sus hechizos, cobra eficacia al reducir la 'potencialidad del hombre' y dar lugar a la omnipotencia del deseo.

Herido por los estímulos de su percepción personal -sin ir más lejos, el enamoramiento callado, el deseo latente-, Alfonso sueña, tiene que soñar pues 'los procesos inconscientes sólo se muestran por el fenómeno onírico y bajo las condiciones de las neurosis'.

En rêve, en su conjunto de imágenes amalgamadas, 'espiritua

les', frente a las presencias hechas realidad, el más 'pecador' de los tres personajes entra a la celda del fraile muerto como quien respira y reconoce el aliento de la culpa. Y al adentrarse en 'lo prohibido', sin leer sentencias como 'Maldito el que por la carne olvida a Dios', Alfonso, aterrado, se da cuenta que la puerta del aposento monjil se cierra y que se encuentra a merced de sus remordimientos.

Con una 'economía de razonamientos', sin abuso del diálogo, fotografía de claroscuros, mostrando La última cena de Leonardo Da Vinci en el refectorio, a base de juegos de luces de vela, con varios picados, la iconografía de De Fuentes deja a sus protagonistas un poco a la deriva... Los veremos fuera del tiempo, etéreos, libres, sin estrechar relación alguna con la realidad externa, subyugados, 'sometidos' a -o a expensas de- su particular principio del placer, sin cronología, anhelando que el instinto derive su carga y recobre derechos, y con una sensual vitalidad que únicamente los efectos letárgicos justifican.

Termina el mal sueño. Alfonso se recupera del desmayo sufrido. Del 'pesar interno' sólo quedará un amargo, indicativo recuerdo...

Aunada a la sorpresa que aventura tan inaudita y el abandonado convento les deparó, está esa sensación de despertar. Y como en una especie de modorra, en la cotidiana vigilia recobrada regirán y aflorarán las normas socioculturales y los convencionalismos religiosos.

Cristina 'sienta cabeza' y recuerda que las maquilladas, esas pesas miradas furtivas pueden resultar 'comprometedoras', 'vehículo de pecado' y, obviamente, mal vistas por Dios.

Alfonso, 'salvo', 'rescatado', luego de racha onírica tan tormentosa, rememora -sea con la imagen del libro manchado de sangre, sea con la del cadáver del amigo- e introyecta los inconvenientes que la concupiscencia o 'los deseos de la carne' acarrearán.

El personaje de Carlos Villatoro, sin lugar a dudas el más 'limpio de pecado', en un grado menor, pero también resiente el zarandeo del superyo.

¿Qué se quiere explicar con eso?: cuando los protagonistas hacen aun lado otros 'problemas' y entresacan aquél, el acicate más doloroso, o el más punzante, también abren el baúl de su fuero interno con el sinfin de riquezas brillantes que éste posee.

Mas, lejos ya de la somnolencia y del sopor inconscientes, después del adormecimiento, a la luz del día, los tres amigos expondrán al sol su asombro y sus principios morales.

Del código de valores eclesiásticos extractarán el sexto mandamiento y deducirán que la lealtad al otro, el 'no desearás la mujer de tu prójimo', están por encima de cualquier influencia por muy conventual y 'silenciosa' que ésta sea".

La siguiente nota anónima pertenece al periódico taurino El Redondel (1 VII 1934): " De algún tiempo a esta parte, los temas cinematográficos a base de misterio y de cosas sobrenaturales han constituido un poderoso imán para el sector popular del público.

Esto no podía pasar inadvertido a la observación de nuestros

productores, y como consecuencia de ello, ya tenemos también la primera cinta nacional de esa clase, con murciélagos, lamentos, ruidos siniestros, muertos que se mueven y otros pavorosos detalles que tienen lugar en una noche de pesadilla.

Aunque este género no sea de nuestra predilección, no puede dejar de reconocerse que El fantasma del convento es superior al término medio de la producción similar extranjera, en asunto y en realización.

A lo largo de todo el film se mantiene la curiosidad del espectador, envolviendo en un denso misterio la clave de los extraños acontecimientos que se desarrollan en el convento. Además, todo tiene una íntima relación con la vida real; es una voz de amenaza y de advertencia que viene a evitar la traición que el protagonista estaba a punto de cometer con su mejor amigo.

Sin embargo, nos parece que hay escenas que por su lentitud resultan monótonas y que podrían aligerarse con cortes adecuados.

La sombría majestad de los claustros de Tepetzotlán es una bello y apropiado escenario para la intriga que se desenvuelve en aquella noche de terror.

Los intérpretes, atinados en lo general, sobresaliendo Enri que del Campo, quien exhibe prometedoras facultades, pues posee figura y clara dicción y sabe dar expresión a su rostro.

Muy guapa Martita Roel en su diabólico personaje. Bien Paco Martínez.

Fotografía y sonido impecables".

El periódico deportivo La afición expresa su opinión en la columna "Cinefonías", a cargo de R. Bezeta (2 VII 1934): " Dos actores se distinguen de manera muy preferente en la reciente producción nacional, pero el que sencillamente mereca grandes aplausos y ésto lo decimos parodiando en forma 'descarada' a nuestra estimadísima amiga Luz Alba, es 'La Sombra', es decir, la perra que acompaña al Desconocido, pues ladra a la perfección. De los racionales, José I. Rocha se lleva de calle a sus compañeros y es lástima que lo estén dejando únicamente para 'bits', pues aún siendo un hombre inculto, si hubiera alguien que se preocupara por inculcarle algunos conocimientos generales, nociones de historia, de gramática, de geografía y de algunos otros rudimentos, podría sacarse de él un magnífico carácterístico. Ahora es tiempo, pues si se le sigue colocando en el mismo plano en que se encuentra actualmente, difícilmente podrá sacársele de ahí más tarde. Su guardián del convento le salió excelente, como el carrero de El tigre de Yautepec y el hombre del pueblo de El prisionero 13. Agustín González es el que ocupa el segundo lugar en la interpretación, colocando su 'Desconocido' en primera línea. Paco Martínez con su gran experiencia teatral logró dar un matiz bastante aceptable al 'Prior' de ultratumba. De los 'descubrimientos hechos', consideramos que por lo que toca a Marta Roel, posiblemente no habría sido necesario ir hasta Guadalajara para 'hallarla', con ir simplemente a Taji maroa habría sido bastante.

El asunto de El fantasma del convento es lo que hace del nuevo film nacional que no pueda hacérsele salir de la mediocridad,

no bastó el esfuerzo extraordinario de Fernando de Fuentes, ni la extraordinaria belleza del convento de Tepozotlán, para lo grar sacudir la inercia del espectador. Sobre todo el final deja al público sin saber qué decir. Ya que se pensó en hacer un film meramente fantástico habría sido preferible abusar de lo inverosímil, de lo falso, de lo grueso, puesto que en realidad, el género mismo a que pertenece el asunto, permite estrenar las escenas escalofriantes e increíbles, no que como quedó, no puede catalogarse ni como película seria, ni como absurda.

Vaya sin embargo nuestro aplauso hacia Fernando de Fuentes, que cada día demuestra mayor adelanto en el manejo de los actores, de la cámara y del medio ambiente, así como a Fernando A. Rivero, que logró hacer que sus 'interiores' estuvieran de acuerdo con los auténticos de Tepozotlán. Ross Fisher lució nuevos matices fotográficos y el contraste de los cuadros nocturnos con los de día demuestran su capacidad y su experiencia. Los Hermanos Rodríguez cada día avanzan más y su sonido tiene ya poco que criticárseles. En cuanto al maestro Urbán estamos convencidos de que ahora no acertó. Abusó de los acordes prolongados, más que música, su fondo musical, son temas apenas esbozados sin resolverse jamás y esto lo lamentamos sinceramente, después de haberlo elogiado tan extensamente como lo hicimos cuando presentó su trabajo en Chucho el Roto".

Finalmente, Luz Alba y su desmedida exigencia por la perfección, expresa su punto de vista en esta nota poco halagadora y

un tanto irónica; (El cine mexicano en documentos (8): "Concebir sucesos absurdos sin tratar de darles alguna apariencia de realidad, está al alcance de cualquiera. Resulta un juego fácil, del que puede salirse sin compromiso.

Esto es precisamente lo que hicieron los argumentistas de esta producción nacional. Se metieron en un enredo de fantasmas, sin preocuparse por resolverlo con decoro, puesto que lo dejaron con carácter de absurdo.

La cinta es una nueva línea gris en el gris panorama cinematográfico nacional. Su acción resulta extraordinariamente lenta. En realidad hubieran bastado dos rollos para exponer la historia del individuo que vendió su alma al diablo y que en resumidas cuentas es el único suceso importante de la narración. La dirección dió demasiada importancia a las idas y venidas de los actores y de los monjes, quizá porque el asunto carece de acción interna. La cámara está caminando siempre por los mismos sitios, sin que descubra cosas de interés. Hasta el diálogo es, en ocasiones, inútil. Se trata de una comunidad del silencio, y sin embargo el prior habla hasta por los codos. La historia que relata no debería estar hablada, sino visualizada, pues siendo la imagen una de las muchas ventajas del cine sobre el teatro, resulta impropio que en vez de hacer relato a base de imágenes, se haga a base de palabras.

Tal vez con una acción más sólida, menos desparramada en detalles absolutamente inútiles, el desarrollo se salvara, cuando menos de un bostezo descortés.

Perdone una vez más, el cine nacional, que distintamos del

coro patriótico de alabanzas, pues por dicha para nosotros no hacemos de adulación un oficio".

Suena bastante duro el tono sarcástico empleado por Luz Alba en sus observaciones, pero parece no darle importancia a la excelente ambientación que se le dio a la cinta, la magnífica fotografía a base de claroscuros logrando imprimir interés al filme aunque el asunto sea una trivialidad.

Aún así, se comparte la opinión de Luz Alba en el sentido de que la película posee un ritmo un tanto lento, le hace falta agilidad que a lo largo de la cinta se va haciendo imperiosa.

Por otra parte, los actores no se esforzaron por hacer notar que son principiantes y que no con poca dificultad sacaron adelante sus personajes. Las escenas de amor no cumplen su cometido, se advierten falsas y afectadas. Finalmente, no deja de ser incómodo ese desenlace tan improvisado.

Cruz Diablo (1934): Aventuras de capa y espada.

SINOPSIS: En tiempos de la Colonia surge un misterioso espadachín enmascarado llamado "Cruz Diablo", quien roba a los ricos para ayudar a los desposeídos, dejando una cruz en la frente de sus víctimas. Mientras tanto, el falso conde de Luna (Ramón Pereda) planea casar a su hija Marcela (Lupita Gallardo) con el anciano marqués de la Florida (Paco Martínez). En el camino de Sierra Negra, procedente del convento, Marcela es raptada por Chacho (Vicente Oroná) y su partida de bandoleros. "Cruz Diablo" se encarga de rescatarla. En el palacio del conde se da una fiesta para anunciar el compromiso de su hija. Marcela está enamorada del capitán del virrey, Carlos (Juan José Martínez Casado), con quien planea fugarse. Malvina (Matilde Brillas), manceba del conde, los escucha y entera a éste, quien hace aprehender al capitán y a Martha (Rosita Arriaga), madre del joven, por conocer su verdadera identidad. Se efectúa la boda de Marcela con el marqués. Malvina miente a la muchacha diciéndole que Carlos ha muerto y le proporciona un bebedizo para que corra la misma suerte que su enamorado. El capitán es liberado por "Cruz Diablo" y, al mismo tiempo, informado por la manceba sobre la muerte de Marcela. Nostromus (Julián Soler), un viejo que vive en los subterráneos del palacio y conoce los movimientos de sus habitantes, cambió el veneno que le fuera suministrado a la joven, por un elixir que la haría pasar por muerta. El misterioso espadachín termina con el conde, cuyo verdadero nombre es el de Diego de la Barrera, y sus cómplices: el comandante Rocafuerte (Manuel Tamés) y el marqués de la Flo-

rida. El enmascarado es herido por los hombres del impostor. Marcela despierta y es conducida con Martha al lago en donde Carlos se reúne con ellas y se alejan en una barca. "Cruz Diablo" se introduce en los subterráneos del palacio. Chacho se percata que el espadachín ha sido herido. Lo descubre: es el rostro de Nostromus el que aparece bajo la máscara, quien a su vez es el verdadero conde de Luna, padre de Chacho y Marcela. Cumplida su venganza, "Cruz Diablo" muere nombrando al muchacho el nuevo conde Luna.

De Fuentes sitúa su historia en tiempos de la Nueva España y con ello logra una fiel reproducción de las costumbres de la época; además, la ambienta acertadamente en lo que a la aristocracia virreinal se refiere. Toda esta ambientación da pie al surgimiento de un hábil espadachín que oculta su identidad bajo una máscara y se hace llamar "Cruz Diablo", quien se encarga de sembrar el terror entre los hombres acaudalados robando sus pertenencias para aliviar mínimamente las carencias de la gente desposeída, con lo que obtiene su agradecimiento y admiración. Esto viene a ser un disfraz de sus verdaderos propósitos de vengarse del falso conde de Luna, quien junto al comandante Rocafuerte y al marqués de la Florida se confabularon para despojar vilmente de su riqueza, título e identidad al conde de Luna. No siendo esto suficiente, el usurpador planea casar a Marcela con uno de sus cómplices. Cuando la joven se entera de la decisión de su falso padre, lo mira incrédula y escucha anunciar su compromiso, sintiendo como las palabras emitidas caen sobre ella como una sentencia, como un fardo aplastante. Sin que el mismo

"Cruz Diablo" pueda impedirlo, la boda se efectúa; y es aquí donde De Fuentes recurre una vez más a la elipsis, como lo hiciera en El compadre Mendoza: la ceremonia es remplazada por las campanas de la iglesia echadas a vuelo en una imagen sobrepuesta sobre los rostros de la desventurada joven y el viejo marqués. Culminando con su acción despreciable por haber sido desdeñada por el capitán y, con cierto placer mórbido, Malvina clava el dolor en Marcela al inventar la supuesta muerte de su enamorado y para eliminar el único obstáculo que la separa del hombre que la apasiona, le proporciona un veneno que la hará morir sin sufrimiento. Gracias a Nostromus, Marcela sólo dormirá por largo tiempo. Carlos descubre a la joven que yace sobre el túmulo, siendo esta escena la que recuerda la cinta Romeo y Julieta por su similitud. Finalmente, "Cruz Diablo" hace justicia y elimina a los tres cómplices. Marcela y Carlos se alejan para ser felices y "Cruz Diablo" (Nostromus y Conde de Luna) muere en brazos de su hijo el bandolero Chacho, que mucho recuerda a aquel gavillero cabecilla de "Los plateados" en El Tigre de Yautepec.

Enseguida, la nota de "Tamiko", encargado de la sección "Frente a la pantalla" para la revista Todo (1934): "Aparentemente con el único fin de contrariar todo lo que hemos dicho con anterioridad sobre películas como Dos Monjes, fue presentada esta misma semana la primera producción de la Impulsora Cinematográfica: Cruz Diablo."

¡Por fin, una película mexicana que a nadie aburrirá! ¡En qué

consiste su mérito? En cuanto a argumento, es muy inferior a El Escándalo; es superada su fotografía por un sinnúmero de producciones nacionales; la actuación de los artistas no se compara con la de los protagonistas de El Compadre Mendoza y Chucho el Roto; y hasta hemos visto mejor ilación de trama en El Fantasma del Convento. Sin embargo, colocamos a Cruz Diablo a la cabeza de todas las películas hechas en México, porque es la única que llena la condición esencial del cinematógrafo: acción rápida y constante. Y por esta razón retiene, ininterrumpidamente, la atención del público.

Como todo esto se debe al innegable acierto de la dirección queremos felicitar sinceramente a Fernando de Fuentes, director de la obra. Pero con igual sinceridad le llamamos la atención sobre ciertos defectos que con un poco de cuidado hubieran podido evitarse. Y para no enumerar sino unos cuantos, bástenos con los siguientes: (a) Es ilógico que por medio de una corta escalera llegue el Conde de Luna desde el sótano hasta el segundo piso del Palacio; (b) Es ilógico que mientras aparece solo en escena el señor Conde se le vea como un viejo reumático y decrepito, que apenas puede tenerse en pie, y tan pronto como se disfraza se convierta en un verdadero Douglas Fairbanks; (c) Es ilógico también que, mientras Cruz Diablo lucha contra veinte soldados, frente a frente, los diez que están a su espalda no le hagan nada. Estos y otros muchos 'detallitos' no están bien; pero 'con todo y todo', recomendamos Cruz Diablo como la película mexicana más genuinamente divertida que se ha producido".

Alfonso de Icaza considera que esta cinta es una de las mejor montadas, en una nota para la columna "Los últimos estrenos" del periódico taurino El Redondel (2 XII 1934): "Cada vez que se estrena una película nacional digna de elogio, estampamos en nuestras páginas la más cordial enhorabuena a sus productores, porque sentimos cariño hacia la industria fílmica de México, y tenemos fe en su próximo y definitivo triunfo.

Cruz Diablo es, de todas nuestras películas, una de las mejor montadas y de las que abunda más en aciertos interpretativos.

Así con cuidado, con seriedad, con preparación y con... dinero, es como se puede llegar a hacer obra perdurable.

El argumento es, seguramente lo único endeble, bajo ciertos puntos de vista.

Cierto que mantiene el interés durante las diez partes, pero abunda en 'casualidades' inadmisibles, y contiene errores tan grandes, como el de suponer a nuestras damas de entonces capaces de alternar en plena francachela, con una partida de bandidos.

Mas basta de 'peros', y elogiemos calurosamente todo lo elogiabile, que es mucho.

Muy atinada la dirección, ya que, a pesar de lo complicado de ciertos momentos, nunca se incurre, ni en absurdos, ni en repeticiones.

Buena, en general, la fotografía.

Correcto el sonido.

Digna de todo elogio la propiedad, tanto de los trajes, como de las escenas.

Y sin espacio para seguir ocupándonos de este nuevo éxito

del cine nacional con la extensión que quiciéramos, alabamos sinceramente a Ramón Pereda, que hace un conde perverso muy sobrio y natural; a Rosita Arriaga, que tiene momentos muy felices en su Marta, y a todos los intérpretes: Lupita Gallardo, Martínez Casado, Julián Soler, Vicente Oroná, Paco Martínez, Matilde Brillas y Manuel Tamés, pues cada uno de ellos puso de su parte cuanto le fue dable para el buen resultado del conjunto".

Según Luz Alba, De Fuentes dio al filme "una ligereza de desarrollo, facilidad de expresión y equilibrio", en una nota para la sección "Por el mundo de las sombras que hablan" de la revista Ilustrado (6 XII 1934): "No puede negarse que la primera cinta nacional del género folletinesco a lo Riva Palacio -sospechamos que Martín Garatuza llegará un poco tarde- es un acierto.

Aunque la trama es ingenua, esto no impide que sea divertida.

A pesar, pues, de sus diez rollos, que podían haber resultado plomo derretido, la película cumple fácilmente con su cometido, que no es otro que el de hacer pasar el rato, aunque sea superficialmente.

Fernando de Fuentes procedió con su habilidad, tanto en la adaptación del argumento como en la ejecución. El asunto no es, ni mucho menos, sencillo; pero De Fuentes lo planteó en forma clara y discreta, conservando íntegra hasta el final, la incógnita misteriosa. No hay escenas que falten ni que sobren y que, por lo tanto, debiliten la congruencia; por otra parte el diálogo es suelto y fácil, por más que su autor incurre en el error de hacer que todos los personajes usen el 'vos' hasta con sus

familiares, cuando el 'tú' familiar era tan corriente en tiempos del virreinato, como en los actuales.

La visualización es, por su sobreidad, lo más discreto que ha hecho Fernando de Fuentes. Bien es cierto que Cruz Diablo nos recuerda a Douglas Fairbanks en La Marca del Zorro; que en el túmulo donde yace Lupita Gallarado y en el incidente de su ficción muerta hay externas reminiscencias de Romeo y Julieta... Pero aunque el director se haya inspirado en otros, cosa que hacen hasta las celebridades, lo cierto es que consiguió dar al film una ligereza de desarrollo una facilidad de expresión y un equilibrio, que no son comunes en la producción nacional. Desde el punto de vista, pues, del cine mexicano, Cruz Diablo es una obra que se destaca sin dificultad y un esfuerzo que vale la pena alentar".

Es indudable que Cruz Diablo representó todo un éxito de taquilla por su manufactura muy a la Hollywood, ya que resultó ser una superproducción para su época y mucho se habló del lujo de los escenarios, de la suntuosidad del vestuario y de no haberse escatimado en gastos para hacer una realidad su producción. Con todo, Cruz Diablo posee un argumento trivial, pero éste no opaca la correcta realización y continuidad de la cinta. El género crea un contraste definitivo con su antecesora El compadre Mendoza y la única similitud que existe es la citada elipsis resolviendo el momento de la ceremonia nupcial. Cruz Diablo se promocionó gracias a una gran publicidad y cumplió con su cometido: proporcionar diversión a base de aventuras.

¡Vámonos con Pancho Villa! (1935): La Revolución.

SINOPSIS: Seis hombres de campo, Miguel Angel del Toro (Ramón Ba^lllarino), Tiburcio Maya (Antonio R. Frausto), Melitón Botello (Manuel Tamés), Martín Espinoza (Rafael F. Muñoz) y los hermanos Perea, Máximo (Raúl de Anda) y Rodrigo (Carlos López "Chaflán"), deciden integrarse al ejército de Pancho Villa (Domingo Soler), quien después de hablar un momento con ellos acepta que se incorporen a sus filas. Los seis hombres, conocidos como "Los Leones de San Pablo", se sienten orgullosos de luchar al lado del caudillo y cada uno de ellos trata de demostrarle su valor. Una noche, estando Los Leones reunidos, Tiburcio Maya comenta que él está consciente de que, en cualquier momento, una bala puede quitarle la vida. Otro de ellos le replica que él los enterrará a todos. En ese momento, uno a uno va expresando la forma en que le gustaría morir. La contienda sigue su curso; durante una de tantas batallas, Máximo Perea despoja al adversario de una ametralladora muriendo más tarde por ello, cuadrándose frente a Villa. El siguiente en morir es Martín Espinoza lanzando granadas al fuerte enemigo. Tiburcio, Melitón y Rodrigo hacen una jugarreta al bando contrario, lo que les iba a costar la horca, pero llegan a tiempo los villistas para evitarlo. Gracias a esta acción heroica, Villa los incorpora a su escolta de "Los Dorados". Para celebrar dicha distinción, acuden a una cantina. Un soldado supersticiosamente hace notar que son trece los sentados a la mesa. Uno de ellos tiene que morir, siendo Melitón el que al azar, en la

obscuridad, recibe el disparo de una pistola lanzada al aire. Quedan dos Leones: Miguel Angel, bautizado por el mismo Villa como "Becerrillo", y Tiburcio. Rumbo a Zacatecas, Miguel Angel cae víctima de una epidemia de viruela y su propio compañero es conminado por Villa para que se deshaga de él. El amigo dispara sobre el cuerpo del enfermo, cremando posteriormente el cadáver. Tiburcio, decepcionado ante la actitud tomada por el caudillo, lo abandona perdiéndose en la obscuridad de la noche.

En ¡Vámonos con Pancho Villa!, De Fuentes supo trasladar el movimiento revolucionario a la pantalla y su película representa un excelente ejemplo que nadie quiso o logró seguir. Y no hace falta dar marcha atrás para recorrer el panorama deslucido de innumerables intentos fallidos, ya que ¡Vámonos con Pancho Villa! no vio nunca su reflejo en ninguna de las realizaciones subsecuentes. Esta cinta posee un ritmo y armonía admirables; entran en ella momentos apacibles, humor, desesperación y tristeza que conjugados en el filme resultan a la vista muy naturales.

Se muestra a un Villa que no le teme a nada, pero que no mete las manos durante las contiendas, sino simplemente, expectante, mueve sus piezas; viéndose engrandecido por los aciertos logrados por los verdaderos héroes, por quienes realmente arriesgan la vida y van quedando atrás como sombras sin que nadie los recuerde. Pero también surge el Villa que cobardemente se amedrenta ante una epidemia de viruela, como en el caso de Tiburcio

Maya que obligado por el caudillo se convierte en la mano ejecutora de su amigo. Este suceso lo hace reflexionar hasta comprender la inutilidad de haber arriesgado todo, del vano sacrificio de sus compañeros, la cruel indiferencia que recibe a cambio de su valor. En ese momento se resquebraja para Tiburcio al caudillo, el ideal que como a sus otros compañeros lo llevó a unirse al movimiento revolucionario.

Enseguida, el testimonio anónimo de El Redondel (3 I 1937): " El solo nombre de esta cinta indica su tema. Trátase de episodios diversos de la Revolución Mexicana, según la novela del compañero Rafael Muñoz, que también actúa, atinadamente por cierto, en calidad de actor.

El nombre de Pancho Villa es de atracción mundial.

En los Estados Unidos despierta tanta curiosidad, que se hizo una película a todo costo para exhibir al guerrillero pintoresco y falsamente; en España uno de los más feroces milicianos se hace llamar como él; en la América del Sur, cuando se quiere ponderar la bravura de alguien, dícese que es tan valiente como Pancho Villa.

Nada de extraño tiene, pues, que en México nuestra máxima empresa productora de películas inaugurara sus actividades serias al amparo de la popularidad del guerrillero duranguense.

Pero el libro de Muñoz, muy emotivo y todo, tiene el defecto para la pantalla de que Villa no es sino un personaje auxiliar, en tanto que los combates y las heroicidades están a cargo

de otros.

¿Y qué le importa al público que un señor Perea se haya sacrificado por la Revolución, ni que a un simple 'Becerrillo' lo quemaran vivo?.

La gente quiere, tratándose de personajes históricos, que sean ellos los que acometan las empresas, y en este sentido pensaron mejor las cosas nuestros 'primos' prodigando a Wallace Beery a más y mejor.

Ahora que en ambiente y propiedad, no existe comparación posible entre una cinta y otra.

En la mexicana, en la que vimos la noche del día último en el Cinema Palacio, ocurren los hechos como realmente pasaron y se reflejan con tal fidelidad el conjunto y aún el detalle de las cosas, que los que peinamos ya canas nos sentimos transportados a los tiempos aquellos de guerras y tumultos.

Los trenes militares, por ejemplo, están 'clavados'.

Sin espacio para ocuparnos más de la película en sí, tal y como un esfuerzo semejante lo merece, vamos a cerrar esta crónica con algunas palabras dedicadas a los intérpretes.

Frausto se destaca en primer lugar, viviendo, esa es la palabra, su personaje. Nuestros sinceros parabienes.

Domingo Soler no nos parece espontáneo, dando la impresión, eso sí, de que ha estudiado a fondo el tipo.

Tamés tiene escenas exageradas, al lado de otras muy felices.

Y los demás cumplen todos, incluso el compañero Muñoz, en quien no se observa vacilación alguna.

Restanos tan sólo felicitar a Fernando de Fuentes por la

acertada dirección de la película".

La nota siguiente corresponde al periódico deportivo La Afición, a cargo de M. L. Bermúdez Z. (7 I 1937): " Con la película ¡Vámonos con Pancho Villa!, hemos confirmado plenamente que Fernando de Fuentes es el mejor director de películas que tenemos en México.

Esta su nueva producción constituye un verdadero triunfo de la cinematografía mexicana, principalmente por el ambiente, la magnífica caracterización de los tipos y costumbres de la época y sobre todo por la magnífica dirección que se revela hasta en los más pequeños detalles.

Sin embargo, tenemos que decir que a nuestro juicio Allá en el Rancho Grande es una película mejor que ¡Vámonos con Pancho Villa!, por la superioridad del asunto y la mejor adaptación; pero el estreno de que nos ocupamos ahora tiene lo suyo y será un éxito de taquilla.

Los intérpretes están todos muy bien, tanto que no es fácil decir quién de ellos está mejor, dada la índole de sus papeles, unos que se prestan a mayor lucimiento que otros.

Antonio R. Frausto hizo una verdadera creación de su papel. 'El Chaflán' Carlos López está admirable y puede ostentar su trabajo bajo con esta cinta como el mejor que ha hecho. Manuel Tamés raya a gran altura en su difícil y graciosa actuación. Domingo Soler está muy bien aunque lo hemos visto en papeles de más importancia y más felices.

El sonido no está muy bien grabado y a veces casi no se entiende lo que dicen los actores. Es una verdadera lástima.

El arreglo musical es muy inferior a lo que esperábamos. Hubiera dado mucho mayor realce a la película una oportuna y fiel intervención de melodías de antaño como las auténticas 'Adelita', 'La Cucaracha' y 'La Valentina'. No nos explicamos por qué fueron deformadas estas canciones y, lo que es peor, en forma poco afortunada".

La opinión anterior no se comparte en algunos puntos: Allá en el Rancho Grande tiene algunos aciertos pero no se le puede comparar de ninguna manera con la cinta en turno. Y la superioridad del asunto y mejor adaptación de la que se habla le corresponden a ¡Vámonos con Pancho Villa! definitivamente. En tanto que la música de Silvestre Revueltas resulta ser lo más apropiado para la película, no roba atención a la imagen y tampoco pasa inadvertida, así que sencillamente no se le puede calificar en términos de inferioridad.

Enseguida se cita el testimonio de la revista Todo, a cargo de X. Campos Ponce para la sección "El cine mexicano" (12 I 1937): "¡Vámonos con Pancho Villa!, película nacional, hecha en México, fue el último film presentado en el año que terminó. La editó la Clase, o sea la Compañía Latino-Americana, S.A., de la cual es accionista principal el señor Alberto Pani. La dirigió Fernando de Fuentes y la interpretaron en los papeles principales Antonio Frausto y Domingo Soler, en los personajes de Tiburcio Maya y

Francisco Villa, respectivamente. Los personajes cómicos estuvieron a cargo de Manuel Tamés, principalmente y de Carlos López.

Puede decirse que la producción no respondió a lo que de ella se esperaba. Fue una gran producción y en ese terreno debe juzgársele, máxime que no es original en su tema ni es tampoco la primera que en la técnica de masas guerreras se hace en México. Además, debe tenerse en cuenta su alto costo, los muchos elementos de que dispuso y pudo disponer el director, así como de casi dos años de tiempo empleado en la preparación, filmación y corte de la citada cinta cinematográfica. Por todo lo anterior, con acierto podemos juzgar que si ¡Vámonos con Pancho Villa! no es un fracaso completo, si es una cinta de muy mediano valor Fernando de Fuentes, el director, ha tenido, tras de un triunfo en 'Rancho Grande' una mediocridad con esta cinta sobre la vida de Villa.

Siendo la misma argumentación, los mismos escenarios, los mismos vestuarios y música y las mismas costumbres, el director De Fuentes bien pudo aprender mucho de la película que hizo en México la Metro Goldwyn Mayer con Wallace Beery. La técnica de los dos directores norteamericanos resaltó mucho para nosotros, quienes vivimos en el mismo ambiente en que se desarrolló el argumento. Y esa técnica hizo que casi no advirtiéramos los muchos errores de la película mexicana hecha por norteamericanos. El movimiento de las masas no ha sido igual en esta ocasión y ese fue un demérito de la cinta nacional.

Desde luego la responsabilidad no es de la compañía. La Cla

sa, aportó toda clase de elementos y no se paró en gastos, incluye en repetir varias veces una misma escena y gastar sueldos, película, energía, etcétera. Gracias a esa abundancia de elementos y a que los productores no se detuvieron en gastos, la cinta puede presentar, por lo menos, un aspecto de gran aparatosidad. En lo que respecta al aprovechamiento de los contingentes de que se dispuso, como antes decimos, pudo haberse obtenido mayor rendimiento. A Fernando de Fuentes debe exigírsele mucho más, porque mucho más hizo en 'Rancho Grande' con menor cantidad. Hay muchas partes de la película en que se pierde por completo la acción de las masas para presentarse una pobre acción individual y sin ambiente.

Por otra parte, hay también errores de presentación. Entre el mismo público del salón exhibidor oímos y pueden oírse comentarios desfavorables. Que Villa apreció mucho a los músicos y artistas, se comentó. Villa los gratificaba con esplendidez y nos dimos cuenta de una anécdota que surgió durante la exhibición fílmica: En cierta ocasión fueron aprehendidos unos músicos y un coronel de los 'Dorados' los mandó apalear. Sabedor Villa de aquella paliza hizo presentarse ante él a su coronel y lo reprendió fuerte y públicamente, con la amenaza de que la próxima vez que maltratara a un artista él, aquel coronel, sería el apaleado.

Ese bandido-héroe, bandido para unos y héroe para otros, pocas veces era mal jefe para con los suyos y nuestros informantes convienen en que Villa nunca pudo haber abandonado a sus 'leones de San Pablo' en la forma en que abandonó a los dos últimos que

le quedaron. Con largueza les hubiese facilitado elementos para que sus dos enfermos hubiesen ido en busca de curación; máxime si se tienen en cuenta las muchas demostraciones de cariño y re conocimiento que antes tuvo para ellos.

Villa es presentado en esta película como un gran general de combate, como un gran estratega que hasta llega a ser inseparable de sus catalejos. Villa el gran centauro del Norte, era el enorme guerrillero y pocas veces usó los planos estratégicos de un general de la guerra europea y menos aun conoció las trincheras cavadas en la tierra al estilo de la guerra mundial.

Otros muchos detalles podemos señalar; pero, al mismo tiempo mucho de mérito hemos encontrado también. Especialmente lo que se refiere a los momentos cómicos en los que Manuel Tamés obtiene grandes ventajas. Carlos López, 'El Chaflán', también se nos aparece en uno de los personajes principales, pero nada notable le vimos en esta historia de un pasaje revolucionario nuestro. Rafael Muñoz se elevó fuera de su personaje por errores del maquillista. Frausto y Domingo Soler están acertados. Domingo hace un Villa mucho muy superior al 'Villa de pandereta' que conocimos en la película de la Metro Goldwyn.

Excelente fotografía pero poco movimiento encontramos en la cámara. Las escenas, por tanto son monótonas en ocasiones. El sonido tiene fallas grandes y a veces se pierde el de fondo para dejar aislado y áspero aquel que se ha querido hacer resaltar. La música, de Revueltas y con los profesores dirigidos por dicho maestro, es muy discreta; tan discreta que pasa desapercibida y ningún sabor queda de ella en el público de las butacas.

A todo lo anterior viene a disculpar el hecho de que ¡Vámonos con Pancho Villa! es la primera película de la Clase, ha sufrido muchas transformaciones y fue comenzada desde hace dos años, cuando nuestra cinematografía era más atrasada".

Al parecer, no gustó la realización de De Fuentes, aunque no cometen la "descortesía" de dejar de reconocer sus grandes aciertos. Pero que el columnista de la revista Todo hable de "mediano valor" y "mediocridad" es una ofuscación de su parte. Quizá el autor, en cierto modo, se refiera con "mediano valor" al fracaso comercial de la película, porque de otra forma su comentario viene a ser falaz, dado que la cinta del realizador no pretende ser un filme de masas ni competir con el cine de Eisenstein. Y mucho menos, la acción individual empobrece la acción de masas -por lo ya mencionado-, ya que la primera es muy significativa y dice más que todo un ejército en pantalla que en este caso viene a ser complementario.

Finalmente, se encuentra el testimonio de José de la Colina tomado de "El cine mexicano en documentos" (10): "¡Vámonos con Pancho Villa! fue realizada en el período artesanal de la industria cinematográfica mexicana. En sus créditos figuran nombres consagrados de la cultura nacional: el escritor Rafael F. Muñoz, autor de la novela homónima, e intérprete de un personaje del film; el poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia, adaptador del argumento, y el compositor Silvestre Revueltas, que se encargó de la partitura o música de fondo. A tan poco tiempo de la Revo-

lución, era de esperarse una cinta de propaganda, pero la amplia libertad del período cardenista permitió que fuera más que eso: una obra de arte con verdadero espíritu revolucionario y mexicano. Ciertamente no es un documento ni una 'reconstrucción histórica', sino, como dice Rafael F. Muñoz en su novela, una historia 'de audacia, heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre, alrededor de la figura impotente de Francisco Villa'.

Se trata de una narración lineal, sin la clásica arquitectura de exposición, nudo y desenlace. Una sucesión de hechos épicos realizados por un grupo de hombres. ¿Cómo no recordar La patrulla perdida de John Ford? Y justamente el estilo de la dirección emparenta, por su sencillez, por su manera de entender al hombre por sus actos, con el del gran realizador irlandés-norteamericano.

Con su sencillo argumento, De Fuentes construye un poema épico que comienza con la sencillez de un corrido y termina con la grandeza de una tragedia antigua. Los inútiles pegotes humorísticos, las ingenuidades y los pintoresquismos no entorpecen el vigoroso ritmo, el certero trazo de los personajes, la perfecta progresión de la historia.

Los personajes, que al principio parecen esquemáticos, se van revelando en situaciones límite, en momentos en que el mundo se hace hostil, como para probar al hombre. Y entonces se da toda la riqueza, la ambigüedad, la condición humana del personaje: Perea, excelentemente actuado por el Chaflán, muere con una mueca sonriente en los labios; Martín Espinosa, encarnado por el novelista Muñoz, cae abatido por las balas cuando bombardea un

fortín con cargas de dinamita que prende con su puro; Melitón Botello, obeso, ridículo, adquiere una mayor estatura al morir en un macabro juego de azar, 'la ronda de la muerte'... Este último episodio muestra la garra de un cineasta de primera línea: el pausado incubarse de la tragedia en la cantina del pueblucho, la simplicidad dramática con que está encuadrada y montada la acción, son un ejemplo de suspense -para emplear este término creado en el cine-, pero de un suspense más que puramente técnico. Y luego al final, el amigo que se enferma y que hay que matar para que no contagie a la tropa; la hoguera donde se quema su cuerpo; la falla humana de Villa, que retrocede ante uno de sus soldados más fieles, por temor a la viruela... Parece que el film no puede ir más allá, pero queda aún la marcha triste y silenciosa del viejo Tiburcio, que se pierde en la noche. Además de Ford, algo hay de los grandes cantores de la camaradería virril: Conrad, Stephen Crane, Saint Exupery...

El fondo histórico de la película tiene una autenticidad reveladora. No hemos sabido hasta qué punto el actual cine mexicano falsea la Revolución -su aspecto visible e ideológico- sino cuando vimos los admirables cortos de Toscano y esta cinta de Fernando de Fuentes. Las cabalgatas, la vida en los trenes, las entradas en las poblaciones tomadas, las reuniones en las cantinas o en torno a la hoguera, tiene todo el sabor de las fotos de Casasola o de algunas escenas de Memorias de un mexicano. Nada hay de esa Revolución sofisticada, fotogénica, con olor a foro cinematográfico, que ahora se presenta en los festivales a pretender premios y hacer el ridículo. Aquí las soldaderas son mujeres del

campo, olorosas a sudor y polvo, no maravillas del maquillaje, ni estrellas machorras en el más puro estilo de la Félix. Y basta la presencia de un militar porfiriano, con cara de momia y lentes dorados, para evocar toda esa orden tiránica al que se enfrentaban los revolucionarios".

En suma, ¡Vámonos con Pancho Villa! no obtuvo el éxito esperado con todo y haber sido anterior a Allá en el Rancho Grande. Parece que todos quedaron deslumbrados por charros y canciones de la segunda y vieran con indiferencia el esfuerzo, en este caso muy meritorio, de Fernando de Fuentes.

La familia Dressel (1935): Melodrama Familiar.

SINOPSIS: En 1932 tiene lugar la historia de una familia alemana residente en México. Poseen una ferretería que lleva su apellido. A falta del padre, Frau Dressel (Rosita Arriaga) se encuentra al frente del negocio. La mujer tiene dos hijos nacidos en este país: Federico (Jorge Vélez), encargado junto con su madre del comercio y Rodolfo (Julián Soler), vago incorregible, quien sólo acude a la tienda cuando necesita dinero. El cajero Hans (Manuel Tamés), de origen alemán, a escondidas de la señora Dressel da solución a los constantes problemas monetarios de Rodolfo. Por otra parte, Federico aconseja a su madre hacer publicidad al negocio por medio de la radio, a lo que la mujer, no de muy buen grado, termina accediendo. Mientras tanto, en una radiodifusora, Magdalena (Consuelo Frank), una joven cantante, ensaya canciones con su maestro Gonzalo (Ramón Armengod), compositor y galán del momento. El hombre hace proposiciones a la chica, pero sin llegar al matrimonio. La cantante se niega ofendida. Frau Dressel y Federico llegan a la radiodifusora y presencian la salida de Magdalena llorosa del despacho del productor, quien minutos antes ofreciera trabajo a la joven bajo condiciones indecorosas. Federico parece haberla reconocido y va a su encuentro. Recuerdan haber estudiado juntos en el Instituto Alemán. Desde ese momento las entrevistas de la pareja son cada vez más frecuentes hasta llegar a formalizarse la relación, al pedir Federico matrimonio a la cantante. Magdalena vacila en aceptarlo ya

que sabe no ser del agrado de Frau Dressel. El joven habla con su madre; ésta se niega terminantemente a aceptar en su familia a una mexicana y además artista. Madre e hijo sostienen una fuerte discusión. La alemana viendo la firmeza de su hijo se resigna al matrimonio, pero no lo acepta. El enlace se efectúa y la feliz pareja se aloja en casa de la señora Dressel. En una ocasión, Gonzalo aborda a Magdalena y astutamente se hace invitar por ésta a su casa. Frau Dressel reprueba la actitud tomada por Magdalena e insulta al artista sintiéndose la joven ofendida. A la reunión de todos los jueves sólo acude un grupo selecto de amistades. Todos ellos de origen alemán. Gonzalo no oculta su aburrimiento hasta que un grupo de mujeres lo descubre y le piden que interprete una melodía. Este parece sólo cantar para Magdalena. Frau Dressel no disimula su disgusto. Federico, celoso, se ausenta pretextando tener trabajo en la oficina. La alemana interrumpe el concierto. Magdalena, apenada, queda a solas con el pianista, quien aprovecha para invitarla a su casa, diciéndole que los viernes se reúnen los amigos a cantar y a charlar un rato. La señora Dressel escucha dicha invitación. Al siguiente día, Magdalena tiene un altercado con su suegra. Por la tarde, la joven decide asistir a casa de Gonzalo. La alemana, deseando a toda costa deshacer el matrimonio, entera a su hijo de la entrevista. Magdalena llega a casa del artista. Se da cuenta que todo ha sido preparado para la intimidación y, ofendida, decide marcharse. El cantante reflexiona y le pide perdón. La joven hace confidencias al compositor. Llega un aviso anónimo pidiendo salga Magdalena del lugar antes de ser sorprendida por el esposo y la madre.

La mujer se aleja a tiempo. Federico y su madre registran la casa; sólo encuentran a Gonzalo; le piden disculpas y se marchan. Federico aleja a su madre y regresa a casa del pianista descubriendo el origen de la carta. El marido queda convencido de la inocencia de su mujer. Frau Dressel pide perdón a Magdalena por haber dudado de ella. Federico no logra que su mujer desista del divorcio hasta que muestra la carta confesando ser el autor de la misma. La joven emocionada acepta las disculpas aclarándose el malentendido entre los esposos.

El realizador por primera ocasión aborda el problema familiar tomando como principal protagonista a una familia alemana refugiada en México. Sitúa su historia en 1932, recrea el ambiente citadino de aquel entonces, pero no deja de ser una lástima el que se haya recurrido a un número reducido de escenas exteriores.

Por su parte, el director muestra a una comerciante y madre autoritaria que aunque se encuentra viviendo en otro país, trata por todos los medios de conservar costumbres muy arraigadas para ella en sus descendientes. Frau Dressel es ponderadamente tradicionalista; sólo posee un aparato de radio para escuchar la hora alemana; sus hijos han recibido educación escolar en el Instituto Alemán; el círculo de amistades que frecuenta su casa es un grupo selecto de alemanes comerciantes todos ellos, al parecer, del mismo ramo. Proyecta arreglar el compromiso matrimonial de sus hijos con mujeres de su origen; no tolera la degeneración de su

raza. Para ella todo lo que queda fuera del mundo que ha forjado es inexistente. Pero, de pronto, la historia toma un rumbo inexplicable, al sucederse escenas enredosas con diálogos y situaciones absurdas, que terminan por adoptar un final del todo complaciente y endeble.

Por otra parte, el columnista de Revista de Revistas, Hugo del Mar, califica la cinta como "lo más perfecto que se ha hecho en México" (7 VII 1935): " (...) Ya vimos la cinta en exhibición privada y sin ambages diremos que es lo MAS PERFECTO que se ha hecho en México. Fernando de Fuentes, a nuestro juicio, demuestra con La familia Dressel que no en vano se ha quemado las pestañas dirigiendo películas, porque ha realizado una obra celuloidica que no sólo puede compararse a las mejores extranjeras, sino que, en muchos casos, las supera. Nunca, en la historia del cine nacional, se había hecho una cinta con una continuidad tan llena de color y armonía, con un sonido tan claro y con una fotografía impecable, factores estos últimos debidos al ingeniero de sonido José B. Carles y al camarógrafo Alex Phillips. En cuanto a la actuación de los artistas, Rosita Arriaga está enorme. Su 'señora Dressel' se nos antoja monumental, dentro de una psicología bien definida y sobriedad de dama chapada a la antigua que des-concierta por lo bien personificada. Consuelo Frank, Jorge Vélez y Julián Soler, ajustados a sus papeles; pero el que se revela como actor de altos vuelos y brillante porvenir, es el tenor Ramón Armengod, que nos hace un tipo mundano de primer grado".

Enseguida la nota anónima del periódico taurino El Redondel (4 VIII 1935): " Cuando después del beso de reconciliación se apaga la escena y el público prorrumpe en ruidoso aplauso, hay que convenir en que, efectivamente, se trata de una gran película nacional, que acredita a nuestra industria fílmica, tanto más cuanto que para nada intervienen en ella ni los bandidos, que nos quejábamos que hicieran los americanos y que ahora hacemos nosotros en cantidad, ni los personajes 'históricos', ya de la vida real, ya de la leyenda que en muchas ocasiones han amparado a las producciones mexicanas.

En La Familia Dressel no hay nada de eso. Los hechos ocurren entre gente decente, y las escenas más culminantes son aquéllas en que los gestos y las palabras, usado todo con mesura, aún en los instantes críticos, hacen comprender al espectador cuánto su fren todos aquellos personajes con las situaciones que crea la intransigencia de un carácter acostumbrado a dominar siempre.

Argumento muy humano, tomado de la vida real; diálogos naturales; 'sets' propios, que acreditan, una vez más al arquitecto Gómez Palacio como un auténtico especialista; dirección justa y atinada que mueve los personajes con maestría y hace que cada uno ocupe siempre su lugar; fotografía impecable, sonido casi perfecto.

En cuanto a la interpretación, allá va nuestro parecer:

Consuelito Frank, no muy bien 'maquillada', luce, sin embargo su hermosura y entiende su papel, dividiéndolo con cariño. Con este triunfo da un paso más en su carrera.

Rosa Arriaga, admirable. Alguna vez dije de ella que era

nuestra Mary Dressel, y su éxito indiscutible de ahora confirma tal juicio. Si el cine nacional llegara a adquirir verdadera importancia, Rosa Arriaga tendría ante sí un amplísimo porvenir.

También de Jorge Vélez me expresé con elogio cuando vi su primera película, y también me afirmo en lo dicho. Tiene una naturalidad muy estimable y una buena figura, de verdadero hombre, que le allana todos los caminos.

Armengod un poquito afectado; Soler, exagerando, como siempre, su desgaire, y Tamés, confirma en la pantalla sus éxitos de alemán en la escena.

Restanos tan sólo felicitar a todos por el triunfo obtenido y desear que así como esta cinta significa un progreso positivo del cine nacional, éste marcha siempre hacia adelante, hasta llegar a igualarse con los más perfeccionados del mundo entero".

Por su parte, Luz Alba califica el filme como un esfuerzo fallido. (El cine mexicano en documentos (9): "No obstante el entusiasmo con que ha sido recibida esta película por los escritores cinematográficos -cosa que, por lo demás, ocurre con cada producción nacional, salvo en el caso excepcional de que tenga algunos méritos-, el nuevo fruto de la industria mexicana está muy lejos de merecer la décima parte siquiera de las inconscientes alabanzas que se les tributan.

Parece que entre nosotros resulta algo más que imposible saber diferenciar un borrico de un caballo. Hemos perdido el sentido de la medida; invariablemente agrandamos lo pequeño, tanto en

los estudios como en la literatura cinematográfica.

La Familia Dressel es sólo un esfuerzo más, fallido, por mejorar la producción nacional.

De Fuentes quiso hacer psicología, y si su excelente intención fracasó, por lo menos para nuestro modesto criterio (si es que lo tenemos) fué porque cometió un completo desacierto en el argumento.

En efecto, lo censurable de esta cinta no es su construcción, que tiene buena apariencia, sino los materiales usados en ella. Ignoramos si La familia Dressel inspiraría al hábil director de Cruz Diablo el tema de su película.

Lo malo, sin embargo, no es eso, en caso de que fuera, sino que Fernando de Fuentes escribió un asunto lleno de desajustes psicológicos. Se metió en complicaciones inútiles, complicaciones raciales, vistas sin espíritu crítico y hasta erróneamente, y desarrolló el conocido problema doméstico de la enemistad entre suegra y nuera, con despego por la lógica.

Respecto a lo primero, la familia alemana resulta incolora: la madre es teutona sólo porque prefiere a los suyos y habla mal el español; en cuanto a los hijos, no tienen absolutamente nada de alemanes, y a mayor abundamiento, uno de ellos (Julión Soler) hace algo que jamás practican los extranjeros en un país superior, en uno, que como el nuestro, consideran inferior: sentirse más solidarizados con los de aquí. Esto no ocurre ni con los españoles, que están identificados con nosotros; mucho menos va a suceder con los alemanes, que, aunque nazcan en México, no por eso pierden su prejuicio racial.

En cuanto a las fallas psicológicas del problema casero, consisten: en el cambio brusco, en favor de su nuera, de una suegra que durante todo el film vive empeñada en separar a su hijo de aquélla, y, sobre todo, en las reacciones tan absurdas del marido. Sin duda que el tipo de éste es la nota más falsa del conjunto, se deja dominar por la madre y en ocasiones no, y que aun cuando hace escenas de celos, resulta un marido de película norteamericana, ya que estando celoso avisa a su mujer, que está en casa de otro, que se marche, porque se propone sorprenderla. Todo lo que se relaciona con la visita de la esposa al cantarín, es disparatado, caprichoso (en cierta parte del diálogo ella, después de confesarle al marido que es amante de otro, rectifica, diciéndole que si le ha dicho tal mentira es con el objeto de que se separen en buenos términos) cosa que no extraña de Fernando de Fuentes, porque nunca lo habíamos visto sobre un plano tan falso.

Las incongruencias del argumento, pues, o sea la falta de equilibrio de los tipos - el único que parece humano, haciendo a un lado consideraciones raciales, es el interpretado por Solerno pudieron dar una base sólida a la realización de la cinta.

Si De Fuentes logra un desarrollo controlado -hay idea del tiempo y de la duración de las escenas, así como de la expresión gráfica del detalle, por más que, como de costumbre en el cine nacional se abusa del diálogo-, la armonía externa del cuadro pierde valor por su falta de contenido verdaderamente real.

Nuestro cine se caracteriza, casi siempre, por su falta de varonilidad. Es un cine femenino. Y a esto se agrega la tendencia

a introducir en las películas a las tiples de la radio, como el señor Armengod, Roldán, etc., héroes de la cursilería musical fe menina, que de ninguna manera debería ser también fomentada en el cine, único refugio no contaminado que queda".

Para la columnista de la revista Todo, Hortensia Elizondo, la cinta ha sido una de las mejores construidas del cine nacional (13 VIII 1935): "Llueva o truene, tiemble o relampague, hagamos la defensa de Fernando de Fuentes. (Conste que ni lo conocemos; así que no nos mueve apasionamiento alguno). Y decimos defensa, porque en el medio cinematográfico de envidias, de intrigas y malquerencias, se le ha tomado ojeriza a este director, declarando que todas sus películas son malas, que como director es nulo, y... perdone el señor De Fuentes la claridad -que es un bruto, así textualmente. Naturalísimo resulta que se le ataque: todos los valores se exponen a ello. Y es que el señor De Fuentes es el único -grábese esto- que ha producido más aciertos cinematográficos. No que sus películas hayan sido perfectas, pero sí las más completas, y sobre todo, las más reales. Hay, desde luego, que ponerse en un plano especialísimo para juzgar a nuestro cine y -como dijimos en anteriores escritos- no puede exigirse a principiantes lo que a maestros consumados. Pero tenemos, por ejemplo, El prisionero 13, El compadre Mendoza, Cruz Diablo, La familia Dressel, películas que, aunque se diga otra cosa, han sido las mejores construidas del cine nacional. Y Fernando de Fuentes ha sido el megafonista de todas ellas. Es decir, que ya una se-

rie de cuatro éxitos no puede ser resultado de felices casualidades sino de una bien lograda cristalización. Fernando de Fuentes casi siempre escribe sus argumentos, los adapta y los dirige, y así, teniendo un conocimiento exacto del tema por tratar consigue realismo y naturalidad cosa que no han logrado otros directores nuestros. Hay algunos megafonistas nacionales que han producido éxitos como Gabriel Soria en Chucho el roto y Juan Bustillo Oro en Monja y Casa, Virgen y Mártir. Pero esos directores no han visto repetirse sus triunfos. Soria produjo Martín Garatuza, un film indigno de su primer esfuerzo. Y Bustillo Oro nos presentó antes que 'Monja', aquel mamarracho Dos Monjes que no parece dirigido por el mismo megafonista. El entusiasta Chano Urueta, después de mucho hablar, nos presentó Clemencia, película en que no sólo no ofrecía las innovaciones prometidas por su director, sino que resultó plagada de defectos técnicos. Peón, entre nuestros directores algo de lo mejor, tampoco ha dado la medida completa. Queda, pues, Fernando de Fuentes, que digase lo que se diga, se coloca como el primero de todos, porque lo prueba su obra, es decir, el primero de los directores mexicanos, que Arcady Boytler, aunque filme también películas nacionales, por ser extranjero, tiene un lugar aparte. En La familia Dressel, por ejemplo, presenta De Fuentes una obra sencilla, sin pretensiones, pero estrictamente veraz. Los que no crean en esos conflictos familiares de raza, recuerden la tragedia de los hijos de alemanes nacidos en Estados Unidos, que cuando surgió la guerra mundial, por considerarse ya norteamericanos, tuvieron que pelear contra la patria de sus padres, aunque estos trataran inutilmen-

te de conseguir lo contrario. A los troncos de una familia tras plantada a un país extranjero, difícilmente se les injerta nueva vida. En cambio, los retoños tienen forzosamente que nutrirse de la tierra que los dió, impregnarse los pulmones del ambiente que los rodea. Así, el tipo de 'Frau Dressel' acertadamente interpretado por Rosita Arriaga, la vieja alemana de estrechos prejuicios raciales y arraigadas tradiciones, es absolutamente real. La vejez acarrea las intransigencias, y su actitud para con el hijo que se le casa con una mexicana, no puede ser otra que la que vemos en La familia Dressel. La película, por otra parte, está muy bien construida -la dirección es fluida, la ilación bien lograda, y el manejo de los actores hecho con atención. El diálogo, por su sencillez, resulta convincente; es un cuadro de la vida real traspuesto a la pantalla. Los actores, por su parte, contribuyen al éxito de la producción con actuaciones felices. Consuleo Frank, como siempre, acertada en su papel. Jorge Vélez, a quien criticáramos tanto en Doña Malinche, lo notamos un poco deficiente todavía en su dicción, pero en general, su interpretación del marido México-alemán es aceptable. Julián Soler, mucho mejor que en Clemencia, en un 'rol' más corto. Manuel Tamés ofrece una buena caracterización. De Rosita Arriaga ya hablamos y Ramón Armengod, contrario a la sospecha que de su incapacidad artística como cantante de radio teníamos, logró sacar avante su papel de 'tercero' en el triángulo conyugal. Total, ¿Qué? una película -por más que la ataquen- de las mejores que han hecho en nuestro titubeante cine nacional".

En suma, el final de la cinta es desconcertante por la serie de enredos que se van manifestando para desembocar en un desenlace muy afectado. Es inverosímil la actitud del personaje de Rosita Arriaga, desde el punto de vista de que antes de sospechar de la honestidad de su nuera ya rivalizaba con ella. No es justificable ese supuesto cambio cargado de sumisión y complacencia, se detecta muy forzado para poder dar paso al imprescindible final feliz.

Las mujeres mandan (Su gran aventura) (1936): Melodrama familiar.

SINOPSIS: En el pueblo de San Jacinto, en Querétaro, Isidro (Alfredo del Diestro), cajero de banco, conoce a una corista, Chayito (Marina Tamayo), quien le invita al teatro donde actuará. Gustavo (Joaquín Coss), amigo y compañero de trabajo de Isidro, insiste a éste para que acudan al teatro; el cajero acepta a regañadientes. Una vez en su casa, Isidro miente a su mujer (Sara García) para poder ausentarse y al mismo tiempo se entera que sus hijos también asistirán al mismo espectáculo. Más tarde, Chayito envuelve a Isidro con artimañas. Esto basta para que el hombre la siga a la capital convirtiéndose en su amante. La corista lo instiga a robar el banco. Isidro se desconcierta y decide terminar con la aventura. Conmovida, ella lo alienta a volver con su familia. El falso hermano y amante de la joven (Manuel Buendía) la conmina a escribir una carta al cajero quien finalmente decide efectuar el robo, siendo descubierto por su amigo Gustavo quien logra detenerlo, pero le advierte que al día siguiente estará de vuelta en su trabajo a la misma hora de siempre. Chayito y su amante discuten. Al llegar Isidro con el dinero la encuentra muerta y se aleja del lugar a toda prisa. Una vez afuera recuerda haber olvidado el dinero y regresa a recuperarlo, pero la llegada de la ambulancia y los detectives le impiden salir y corre a esconderse. Cuando todos se han ido y tras largos momentos de angustia, consigue escapar por una ventana marchándose apresuradamente. Ya de mañana logra llegar a su trabajo y devol-

ver el dinero; recupera así la calma y continúa con su vida rutinaria.

De Fuentes ubica su historia en la época (1937), basándose en la vida de una familia de clase media. El jefe de ésta es un empleado de banco, un hombre de edad acostumbrado a los malos tratos de la esposa -muy abusiva por cierto- y de unos hijos que no le tienen el menor respeto.

De pronto sucede algo que cambia su esquema de vida; sin más, el hombre se ve envuelto irremediablemente en una pasión senil que lo arrastra a cometer una serie de fatuidades, a olvidar sus principios morales, toda una vida de rectitud. El pretexto para dar rienda suelta a su apasionamiento es la relación existente con su familia, que anteriormente si no le era indiferente, por lo menos toleraba, pero bajo las circunstancias dadas, es el motor que mueve el engranaje.

De Fuentes supo manejar muy bien las situaciones; aunque la cinta no tuvo el éxito de taquilla esperado, gustó a Luz Alba, Ilustrado, número 1061 (VIII 1937): "Por excepción, esta película nacional no se exhibió con la alharaca que se acostumbra hacer cada vez que nuestros cineastas ponen un huevo, que por regla general resulta huero. Sin que Fernando de Fuentes se hiciera llamar el Capra mexicano, por ejemplo -ya tenemos el Korda y a otros-; sin elevar el precio de entrada a lo que sólo debiera cobrarse por obras verdaderamente artísticas; sin pobres ni ridículas imitaciones hollywoodescas de 'premiere', esta

cinta mexicana pasó por la pantalla modestamente. Y por cierto que mientras mayor ha sido el silencio hecho a su alrededor, más ha podido separarse de la mediocridad incurable de la producción nacional.

No obstante lo que se dice siempre comercialmente en loor de nuestra industria fílmica, lo único verdadero es que el cine de casa no se formaliza nunca. Después de varios años, continuamos haciendo ensayos tan torpes como los primeros. Tenemos cineastas infatigables que en lugar de ir aprendiendo poco a poco -la técnica cinematográfica es una cosa que puede aprenderse- muestra, en cada película nueva, mayor ineptitud. Y es que lo que sobra en nuestros estudios es farsantería y lo que falta más es talento.

Fernando de Fuentes, que tiene mucho malo en su cosecha pero es una persona formal -la mayoría de sus colegas dan una fuerte impresión de lo contrario- hizo, últimamente grave daño al cine mexicano con Allá en el Rancho Grande. El mismo habrá visto que de entonces acá la vida fílmica nacional se ha llenado de un mexicanismo de zarzuela, muy propio para turistas norteamericanos y aún para compatriotas ignorantes: campesinos que cantan a Lara, a Barcelata, a Guízar, y tiran box, y hablan como jamás se ha hablado en el campo (los hay que hasta pronuncian a la española!) y visten como los charros de guardarropía, etc.

Sin embargo, su nueva producción es un retorno al buen camino, que siguió en El prisionero 13 y en La familia Dressel.

Aunque el público no haya reparado en ello, porque es la exterioridad lo que sobre todo atrae su atención, Las mujeres mandan

es una cinta mucho más mexicana que Allá en el Rancho Grande, para citar otra del mismo autor. La pintura de los personajes hecha por De Fuentes, así como el ambiente en que se desarrolla la acción, están excelentemente logrados, En la familia Dressel, por ejemplo, el realizador quebró el carácter de los primeros, dando así un matiz absurdo a lo que pudo ser realista. Ahora la cosa no tiene pero: el más riguroso verismo impregna toda la obra, tanto en los tipos como en el desarrollo de los acontecimientos.

Probablemente como en Suprema Ley y en Irma la mala, el valor fundamental de ese 'film' está en el tratamiento dado al asunto. Es la manera de verlo primero y de relatarlo luego, lo que le imprime relieve. El tema en sí es escasamente interesante: pero expuesto como está, cobra indudable interés.

Este cine fácil, lleno de vida, en el que nada parece ficticio, sólo ha logrado hacerse, entre nosotros, muy de vez en cuando. Los que se dedican al cine prefieren, por lo general, los embrollos complicados a los relatos sencillos y verosímiles, mucho más difíciles de hacer, aunque se suponga lo contrario. En esta producción, Fernando de Fuentes narra, en idioma cinematográfico, un suceso vulgar ocurrido entre gente de la clase media. El cine que hace ahora es limpio, perfectamente coherente, sin basura verbal y con acopio de observaciones inteligentes que dan mayor fuerza a la acción. Es decir, se trata de cine bien trazado y no de nuevos garabatos fílmicos. Apenas si en la concienzuda exposición -y no es nunca la atención y el cuidado lo que ponen nuestros cineastas en sus obras- hallamos una escena un poco

fuera de tono: aquella en que Del Diestro y Coss hablan en voz alta -cuando están en el casino- de cosas que desean que nadie oiga. Lo demás, paso a paso, muestra un perfecto dominio de la técnica, un manejo inteligente de la cámara, que delatan madurez en el director.

Los intérpretes, sin excepción, actúan con soltura, distinguiéndose Alfredo del Diestro, que una vez más llena de aliento humano el papel que desempeña. Por cierto que es fortuna que tan excelente actor halla permanecido al margen del nuevo género fílmico nacional en que tan grotescamente se pretende pintar la vida campesina de México".

Después de esta disección sobre el cine nacional, sólo en un punto no se comparte la opinión de Luz Alba: cuando menciona el grave daño hecho al cine por parte de De Fuentes con su Allá en el Rancho Grande. El problema no es del director, sino de quienes han tratado de imitarlo haciendo gala de ineptitud y falta de talento con los nefastos resultados que ya se conocen.

Por su parte, El Redondel en su acostumbrada nota anónima hace más énfasis sobre la cinta (29 VIII 1937): " Sin que se hayan gastado mucho bombo y platillos y con cierta errónea conciencia de inferioridad que se refleja en el hecho de figurar 'programa doble', nos llega demasiado tarde esta cinta que tiene méritos bastantes para catalogarse entre las tres o cuatro mejores de la producción nacional, que todavía se mueve balbuceante y sin encontrar su verdadera orientación.

Si no fueran bastantes El prisionero 13, La familia Dressel y Allá en el Rancho Grande para acreditar el prestigio de Fernando de Fuentes, su labor en esta cinta lo coloca, junto con Soria, a la cabeza de nuestros directores.

Sin sarapes ni guitarras, sin 'pelados' ni adulteraciones en el uso del lenguaje, supo elaborar un decoroso ambiente de inconfundible tipo nacional y desarrollar allí hondo conflicto psicológico, el de un hombre honrado que es presa de violenta pasión senil por una cabaretera, capaz de hacerlo abandonar familia y deberes, pasión que lo envuelve en tremenda aventura, de la que escapa milagrosamente, volviendo a la tranquilidad del hogar como después de una horrible pesadilla.

La estupenda caracterización de Alfredo del Diestro complementa el trabajo del director: éste observa minuciosamente los detalles de la vida hogareña, de las costumbres bancarias, de la idiosincracia característica de nuestra clase media, y aquel le da magnífica realización en el proceso interior que en él se está operando. Se lee su pensamiento.

Después de Del Diestro, que encarna el personaje centro de la acción, se destaca el veterano Coss en la mejor interpretación cinematográfica que le conocemos. Marina Tamayo nos parece poco firme en la 'vampiresa' que le tocó en el reparto, personaje susceptible de alcanzar más prestancia.

Bien Buendía, el 'Chaflán' y Sara García muy bien en sus respectivos papeles.

No debe dejarse pasar inadvertido el acierto de orden simbólico que significa la rotura y reparación del cenicero, con su pá-

jaro de barro.

El sonido soberbio, por más que adolezca del defecto de no graduar la tonalidad de los bien logrados diálogos. Por ejemplo, cuando los dos amigos hablan en el teatro tratando de pasar inadvertidos a los familiares de uno de ellos, la conversación se sostiene a gritos contra toda lógica. ¿Acaso nuestros ingenieros de sonido no han hallado todavía el tono del cuchicheo?

San ser mala la fotografía, pudo y debió ser mejor, dados los elementos de la 'Clasa', editora cinematográfica que sin que sepamos por qué causa, guardó mucho tiempo sin estrenar ésta su mejor cinta.

La que también inexplicablemente, cambió el nombre original de Su gran aventura, por el menos apropiado que encabeza estas líneas".

Muy cierta la observación hecha al recurso simbólico del cenicero: cuando Isidro, movido por la proposición de la corista -proposición que mucho meditara y le llenara de angustia-, decide robar el banco. Una vez cometido el robo, al llegar a su casa escribe una nota y descubre el cenicero con el pájaro de barro; recuerda las palabras de su amigo y como tratando de huir, demostrarse a sí mismo que puede romper definitivamente con todo lo que le rodea, estrella el cenicero contra la puerta creyendo o queriendo creer que con ello rompe con las ataduras que lo unen a todo lo que en ese momento renunciara.

Pasado el trago amargo, una vez de regreso al seno familiar,

en el dormitorio ve el cenicero que él hubiera deshecho, ya restaurado por su esposa; vuelve entonces a evocar las palabras de su amigo: "somos como ese pajarillo de barro que no puede volar". Esto demuestra que Isidro estuvo a punto de cometer una tontería de la que no podría dar marcha atrás, destruye por un momento una vida honrada, termina con sus principios morales, pero logra volver a recuperar todo aquello, reconstruir lo que horas antes había roto. Aún así, él sabía que como ese cenicero, aunque unido ya no era uniforme; él, después de lo vivido, jamás sería el mismo.

Por último, la columna "Cinerfas" a cargo de Ignacio para el periódico deportivo La afición (31 VIII 1937): "Otra película mexicana, dirigida por el conocido Fernando de Fuentes, quien ya se ha hecho un nombre de prestigio en la cinematografía de casa, fué ésta estrenada en el Principal con el título de Las Mujeres Mandan que tuvo antes el otro de Su Gran Aventura."

El asunto de Bustillo Oro, también firma de prestigio reconocido en el cine nacional, nos recuerda una película de Emil Jannings (11), y Del Diestro, por su actuación magnífica nos lo recuerda también, dentro de la proporción natural.

Fernando de Fuentes realizó una labor por todos conceptos meritoria en la dirección de esta muy buena cinta nacional moviendo a los personajes con destreza y con maestría. Entre éstos destacan al lado de Del Diestro, Joaquín Coss, Sara García, Marina Tamayo, Buendía y el Chaflán. La fotografía es bastante buena y nada más el sonido nos parece un poquitín deficiente.

Pero en general, Las Mujeres Mandan es una de las mejores pro

ducciones que se han llevado a la pantalla en estos últimos tiempos".

Una nota corta, pero que coincide con las anteriores en reconocer los aciertos que De Fuentes se anotó con esta realización. Alguna vez se ha hecho la comparación entre esta cinta y la dirigida por Josef Von Sternberg, El ángel azul (1930). Tiene semejanza una con otra, pero la segunda llega hasta sus últimas consecuencias. De Fuentes dio un final más suave a su filme; con esto no se quiere decir de ninguna manera que Las mujeres mandan tenga un desenlace feliz, desde el punto de vista de que Isidro no vive la felicidad al lado de quienes lo ignoran. Simplemente, regresa por que no tiene otra salida, porque ya no es joven y no conoce otra vida que no sea la existencia rutinaria de su pueblo. El profesor de El ángel azul sí llega a la degradación, lo pierde todo por la corista Lola Lola, moral, dignidad y se humilla ante quienes antes lo admiraban. La actriz Marlene Dietrich está soberbia en su interpretación y de ningún modo puede decirse lo mismo de lo que pretende pero nunca llega a ser Marina Tamayo, quien no encaja en el papel que se le asignó. Por fortuna, esto no opacó el excelente desarrollo de la cinta y la magistral interpretación de Del Diestro.

Allá en el Rancho Grande (1936): Comedia ranchera.

SINOPSIS: En su agonía, la comadre de Angela (Emma Roldán), la planchadora de Rancho Grande, encomienda a sus dos hijos a ésta última y le pide que vea de igual forma por una pequeña que ella recogió. La mujer no lo ve con agrado, pero siendo la súplica de una moribunda, acepta de mala gana. Angela lleva a sus ahijados José Francisco y Eulalia a que los conozca el patrón. Pasan los años y al morir don Rosendo (Manuel Noriega) queda al frente del rancho su hijo Felipe (René Cardona), quien nombra caporal a José Francisco (Tito Guízar). Mientras tanto, Cruz (Esther Fernández) es asediada por Martín (Lorenzo Barcelata), quien insiste en sus sentimientos amoroso, pero la joven lo rechaza. Felipe pide a José Francisco y Martín lo acompañen a dar serenata a su novia y, de paso, al palenque, a la pelea de gallos donde José Francisco es herido por defender a su patrón, quien le queda agradecido diciéndole que en adelante será como un hermano para él. Se avecinan las carreras de caballos. José Francisco comunica a Cruz que si gana con ese dinero se casarán. La joven, por su parte, le pide no entere aún a nadie. Angela, quien ya prometió a Eulalia (Margarita Cortés) en matrimonio con Nabor Peña (Alfonso Sánchez Tello), un rico hacendado, pide a su ahijado cien pesos para el día en que se formalice el compromiso; éste le dice que no los tiene y despreocupado parte a Rancho Chico. La planchadora viendo los encantos de Cruz, le propone un negocio al patrón, quien lo rechaza ofendido, pero más tarde accede.

La mujer lleva a Cruz con engaños a la casa grande donde la abandona. El patrón trata de abusar de ella, pero en ese momento Cruz sufre un desmayo. Felipe reflexiona y trata de ayudarla enterándose del noviazgo que existe entre José Francisco y ella. Mientras tanto, los veladores del rancho se encargan de propagar lo que ellos han visto. Al regresar triunfante el caporal se entera de las murmuraciones, pero Felipe aclara todo y Angela recibe su merecido. En la iglesia del pueblo se efectúan cuatro bodas: la de José Francisco con Cruz, Felipe con Martha, Eulalia con Nabor y Angela con Florentino.

De Fuentes sitúa su historia en 1922. Por un lado, parece basarse en la vida de la planchadora Angela, empleada de Rancho Grande, sus dos ahijados y una recogida asmática, Cruz. Por el otro, en el terrateniente paternalista y su hijo. Un asunto corriente enmarcado en un ambiente rural. Transcurre el tiempo como si nada pasara hasta el momento en que se hace necesaria la escena culminante para cumplir con la acción dramática; en otras palabras, la venta de Cruz y las consecuencias que esto acarrea. El realizador recurre de nuevo al conflicto amoroso. La trama se desarrolla en medio de algunas escenas y palabras jocosas, las no tan agradables interpretaciones musicales y una bella fotografía gracias a la cámara de Gabriel Figueroa, lo que la encausa necesariamente a un desenlace feliz. Pero el gran error cometido por De Fuentes fue el de manejar una supuesta realidad, muy artificial por cierto, que a todas luces resultó inverosímil. No se

puede tomar por verdadera la vida de la gente de campo pintada por el realizador, dista mucho de ser objetiva. El campesino no nació con guitarra en mano, tampoco pasa todo el tiempo en cantinas, palenques o ferias y, mucho menos, hace gala de un lenguaje que no corresponde a la gente sencilla habitantes de esos lugares, como en el caso del borrachín Florentino, al hacer un comentario sobre comunismo, socialismo y capitalismo. El campesino no emplea estos términos en su expresión habitual. Desafortunadamente, De Fuentes volvería a incidir en el mismo error al filmar un año después La Zandunga.

A continuación se cita la nota publicada por El Redondel para la columna anónima "Los últimos estrenos" (4 X 1936): "Después de tantas vacilaciones y, por qué no decirlo, de no pocos fracasos, viene esta película netamente mexicana a reivindicar a nuestro cine, colocándolo de golpe y porrazo en el sitio que debe ocupar en el ánimo del público.

Lo tiene todo, todo lo bueno, se entiende.

Argumento emotivo y humano a la vez, sin más defecto que cierta violencia para determinar la 'venta' de Cruz, hecho fundamental para el desenlace; excelente fotografía, no tan sólo por su claridad, sino por sus tonos y por su arte; música inspirada toda, y toda, también, con carácter, con sabor; sonido fielísimo, hasta el punto de que voces, ruidos e instrumentos parecen naturales; dirección inteligente, que acredita una vez más a Fernando de Fuentes como a uno de nuestros más destacados productores, e interpretación buena en términos generales, y hasta relevante en algunos casos.

Entre el público la película produjo el mejor de los efectos, y prueba de ello fueron las ovaciones del día del estreno.

Y era natural que así fuese.

Allá en el Rancho Grande no es solamente una buena película, sino que es una buena película MEXICANA.

Algunos de sus pasajes charros nos recordaron los cuadros de Ernesto Icaza, en tanto que sus escenas íntimas tienen tal sabor local, que antójanse familiares.

Nuestra enhorabuena a todos.

Réstanos tan sólo alabar a Tito Guízar, cuya sinceridad en ademanes y expresiones es admirable; a René Cardona, que comprende y vive el papel del 'Patrón'; al popular 'Chaflán', que ha logrado, al fin, destacarse de veras, con méritos propios e indiscutibles; a Esther Fernández, guapísima y sensitiva a la vez, y a todos y cada uno de los que, en una u otra forma, han contribuido con esta obra de arte a dar prestigio al cine nacional".

Por otra parte está el testimonio para la revista Vea (9 X 1936): " Es muy difícil asegurar cuál es la mejor película mexicana, a menos que se vieran todas, una tras otra, pero en el caso de Allá en el Rancho Grande podemos asegurar que se trata, si no de la mejor, sí de una de las mejores cintas mexicanas. Lo tiene todo para triunfar. Claro es que hay algunos detalles flojos, pero éstos son los menos y los méritos abundan. Desde luego, el argumento de Guz Aguila y de la señora su hermana tiene colorido mexicano y emotividad, sobre todo, desde la mitad de la pe-

lícula en adelante. La fotografía es inmejorable y corresponde a Figueroa. El sonido, que es espléndido, lleva la firma de Kroger. La dirección, también notable, se debe a Fernando de Fuentes. A nosotros nos parece que tanto por el sabor eminentemente mexicano (aquel huapango tan brillantemente resuelto, la pelea de gallos, las canciones de Barcelata, etc.) dan interés y altura a la película. Lástima grande que hayan confiado el jarabe tapatío a Emilio Fernández que es, por decirlo así, el único lunar de la cinta, pues ni baila jarabe ni le da estilo a la danza. Los intérpretes merecen elogios a la cabeza de todos: El 'Chaflán', que realiza una labor cómica meritísima; enseguida, René Cardona, que tiene momentos muy acertados que lo hacen aparecer como un actor verdadero; Emma Roldán tiene una de sus mejores actuaciones; Esther Fernández también le da naturalidad y ambiente mexicano a su Crucita; Tito Guízar, utilizado más bien como cantante que como actor, tiene la cara demasiado inexpresiva y sólo en determinados momentos le da intención y fuerza a su fisonomía; es una lástima que hayan escogido para hacer el 'gallego' a un individuo que si en el tipo está bien en la realización no hace más que mal copiar los 'gallegos' de género chico que hemos visto en las revistas teatrales. En general debemos decir que aún la interpretación tiene muchos aciertos y si señalamos esos defectos es con el objeto de mejorar el trabajo de los censurados; en posteriores películas; pero reafirmamos nuestro juicio de que se trata de una de las mejores películas hechas en México con características nacionales y colorido intenso".

El periódico deportivo La Afición publicó la nota para la columna "Cinefonías" (12 X 1936): " El nombre del director Fernando de Fuentes es como una garantía de la calidad de sus películas, las que el público acoge con fundada creencia de que hallará en ellas conocimientos, gusto estético y sobre todo inteligencia.

Para el estreno en el Alameda, se congregó selecto auditorio, que por su categoría exige cintas buenas, como la presente, digna de figurar como sucesora de las del género del Tigre de Yautepec, que tanto agrada al público, como a la gente culta, conocedora del medio, y que es la que verdaderamente goza con los detalles y los caracteres de los personajes, captados por las películas, y que representan al alma mexicana vibrante, en su medio campestre y musical.

El argumento, sin grandes exageraciones, desenvolviéndose en un medio fácil y accesible, encontró para ello, con su director, que hizo luciera en toda su magnitud, así como a los personajes, que revivieron cada uno de ellos la figura de la obra, tan reales como si los actores no hubieran salido de aquel medio y fueran exclusivamente llamados a actuar en su propio medio.

Tito Guízar, el que se desprende un poco más, por tener ciertas modalidades que lo hacen más desenvuelto ante la cámara; pero al mismotiempo menos adecuado a su papel. Sin embargo, su simpatía natural se impone y hace una buen pareja con Esther Fernández, de quien oímos allí mismo un comentario: ' es la muchacha más graciosa y más natural que hayamos visto en el cine nacional, de entre las artistas que rifan en estos momentos'.

Todo el ambiente y las fotografías son como arrancados de un lugar que hayamos visto en alguna parte de nuestra República.

No nos detendremos más a dedicar alabanzas especiales a un director que como el señor Fuentes sabe él mismo su propio valor, los conocimientos artísticos que posee. Pues sus propios triunfos serán los que lo animen a seguir por el sendero que ha empezado".

Para terminar, Luz Alba califica a la película de De Fuentes como "mexican curios", en una nota para la revista Ilustrado (X 1936): "Entre todos los ensayos cinematográficos hechos hasta ahora en el país, sólo en dos películas se ha querido y se ha logrado penetrar un poco en el alma nacional: Janitzio y Redes. No hablemos de Tormenta sobre México, porque tal como la conocimos es apenas un boceto de algo que pudo haber sido la interpretación fílmica de la Revolución Mexicana.

El resto de nuestra producción cinematográfica sin duda ofrece, a los ojos perspicaces de un observador atento, ciertos rasgos capaces de revelar su origen, como verbigracia, ese tono melancólico de la mayoría de nuestras cintas, que llega a veces hasta lo truculento; pero se trata de un mexicanismo involuntario, que se abre paso a través del temperamento de argumentistas y directores, aun en los casos en que más deseosos están de despersonalizarse, no de una introspección querida, de un propósito consciente de hurgar en las peculiaridades del carácter de nuestro pueblo, para reflejarlas artísticamente sobre la pantalla.

Cuando los realizadores nacionales, o los que sin serlo aspiran a que se les tenga como tales, intentan hacer cine mexicano, y eligen para sus películas temas tomados de nuestras obras literarias, de nuestras costumbres, no logran nunca pasar de lo superficial y accesorio, de lo que percibe la mirada menos penetrante sin adivinar nada de lo que hay un milímetro más abajo, de lo simplemente pintoresco y que el observador vulgar considerará por ello mismo característico. El resultado es que, a pesar de ser de aquí mismo, la interpretación cinematográfica de lo nacional resulta perfectamente falsa y desmayada como las mexicanerías que los pequeños industriales polacos, rusos y judíos falsifican para uso de turistas noveleros; o como el estilo colonial que algunos de nuestros arquitectos copian de sus traducciones 'pochas'.

Y ustedes perdonen el prólogo tan largo. Sólo tiene por objeto decirles que a ese género de 'mexican curios', pertenece la última cinta perpetrada por el señor De Fuentes, a la cual hemos de referirnos en este preciso instante. Con esto nos ahorramos, ustedes y nosotros, un análisis especial de las artificiosidades, convencionalismos y teatralerías que en abundancia contiene.

Quizá porque el señor De Fuentes se alió con 'Guz Aguila' para la consumación del libreto, el ambiente que trasladó al lienzo no le resultó precisamente campestre, ranchero, como él hubiera querido, sino 'robertosotesco', desde por las cosas que ocurren en esos ranchos -el 'grande' y el 'chico'- en los que nunca se trabaja, pues las gentes se dedican a beber y a cantar -y luego

hay quien hable de la dureza del trabajo agrícola!- hasta por la forma en que hablan los campesinos de pega que a ellos llevaron los argumentistas.

¿Quien no sintió la falta del panzón Soto, junto a ese personaje encarnado por el 'Chaflán' contanto sentido revisteril, y sobre cuya cabeza pecadora volcó 'Guz Aguila' dieciseis años de hacer chistes de teatro, principalmente para reirlos él mismo? ¿Y quien puede negar que el 'gallego' cantinero, también de revista sotesca, no es una caricatura de los que caricaturaba Par-davé en los tiempos del Lírico?

Es seguro que la película agradó a muchas gentes, y todavía agrada más; pero no porque sea cinematográfica en el propio sentido del término, ni porque interprete la realidad mexicana tal como es, sino porque es una transcripción fonográfica del mexicanismo convencional de nuestro teatro de revistas, que las gentes de las ciudades se han acostumbrado a confundir con el verdadero. Esos charros de guardarropía, tan pintaditos y monos, como el señor Guízar; esas tremendas celestinas tan bobamente inhumanas como la que hace la señora Roldán, ese hacendado tan sin espinazo y tan de escena, como el que interpreta el señor Cardona, ese chistoso de historieta dominical -chupamirto, 'marmerto'- que una vez más crea el señor López, no han salido de la vida, sino de las tablas.

Y he aquí como el señor De Fuentes, en lugar de adelantar en el cine cinematográfico; ha dado un salto atrás hacia el cine-teatro de revistas ".

El testimonio de Luz Alba difiere en gran parte de los citados anteriormente. En realidad, el mérito más sobresaliente de Allá en el Rancho Grande fue dar el impulso definitivo a la industria cinematográfica mexicana al abrir los mercados de Latingo América sin dejar de llamar la atención en Europa. Y no se puede ignorar que esta cinta representó el inicio de un género cinematográfico, la comedia ranchera, a la que le sucedieron muchas más tratando de imitar el éxito obtenido -ya sea de taquilla- por esta película.

En lo tocante a la actuación, a Tito Guízar le quedó grande la interpretación del caporal José Francisco, en dos palabras: ¡no actúa!; Esther Fernández debuta en el cine nacional con su "Crucita" y no se esfuerza por ocultar su timidez e inseguridad, aunque tampoco se le puede negar uno que otro momento agradable. Afortunadamente, De Fuentes contó con la actuación de Emma Rol-dán y Carlos López "Chaflán", quienes lograron sacar adelante la trama de la película con su magnífica interpretación como la planchadora Angela y el borrachín Florentino. Y como dijera alguien por ahí, René Cardona no encaja en el papel que se le asignó; resulta más convincente en papeles de galán ciudadano.

Bajo el cielo de México (1937): Otra comedia folklórica

La siguiente sinopsis pertenece al libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: En la hacienda cañera de Santa Lucía, el caporal Juan Manuel dirige el ensayo de un grupo musical ranche-ro cuando el patrón Arturo lo envía a la estación del ferrocarril a buscar el correo. Quien llega inesperadamente, ante la admiración de Juan Manuel, que come una caña, es la bella Alicia, hermana de Mercedes, esposa de Arturo. Como no hay otro medio de transporte, Alicia va a la hacienda en el caballo de Juan Manuel, a quien pide también su sombrero para ponérselo ella. A Juan Manuel lo quiere la ranchera La China, amada a su vez por el ranche-ro Cosme. Juan Manuel, sin embargo, se ha enamorado de Alicia, pese a las diferencias de clase que le hacen iniciar la composición de una canción, "Nunca". Alicia se viste de china poblana y aprende equitación con Juan Manuel. En el día de la molienda, Alicia visita el trapiche de don Pepe Blancaflor, quien le explica los trabajos y le hace gustar el primer piloncillo. Nombran a Alicia madrina de la molienda; Juan Manuel le dedica una canción cuya intención amorosa hace a la joven ponerse muy seria e irse sola. Se celebra el jaripeo de la hacienda, en el que Juan Manuel se luce coleando una vaca y domando un potro ante la indiferencia desdeñosa de Alicia. Muy triste, Juan Manuel cuenta a su madre doña Rosita lo que le ocurre y acaba llorando. La madre opina que es mejor que su hijo deje por un tiempo la hacienda, pero Juan Manuel se reanima al anunciarle que Arturo quiere que el caporal le lleve serenata

a Alicia. Juan Manuel, al cantar "Nunca" en la serenta, conmueve a Alicia, quien lo hace acercarse a la reja y le da un beso. Mercedes se opone al romance de su hermana con Juan Manuel, pues Alicia debe casarse con el capitalino Jorge, un catrín interesado. Alentada por su hermana, Alicia va a mandar una carta a Jorge para casarse ese mismo domingo. Arturo trata de disuadirla en favor de Juan Manuel diciéndole que éste no es un caporal cualquiera, que será nombrado administrador y que tiene algunas tierras y dinero guardado. Advertido por su amigo Chema de lo que ocurre, Juan Manuel va a reclamar airadamente a Alicia su inconsecuencia y le dice que es "falsa como las catrinas de México"; ella termina por abofetearlo y le ordena que él mismo envíe la carta a Jorge. Llegan Jorge y muchos catrines para la boda y ésta empieza a celebrarse en la iglesia cuando la interrumpe Juan Manuel cantando "Nunca". Alicia finge un desmayo y Arturo la hace escapar por una ventana para impedir que Juan Manuel termine de ensillar su caballo y se vaya para siempre. Juan Manuel, a su vez, se hace al principio el indiferente y acaba forzando a Alicia que le ruegue quedarse para abrazarla y besarla.

A continuación, la nota anónima para la sección "Silencio...! ;Cámara! de la revista Vea (19 XI 1937): "Bajo el cielo de México es una película que gustará mucho. Fernando de Fuentes logra otro triunfo en su carrera. Si logró un éxito con Allá en el Rancho Grande, no menos éxito conseguirá con ésta, que está hecha con talento. Emociona, hace reír, tiene interés, desborda canciones mexicanas en su primera mitad, hay intriga, costumbrismo, etc.

Es en fin, un acierto definitivo. Nuestros parabienes más sinceros a Fernando de Fuentes. La película se la lleva el 'ché' Falcón, que está muy bien. Después de él, merece un amplio elogio María Luisa Zea, que es la primera vez que se luce como actriz. Pardavé muy gracioso, al igual que el 'Chaflán'. Muy intencionado Domingo Soler. Vilma Vidal logra algunos momentos muy acertados, no pasando de discreta en el resto de la película, pues abusó de los gestos poco naturales. Rosita Castro bien. Barcelata como siempre".

Así fue el comentario de Hugo del Mar para la sección "Luces y sombras del cine nacional", de Revista de Revistas (21 XI 1937): "El viernes de la semana anterior se exhibió en 'première' especial en el Teatro Alameda la cinta de La Mexicana de Películas, S.A., intitulada Bajo el cielo de México, constituyendo su estreno, ante una concurrencia que llenaba en su totalidad el enorme coliseo, uno de los sucesos más resonantes del año en curso. Fernando de Fuentes vuelve otra vez a demostrar su acendrado mexicanismo y su supremacía como director entre los que tenemos en casa, pues nos ofreció una película tan amable, tan bien hecha y tan saturada de buenos chistes y de sentida música, que, como era de esperarse, al terminar la exhibición el público la premió con calurosos aplausos. Muy bien, notablemente bien Rafael Falcón en su tipo de caporal, personaje que lleva todo el peso de la obra y al que, aparte de haberle dado la intención requerida por el libreto, con su privilegiada voz le impregnó tintes de verdadero artista; muy bien, asimismo, Vilma Vidal, especialmente en las escenas finales, muy difíciles por cierto; y distinguiéndose

en sus roles Domingo Soler, El Chaflán, Emma Roldán, Joaquín Par davé, Lorenzo Barcelata, María Luisa Zea y Fernando A. Rivero. La fotografía, de Gabriel Figueroa, estupenda; el sonido, de Joselito Rodríguez, no puede estar mejor, y los 'sets' de Jorge Fernández comparables a los mejores que hemos visto".

Para Ignacio, encargado de la columna "Cinerías", esta cinta de De Fuentes "tiene momentos inverosímiles y completamente alejados de la vida real"; así la criticó en una nota para el periódico La Afición (23 XI 1937): "De todas las películas mexicanas que se han producido hasta la fecha en nuestros estudios, incluyendo la que iniciara el resurgimiento de la industria, o sea Allá en el Rancho Grande, ninguna mejor lograda, ni ninguna que haya llegado más a nuestro público produciéndole hondas satisfacciones, que ésta titulada Bajo el cielo de México, dirigida mejor que nunca por Fernando de Fuentes, que hasta la fecha sigue teniendo el record indiscutible del mejor director de nuestro medio cinematográfico.

Inefable paisaje mexicano aprovechado en la mayor parte de sus latitudes; fácil secuencia del argumento a pesar de que tiene momentos inverosímiles y completamente alejados de la vida real; acertada interpretación de la mayor parte de los artistas que toman parte en el desarrollo y sobre todo grandes aciertos -no desprovistos de pequeñas fallas- de la dirección.

Si a ello le agregamos una magnífica fotografía y un excelente sonido, tendremos el resultado que ha producido naturalmente, Bajo el cielo de México; el de ser una de las mejores cintas mexicanas hechas hasta la fecha y la de haber conquistado con facilidad

a nuestro público.

Los principales personajes de la cinta, el 'Ché' Falcón, todo lo desargentizado que está, aún le falta un poquitín menos de afectación para mejorar su actuación y sin embargo, hasta hoy puede ser considerado el mejor galán del cine nacional. En cuanto a Vilma Vidal, aún le sobra afectación y otras cosas para ser una figura femenina, pero cumple bastante bien. Los demás consagrados por la pantalla, a las respectivas alturas de sus agrupaciones".

Finalmente, el comentario del poeta Xavier Villaurrutia para la sección "Crítica cinematográfica" de la revista Hoy (4 XII 1937): "En este film, el director, Fernando de Fuentes, se ha convertido en el discípulo de sí mismo. Bajo el cielo de México sigue fielmente las líneas trazadas, el camino marcado por Allá en el Rancho Grande, que tantos otros directores han seguido con más sumisión que inteligencia, con más avidez por complacer a un público que con deseos de sorprenderlo.

Comparado con Allá en el Rancho Grande, el nuevo film dirigido por Fernando de Fuentes, resulta menos cansado y largo; también menos henchido de elementos pintorescos. Pero si es verdad que, en lo general, resulta más discreto, también es verdad que no cuenta con una escena como la del desafío a base de coplas de huarango de Allá en el Rancho Grande, que sigue siendo la mejor de las escenas de su género en el cine nacional.

Del argumento de Bajo el cielo de México, apenas puede decirse que difiera de los temas repetidos, como una lluvia pertinaz, en las producciones mexicanas de tipo ranchero. Conocida es la histo

ria: Un rancho donde no se trabaja, y en el que, para justificar el paradisíaco vivir de los personajes, por medio de unas letras superpuestas en la fotografía se explica que la acción se desarrolla domingo a domingo. Un caporal enamorado de un imposible que, al fin, naturalmente, se hace posible. Una pareja de cancioneros que acompañan al galán en sus aventuras románticas de serenata, 'Mañanitas' y balcón. También, y sobre todos los personajes, una guitarra, objeto enfático que el protagonista abraza a cada momento y que parece considerar como un substitutivo de la mujer a quien no puede estrechar tan íntimamente. ¡No en vano -parece decir el protagonista de este film-, tiene cuerdas y curvas de mujer... la guitarra!

A este género de argumentos estaremos condenados por mucho tiempo, a lo que parece. Se trata de agotar una veta que ha despertado interés en el público, y a ello se dedican nuestros productores. Las películas de este género se han convertido rápidamente en la gallina de los huevos de oro. Si un argumentista presenta a los productores un asunto de otro tipo, éstos lo rechazan de plano o, lo que es peor, le hacen modificaciones hasta convertirlo en algo trivial que el autor no reconocerá como suyo.

Argumentos como el de Bajo el cielo de México apenas si ponen a prueba el talento de los intérpretes. Se puede decir que Vilma Vidal fotografía bien, por momentos, mientras no entrecierra los ojos; que tiene soltura y que sabe hablar. De Rafael Falcón puede anotarse que tiene figura y voz agradables y que sólo en un momento descubrió su acento exótico. Del popular actor que responde al nombre de 'El Chaflán', se descubren las limitaciones en cuanto

se le hace salir del terreno en que hasta ahora lo han colocado: hacerlo cantar es tan perjudicial para él como desagradable para quienes lo escuchan. Y que nadie abogue en su favor, subrayando que se trata de una escena cómica, porque, si bien es cierto que así lo han pretendido, también es cierto que no lo han logrado. Domingo Soler sostiene su personaje con simpatía, y sabe hacer visible su malicia discreta de hombre que comprende el sencillo conflicto de la protagonista enamorada de un hombre que -ella lo supone- no es de su clase social. Los acentos cómicos, que en este film están a cargo de Joaquín Pardavé, aparecen todavía yuxtapuestos, y tienen reminiscencias teatrales; el público, que no alcanza a diferenciar los géneros y que no ha tenido oportunidad de ver a Pardavé en el teatro, los goza sin juzgarlos, sin pensar que no siguen el ritmo cinematográfico. Borrosa como su personaje, y poco expresiva, la intervención de María Luisa Zea.

No escapa Bajo el cielo de México del influjo que la revista teatral mexicana ha marcado en el cinematógrafo. Los trajes de chinas y charros siguen siendo en el cine los lujosos y convencionales trajes decorativos del teatro. Tampoco en este film se omitió el inevitable jaripeo ni las inevitables 'serenatas'. Por fortuna las canciones, administradas -como ya he apuntado- en una dosis más discreta, son agradables. 'Nunca', la canción de Guty Cárdenas, sirve de pivote al film, y está bien cantada, aunque no en un lugar apropiado. La escena en que Falcón la canta, en el interior de la iglesia, es una de las más ilógicas del cine nacional. ¿No habría sido más natural que la novia la oyera cantar fuera de la iglesia? Resulta ridículo que el resentido

pretendiente la entone en la iglesia misma y que los concurrentes al matrimonio no lo interrumpen sino hasta el momento en que Falcón la concluyó.

Una buena fotografía, un buen sonido y una continuidad más acertada que la de la mayoría de nuestros films, son cualidades de Bajo el cielo de México, que nadie, ni el más riguroso comentarista, debe escatimar. No hay duda que por éstos y otros méritos menos claros, Fernando de Fuentes se ha convertido en un discípulo muy fiel de Fernando de Fuentes".

La Zandunga (1937): Comedia folklórica.

SINOPSIS: En el Istmo de Tehuantepec, en vísperas de la fiesta de la fruta, los lugareños se preparan para asistir con sus mejores vestidos. Lupe (Lupe Vélez) se encuentra en su casa, indiferente a la alegría del resto de los pobladores. Marilú (María Luisa Zea), Ramón (Rafael Falcón), pretendiente de Lupe, y Petra (Carmen Cortés) van a buscarla. La joven sólo acepta la invitación cuando se entera que irá el marinero jarocho Juancho (Arturo de Córdova). Este llega a la plaza con Antonio (Alvaro González), novio de Marilú y habitante de la población vecina, quien le advierte al marinero minutos antes que a los hombres de esa región no les gusta que los fuereños enamoren a sus mujeres. Al terminar la danza empieza la tirada de la fruta; Lupe aprovecha para acercarse a Juancho, quien la cita para esa misma noche. Mientras tanto, don Atanasio (Rafael Icardo), un ricachón del pueblo, cobra a don Eulogio (Manuel Noriega), padre de Lupe, la deuda que éste adquiriera con él y le propone olvidar el adeudo si le da en matrimonio a su hija, o ce lo contrario se cobrará con el platanar. Viendo rechazada su oferta, el hombre despoja a don Eulogio de su propiedad. Lupe se ve obligada a trabajar para ayudar a su padre. Juancho se ausenta y pide a la chica que espere su regreso para casarse. Llega la fecha fijada para la boda de Marilú con Antonio. Los compañeros de Ramón aceptan a regañadientes adornar la casa de la novia, debido a que Antonio no pertenece a esa población. Por otra parte, Lupe creyendo

se abandonada por el marinero se compromete en matrimonio con Ramón. En la fiesta se juntan las poblaciones rivales, mirándose todos con desconfianza. Minutos después llega Juancho; Ramón se da cuenta de su llegada. El jarocho y el prometido de Lupe se hacen de palabras. El señor alcalde (Joaquín Pardavé) interviene pidiendo a Lupe decida con quién se casará. Ramón comprende que la muchacha no lo quiere y pide que abrace al marinero. La chica emocionada corre a los brazos de Juancho.

Es una historia tan trivial y endeble que el realizador tuvo que recurrir a "vistas" pecando la película de exceso de éstas; muy bien pudieron emplearse en escenas más importantes, ya que la trama se vuelve monótona exigiéndose agilidad a lo largo del cansado desarrollo de la cinta.

Se manejó, una vez más, el trillado conflicto amoroso manifestado desde La Calandria, tema tan gastado que por la forma en que se llevó a la pantalla no logró emocionar.

De Fuentes cayó de nuevo en el error de Allá en el Rancho Grande: muestra una realidad que a todas luces resulta inverosímil; prueba de ello es la crítica publicada en la revista Hoy, del licenciado Vicente E. Matus, para Enrique Liekens, cuyo encabezado justifica la inclusión de la misma: "Un Indio Zapoteca Crítica la Sandunga de Lupe Vélez", (7 V 1938), número 63: " Si los productores de esa película hubieran advertido al público que únicamente iban a exhibir una fantasía tropical, sin el más leve intento de retratar costumbres reales, mi crítica no tendría fun

damento y no me atrevería a hacerla. Pero propagaron lo contrario: dijeron que traducirían la tradición fiel de la creación del genial zapoteca Máximo Ramón Ortiz, con las costumbres auténticas del istmo oaxaqueño; situaron a la protagonista en el mercado de Tehuantepec; ofrecieron dar conocer el hábito rarísimo del baño de la novia en las ondas del Papaloapan: siempre insistieron en que iban a exhibir los perfiles valiosos de la raza zapoteca... Por ese motivo, mi crítica se impone, porque los zapotecas tenemos una civilización completa, muy digna de respeto, producto de nuestra lengua, gramática, aritmética, industrias, artes, música, poesía, deportes, supersticiones, costumbres..., todo propio y fundamental para constituir una civilización, también propia y completa.

Como producción artística no me compete juzgar la película. Como propaganda de costumbres, sí la considero un completo fracaso burlesco, ofensivo para mi tierra.

La introducción musical es bella y aceptable. Tiene un motivo sobre el 'son' de 'La Sandunga', que parece el monumental arreglo del maestro Chávez, pero el zapateado está cambiado.

El panorama, el paisaje, no es istmeño. Sólo aparece, como excepción, una fotografía del antiguo mercado de Tehuantepec, más adentro de él se mixtifican los sucesos: las flores que allí se expenden son violetas, claveles y azucenas, que no se conocen en Tehuantepec. Allí los nardos se llaman azucenas. La disposición de los 'puestos' no es la de los de Tehuantepec; no se contemplan los montones de caña y de zacate que se acostumbra apiñar por las cuatro entradas del mercado; no se ven jazmines, tu-

lípanes, reinas; rosas, resedá, albahaca, que no faltan en Tehuantepec, ni piñas, ni canastas con plátanos, ni montones de calabaza. Almendros, tamarindos, morros, guanacaxtles, brillan por su ausencia en toda la exhibición, no obstante que son la flora más conocida de la región.

Sobre el río de Tehuantepec no existe el puente colgante de la película; el puente de ese río es hermoso; por él pasa el ferrocarril. El río que aparece en la pantalla es interior al de Tehuantepec; no iguala al Papaloapan, que no es Tehuantepec, sino que corre por Coatzacoalcos, Minatitlán, Tuxtepec, lugares muy alejados de Tehuantepec. El Papaloapan, donde se sitúa el baño de la novia, no admite baños de mujer en la forma de la película; es muy caudaloso; está lleno de tiburones y lagartos, y en todos sus lindes no existen costumbres zapotecas.

En las planicies de Juchitán y de Tehuantepec no hay cafetales; los hay en la parte septentrional montañosa y lejana -Chimalapa, Mogañe, Petapa-; pero allí la raza no es zapoteca, sino mije, que no tiene las costumbres zapotecas.

Las carretas adornadas, las muchachas de clan encaramadas en ellas, con jicalpextles en la cabeza y huipil orlando el rostro, no traducen realidad. En la comitiva de presentes para la novia, sólo va una carreta para conducir un cerdo gordo, cuando no puede andar; cuando todavía puede, se conduce a caballo, en la manzana de la silla. Para llevar jicalpextle en la cabeza, el huipil no debe rodear el rostro; cuelga de la cabeza en posición de calle; huipil, orlando el rostro, es para la iglesia o ceremonias religiosas o luctuosas. No se usa la carreta para llevar en

ella damas en la forma en la que se estila en la ficción pelicular.

El vestido masculino que se exhibe no es el usual istmeño; no es la guayabera el vestido regional; el traje de don Eulogio no imita al del istmeño; las camisas de los hombres no se anudan por las faldas; los hombres no llevan machetes a los bailes; no usan camisas abiertas, desabotonadas, enseñando el pecho desnudo; a ninguna fiesta se va con machete; sólo se usa para caminar; la fuerza del zapoteca reside en sus brazos y en sus pies.

La marimba no marca una característica zapoteca; suele utilizarse en el istmo como en México; pero con menos frecuencia en Tehuantepec. Los 'gallos' se hacen con bandas o con instrumentos de cuerda. 'La Sandunga' que se toca en la marimba de la pantalla es una mala imitación irregular de 'La Sandunga' oaxaqueña; tan irregular, que no divide el 'son' de los 'zapateados'.

El vestido de la madre de la novia no es el que usa la istmeña. El de Lupe Vélez lo es, pero lleva muy ajustado el huipilito, lo que no debe ser así, por el calor; la falda está muy estilizada en vez de ser 'ampona'. Sólo cuatro trajes femeninos son auténticos; los demás son teatrales. No se baila con huipil en la cabeza; no se llama 'vela' al baile de boda; se llama 'estrado'; no se hace de noche, sino de tarde. La vela es baile elegante y suntuoso, con ocasión de fiestas de otra naturaleza. El traje de la novia que se exhibe en la película es inusitado en el istmo: la novia no debe llevar velo, cola, ni vestido blanco de olán, ni corona de flores en la cabeza; excepcionalmente puede llevar un huipil de cuerpo, blanco, de felpa, terciopelo, seda o

brocado. No se llevan las trenzas torcidas, colgando por delante, cuando se usa el huipil de cabeza; esta prenda se deja en el respaldo del asiento cuando la istmeña se levanta a bailar.

La tirada de la fruta no se hace en carreta; los hombres van a caballo y las mujeres a pie. La bendición de la fruta, de la película, no está apegada a los rituales de la región.

La autoridad no lleva ningún bastón en público para ejercer su función. El bastón oficial es sólo un símbolo. En nada difiere de un simple bastón común de puño recto; es siempre de madera muy fina; cuando más remata en oro o plata; sólo se exhibe en público en año nuevo, para la ceremonia de 'cambio de varas', en la cabecera del distrito; pero, después de esto, se envuelve y se lleva para ser colgado en el cabildo respectivo; es muy distinto, en aspecto, del que figura en la película.

Es irreal y ofensiva la forma propagada, en que un alcalde calla persistentemente a sus interlocutores con un bastón ideado por la fantasía; los zapotecas tienen veneración por sus autoridades, pero no en forma ridiculizada. El presidente municipal no hace ronda ni usa silbato; no va a las velas ni a los bailes en su carácter de autoridad.

La guanábana es fruta istmeña, pero no es el refresco más común; los más en uso son: tamarindo, chía, horchata, jamaica, co yol. Tampoco el comiteco es bebida que marque una característica zapoteca: el istmeño bebe habitualmente anisado, mezcal, vinos generosos y cerveza.

Los panes de la película tampoco son los habituales: los zapotecas usan marquesotes, tortas de manteca, biscotelas, bollos,

quesadillas, que son tortas distintas de las conocidas en México. No se paga multa por la mala confección del pan; se paga por concurrir tarde a las fiestas mañaneras, y no en dinero, sino en licor.

El baile de 'comanches', del principio de la película, no tiene relación con las fiestas matrimoniales ni populares istmeñas; no se conoce en la región; la indumentaria de estos bailarines no semeja a la de los istmeños; el baile de los 'huaves' que suelen asistir a las fiestas populares istmeñas es distinto.

No se baila la tonalteca con jicalpextleni con huipil en la cabeza, ni a la salida de la iglesia. Todo el baile de la tonalteca, de la película, está desfigurado; el observador no se siente en ninguna región del istmo, a la vista de ese cuadro ni de toda la película; el ambiente propagado no es el de Tehuantepec.

El canto del espejito está bien logrado sobre el tema de la tonalteca. El baño y el peinado de la novia es invención. El adorno obligado de la casa de la novia, por todos los varones, no es real; en el istmo toda cooperación es voluntaria y espontánea; y es lo que más caracteriza a la raza.

No se hacen los estrados al aire libre, ni en los atrios de las iglesias, sino en enramadas grandes y lujosas, bajo techos de palma fresca o de toldo. No es cierto que la 'Sandunga' sea un baile ritual exclusivo para bodas, ni que no se pueda interrumpir. Las piezas que se dedican exclusivamente a los novios son: el 'Son del Medio' y el 'Fandango'; pero tampoco es reglamentario que no se interrumpan mientras bailan los novios; al contrario, durante el 'Son del Medio', la novia se sienta con su

jicalpextle sobre las rodillas, para recibir el óbolo pecuniario que deben llevarle todos los bailarores.

Las parejas que en la película bailan la 'Sandunga' invierten su papel: no son las mujeres las que deben zapatear ni deben brincar; únicamente los hombres zapatean en trozos determinados, que la música marca al silenciar los golpes de la tambora. El primer baile de la película no es 'Sandunga' sino 'Rascapetate', que no es zapoteca sino chiapaneco. La 'Sandunga' no se baila como 'Rascapetate'. Las mujeres deben bailar la 'Sandunga' con mucha lentitud y solemnidad, y no deben dar vueltas como trompo en ese baile. Los 'bajos' de acompañamiento de la 'Sandunga', usados en la película, están muy defectuosos.

Las expresiones 'feliz chica', 'lo mesmo', 'ansina', 'lo vide', no son usuales entre zapotecas; las palabras castellanas que aprenden las pronuncian bien, excepto en diptongos, que no pueden disolver bien, incurriendo también en notables defectos de concordancia, por alteración de los géneros y le hablan de 'tú' a todo el mundo.

A ningún extraño se le ponen obstáculos para ingresar en la sociedad zapoteca; al contrario, la raza es muy hospitalaria, y goza en atraer al forastero; los pleitos de barrios son por cuestiones políticas y no domésticas; nunca se ataca a un forastero en un baile, sino en las afueras de la enramada, entre las 'taber~~neras~~' , siempre a patadas y garrotazos; nunca con machetes.

La figura del alcalde que se exhibe es ofensiva para los zapotecas, que no llaman a éstas autoridades alcaldes, sino presidentes o tenientes.

El machete de Ramón ostensiblemente se nota que no es el usual en el istmo; los puños de casi todos los machetes exhibidos, tampoco; las hojas de todos no son las que allí se usan; la marca inveterada es la 'Colt', de muy distinta forma; los de la pantalla parecen surianos de la Costa Chica guerrerense.

El corte del café no es función femenina. La distinción de funciones masculinas y femeninas en el istmo es muy exigente. Nadie puede consebir a mujeres formales zapotecas cortando café en trajes de olán ni con jicalpextles elegantes. En la raza 'chima', muy alejada de Tehuantepec, se suelen utilizar muchachas para ese corte, pero no en traje festivo istmeño, porque no son zapotecas y usan indumentaria diferente.

La guitarra de Ramón parece usada al revés, como tocada por un zurdo; pero en el istmo hasta los zurdos deben tocarla en postura regular; parece que se usó la 'negativa' por la 'positiva', como error de dirección.

Los músicos no se anudan la falda de la camisa; todos deben de usar pantalón; hasta los piden prestados con tal de no tocar sin él; es lujo en el músico el pantalón; no deben llevar la falda de la camisa de fuera.

Nunca una istmeña esconde hipócritamente al sujeto de su adoración aun cuando la quieran casar a la fuerza.

El canto de la 'Shuncu' es una creación bien lograda sobre la 'Tonalteca' y la 'Juanita', que son istmeños. La actuación de 'Chaflán' nada deja que desear".

La anterior resultó una crítica bastante detallada sobre las costumbres zapotecas, emitida con espíritu ponderativo y un cierto dejo de presunción.

Enseguida la nota anónima de El Redondel (20 III 1938): "El mayor acierto, quizás, de los productores de La Zandunga, fué el haber escogido el ambiente tehuano para el desarrollo de su tema.

Así, sin recurrir a los eternos 'charros' ni a las imprescindibles 'chinas', pudo lograrse el colorido pintoresco, que tan buen resultado económico viene teniendo para el cine nacional.

Las tehuanas con sus trajes vaporosos tienen por marco el paisaje tropical de Cuernavaca, habiéndose logrado a este respecto una perfecta propiedad.

El argumento de La Zandunga, sin ser extraordinario, interesa y agrada, tanto más cuanto que cuando en ciertos momentos en que tiende a languidecer, surgen escenas cómicas que hacen reír al público.

La continuación está bien lograda, y sólo objetamos algunas partes del diálogo, abundante en demasía en 'ansinas' y otras palabras vulgares, que no parecen propias de gentes que a continuación se expresan con frases bien pensadas y bien dichas.

No conocemos bastante las costumbres del Istmo para opinar sobre la veracidad de ciertos sucesos, pero, de todas maneras, nos parece que esa 'vara', símbolo de autoridad, y ese nombre tan repetido de 'Señor Alcalde' serían más propios en España que en México.

De todas maneras, insistimos en ello, es La Zandunga una película pintoresca, agradable, bien hecha en términos generales y

que se ve avalorada con la música típica que arregló ex profeso Lorenzo Barcelata.

Y sin espacio para continuar una labor de análisis más profunda, ocupémonos, aunque sea brevemente, de la interpretación.

Lupe Vélez actúa con su entusiasmo de siempre y está muy acertada en todos los momentos.

María Luisa Zea, que luce de continuo su atractiva sonrisa, se da gusto bañándose una vez más en la pantalla.

Bien Falcón, excepto en el 'close up' del canto, en el que su gesticulación resulta excesiva.

Muy natural Arturo de Córdova, que tiene en esta cinta su mejor acierto.

En papel Pardavé, pues no son culpa suya las exageraciones, como tampoco lo son del 'Chaflán', cuyo 'secretario' no tiene pero.

El público quedó contento de La Zandunga, como queda siempre que asiste a la exhibición de una buena película nacional.

Ha cambiado el ambiente, y si antes el sendero del triunfo estaba lleno de obstáculos, hoy se presenta amplio y despejado".

Luz Alba y su comentario que por esta ocasión se comparte casi íntegramente. Ilustrado (31 III 1938): " Hacer comentarios sobre el cine nacional resulta ya demasiado monótono porque lo que se dice de una película puede aplicarse, casi invariablemente, a todas o a lo menos a la inmensa mayoría. Sus cualidades, escasas y sus defectos, numerosos, se repiten sin cesar, como el movimiento de rotación de la tierra. Y al parecer, el problema

envejecerá sin resolverse, porque películas de verdadero sentido artístico como Janitzio, de excelente construcción como Irma la Mala, Suprema Ley, Las Mujeres Mandan, Noches de Gloria, etc., no han sido tomadas como ejemplo, para orientar la técnica fílmica.

La Zandunga, que debe ocupar el número cincuenta en la serie de 'films' 'costumbristas', ha venido a cambiar la indumentaria de las comparsas y un poco la música, pero de ninguna manera el contenido de la representación. Ayer eran charros de revistas y ahora son tehuanas de revista. Tal vez ni los mismos argumentistas y directores se den cuenta de que lo que pintan no es la vida tomada del natural, sino una vida de foro, que ellos, como in finidad de gentes que viven en las ciudades, confunden con la verdadera.

Este es el perjuicio más grave que el teatro vernáculo ha hecho al cine nacional. Ahora bien, cuando haya un director capaz de ir a buscar las cosas de la realidad misma -tipos, costumbres, manera de hablar, música, etc.- se habrá dado el primer paso hacia el mexicanismo verdadero.

El argumento de La Zandunga es de escasa acción. En él predominan los diálogos, sostenidos en una jerga imposible de clasificar, pues, cosa curiosa, en nuestras películas de ambiente regional, los nativos usan siempre el mismo lenguaje, ya sean del norte, del centro o del sur. Lo mismo el charro mitad guitarra, que el lépero, el indio, dicen 'ancina', 'pos', 'quíúbole', etc., a pesar de que en cada región y en cada clase social se habla de manera distinta. Esta es otra dificultad invencible de los

'films' llamados costumbristas, dificultad que quedaría subsanada si el adaptador fuera previamente a la región de que se trata en el asunto, para darse cuenta de como hablan los nativos.

Entre los personajes, completamente borrosos, hallamos, en el interpretado por Pardavé, la copia o más bien la caricatura del tío 'Lamparita', de No Basta ser Madre. Y aquellas escenas en que 'Chaflán' insiste en lo del secreto, nos recuerdan una película de Mitzi Green en la que la entonces chiquilla hacia poco más o menos lo mismo.

Lo que tiene algún carácter, como los bailes, no es más que una reminiscencia teatral.

La superabundancia de diálogos retrasa una acción que hubiera podido ser más ligera. En nada se nota tanto lo improcedente de esta manera de hacer cine como en la parte final, que por excepción es de una gran viveza porque la cámara capta expresiones gráficas subrayadas con diálogos, en vez de hacer lo contrario, según costumbre de nuestro cine.

Si los adelantos que hemos logrado en fotografía y sonido se extendieran a otras ramas del árbol fílmico, nuestro cine saldría alguna vez de la adolescencia, para convertirse en un arte formal ".

Por último, el poeta Xavier Villaurrutia comenta sobre La Zandunga, en el número 58 para la revista Hoy, (2 IV 1938): " Una buena fotografía que capta bonitos paisajes; un buen sonido; un reparto numeroso y variado no son, en modo alguno, los únicos

componentes de un film. Después de la exhibición de la Zandunga se piensa que técnicamente el cinematógrafo nacional ha avanzado airosamente muchos pasos. ¿Puede decirse otro tanto del contenido del film? Creo, por el contrario, que el cine mexicano se halla, por lo que respecta a lo que no es una técnica, en su primera infancia. Los argumentos siguen siendo primarios; los diálogos se conservan en un estado que revela la impericia, la falta de gusto y de ingenio para hacer hablar a los personajes. A estas apreciaciones aplicadas de modo general a los films mexicanos de tipo folklórico, especialmente, no escapa Zandunga, dirigida por Fernando de Fuentes, de acuerdo con el argumento de Rafael Saavedra.

¿El autor del argumento de Zandunga está conforme con la versión que del mismo ha recibido? ¿Sufrió su argumento cambios esenciales? ¿El diálogo es el mismo que él escribió? ¿Reconoció el argumento en todas sus partes? Estas preguntas se ocurren al pensar que, en otros casos, el autor de un argumento y de un desarrollo no reconocen su obra, al salir ésta de manos de directores e intérpretes. Pero a nosotros no nos toca sino juzgar los resultados y, según éstos Zandunga es un film de argumento medio cre, de lento y cansado desarrollo, en que los personajes -sobre todo, aquellos que tienen en el film la función de aparecer graciosos- dicen frases sin gracia y repiten estribillos -como el de 'la autoridad y la vara'- en grado tal, que el más paciente espectador se siente molesto y disgustado, cuando no avergonzado de la falta de ingenio de nuestros autores de diálogos.

Si el argumento no tiene proporción artística y si los diálo

gos que lo mantienen en pie carecen de verdadera intención cinematográfica, no es justo exigir a los intérpretes más de lo que pueden dar con tan frágiles apoyos. Al escribir estas líneas pienso, sobre todo, en Lupe Vélez que, en realidad, hace prodigios para llenar, con una actuación muy expresiva, el vacío de los parlamentos que tiene que decir. Le vemos actuar con una soltura que, naturalmente, supera en mucho la que sólo excepcionalmente han logrado algunos de nuestros actores. Lupe Vélez presta -a pesar de los textos y no gracias a ellos- vivacidad, malicia e intención a su personaje. Aparece, además, fotografiada irreprochablemente, en el curso de todo el film.

Los dos galanes de Zandunga, Rafael Falcón y Arturo de Córdova, en un papel ingrato el primero, en una esporádica aparición el segundo, cumplen dentro de la rutina a que les obliga el mediocre desarrollo del film. Abusa el director de los acercamientos, cuando hace cantar a Falcón, hasta el punto de hacerle desagradable. Y se piensa que Arturo de Córdova, actor discretísimo y consciente, está esperando una oportunidad que no se le ofrece aún, para demostrar plenamente lo que promete en las fugaces apariciones de este film.

Ni en conjunto ni parcialmente, Fernando de Fuentes supera otras películas que ha dirigido, ni otras escenas que ha acertado. En esta Zandunga, Lupe Vélez se anota, a pesar de todo, un triunfo personal, que no tendrá que compartir si quiera con las canciones que, si en otras películas del mismo género han sobrevivido en la memoria, en este film no tienen relieve alguno considerable".

Se puede concluir que La Zandunga quedó como una especie de rudimento, algo inacabado, que viene a ser más propio para una serie de estampas teatrales, pues resulta muy de foro, poseedora de una realidad ficticia; aunque Lupe Vélez realizó un esfuerzo sobrehumano, su gracia y soltura no fueron suficientes para rescatar a la trama de su irremediable mediocridad. Ni siquiera Joaquín Pardavé con sus cualidades histriónicas consigue momentos graciosos; al contrario, sus diálogos reiterativos se advierten sin ingenio y son de mal gusto; eso no ocurre con Carlos López "Chaflán", quien está justo en su interpretación como señor secretario; por su parte, Rafael Falcón en el momento de entonar una melodía, se antoja como si estuviera interpretando un tango consiguiendo con ello acabar de desorientar al espectador.

La casa del ogro (1938): Melodrama de vecindad.

SINOPSIS: En la ciudad de México, el español Nicanor López (Fernando Soler) y sus dos hijas Clara (Gloria Marín) y Julieta (Elvira Rodríguez), viven en un edificio de su propiedad el cual lleva su apellido. Doña Librada (Emma Roldán) es la portera; la mujer vive con su hijo, el bobo y borracho Jacinto (Arturo Manrique Panseco). En el número siete vive don Pedrito (Manuel Tamés), un hombre de modales raros, quien siempre encarga rosquitas a Librada. Cada mañana, todos se enteran del escándalo que dieron "los del seis", Víctor (Alberto Martí) y su esposa Luisa (Elena D'Orgaz). Clara y Julieta están invitadas a la fiesta de las Rosales. Piden a don Nicanor dinero para comprar zapatos, pero el padre, molesto, se niega. Clara, la más decidida de las dos, se resiste a que su enamorado, el estudiante Eduardo (Ramón Vallarino) la vea mal presentada; lo mismo piensa Julieta con respecto a Rodolfo; por ello, se deciden hacer el encargo a la zapatería. Las solteronas Ana (Natalia Ortiz) y Amelia (Amalia Ferriz) se quejan por el escándalo de la fiesta, pero nadie las toma en cuenta. Al recibir las notas de la compra, Nicanor, enfurecido, golpea a sus hijas hasta cansarse. A través de Librada los estudiantes se enteran de lo ocurrido. El médico Gutiérrez (Alfredo del Diestro) reclama al español su proceder y le advierte la gravedad de una de ellas. El casero ofrece al médico todo lo que posee para que las salve. Este agrega que lo hace únicamente por las muchachas. Fermín (Arturo de Córdova), un joven que vive en la azotea, comete un robo en la joyería

"El diamante azul". Al día siguiente, la noticia aparece en los diarios. Inquieto, da a guardar el botín a Librada diciéndole que son cartas de su madre; después que la hizo creer que la quería como a ésta. Por la noche, unos niños se dedican a escribir apodos en todas las puertas de la vecindad. Las primeras en darse cuenta son las cursis Ana y Amelia al leer en su puerta "La seca y la meca"; en la de Nicanor López se lee "La casa del ogro". Al edificio llegan unos agentes a detener a Fermín, "El gato encerrado". Luisa, quien tiene relaciones ilícitas con éste, habla con su tío, un general, para que no lo encarcelen. Sintiendo culpable por el daño causado a sus hijas, Nicanor les da dinero y ofrecerá una fiesta con motivo del cumpleaños de Julieta. Pánfilo (Alberto Galán), un pobre viudo y padre de cinco hijos, vive en la azotea y está sin empleo; por ello pide al casero lo espere unos días más para que pueda liquidar la deuda. El español no acepta. Una vez en la fiesta, la anciana Jesusita (Consuelo Segarra) ruega a Nicanor calle la música dada la gravedad de su hijo. Este se niega y le ofrece veinte pesos. Al regresar a su departamento, la mujer descubre que su hijo ha fallecido. Los estudiantes aprovechan para pedir a don Nicanor la mano de sus hijas, pero se niega porque éstos no han concluido sus estudios. Más adelante, por todo el edificio corre la noticia de la fuga de las jóvenes con sus enamorados. Las solteras se encargan de hacer llegar un anónimo a Víctor, "El chivo encantado", en el que le dicen que vigile a su mujer. Por la noche, Luisa vierte opio en el café de su esposo, pero Víctor la descubre y le sigue el juego al fingir quedarse dormido. Luisa telefona a Fermín y le pide que baje. La mujer logra envol-

verlo después de haberle dado un gran susto. Víctor, que ha visto y escuchado a su esposa, extrae un arma de la bolsa y mientras se besan dispara sobre ellos e inmediatamente después se suicida. Librada se hace rica con lo que le dejó Fermín. En Nochebuena, la ex-portera organiza una fiesta y regala a Pánfilo y a sus hijos una cena. Don Nicanor invita al médico y a Jesueta a compartir su mesa. Después de un rato pretextan tener un enfermo y se marchan. El casero se queda solo mirando la fotografía de sus hijas. Los vecinos le piden posada y, molesto, les dice no tener ánimo para esas cosas. De pronto, entre los vecinos descubre a sus hijas que llegan con el médico. Librada pide su aguinaldo a Nicanor y éste les perdona un mes de renta.

Por primera vez, De Fuentes lleva a la pantalla una historia con múltiples ramificaciones y un argumento que trata de apegar se lo más posible a la realidad. Una trama con escenas de la vida cotidiana en el interior de una vecindad, cuyos habitantes van viviendo situaciones que se dan a diario por la calle: solteronas frustradas, como Ana y Amelia, quienes refugian su frustración en la mojigatería y su apariencia inofensiva resulta falaz al ser las autoras de un anónimo cargado del más lacerante veneno, cuyas consecuencias resultan funestas. Por otra parte, se hace evidente la denuncia del influyentismo, que gracias al famoso telefonema queda milagrosamente resuelto el delito impune. El caso del viudo cesante, a quien sarcásticamente apodaron "Rokefeller", ve con desesperación e impotencia pintada el hambre en el rostro de sus cinco hijos y pide misericordia al casero, pero

la súplica es contestada con su propio eco. Inclusive, las hijas del arrendatario cansadas de la intransigencia de su padre y ante la negativa terminante para consumar su matrimonio, deciden fugarse para escapar de esa especie de pesadilla que viven junto a él, quien con su aberrante proceder, inconscientemente, las expulsa de su lado. Las jóvenes encuentran de alguna manera su liberación en los estudiantes y se aferran a ellos. Huyen sin importarle el "qué dirán" y cumplen su deseo lejos de quien sólo incomprensión obtenían. Por otra parte, se encuentra Librada, la portera, quien pone en venta su complicidad a cambio de una generosa propina y que a fin de cuentas, gracias a su ignorancia, es la única beneficiada al pasar a ser propietaria de una cuantiosa fortuna. Mientras "el ogro", obcecado por su avaricia, no se perturba ante la desventura de uno que otro arrendatario, ni siquiera sus hijas gozan de su comprensión y mucho menos de su dinero, habiéndose ganado este último a cambio de una bestial golpiza y, pasado el tiempo, su amor. Al privar al viejo de su presencia, le hicieron sentir la soledad y la inutilidad del dinero ante tales circunstancias. Aprendida la lección y aflorando sentimientos como el humanitarismo, no sólo con los suyos, sino también con los inquilinos, concede a éstos su aguinaldo, con motivo de la Nochebuena, que resulta ser un mes de renta, con lo que todos quedan sumamente complacidos.

Enseguida, la nota anónima publicada por El Universal gráfico, según la cual La casa del ogro inicia otra etapa de nuestro cine (20 I 1939): "Hoy será presentada al público metropolitano, en

una función extraordinaria, a las nueve y media de la noche, la película La casa del ogro, muy discutida y esperada, ya que el director de la misma es Fernando de Fuentes, y se ha corrido la voz de que ha realizado en esta ocasión otra película de las que marcan una etapa nueva en la cinematografía. A él se debieron El prisionero número 13, que inició la serie de cintas trágicas que hicieron pensar al mundo en que éramos un pueblo triste, dolorido y trágico. Después marcó la era de las comedias con La familia Dressel. Más tarde obtuvo el triunfo más grande de su carrera con Allá en el Rancho Grande, la película que ha recorrido triunfalmente todos los países de habla española, y que está siendo exhibida en Europa y en los Estados Unidos. Con esta cinta, De Fuentes volvió a marcar nuevos derroteros a la cinematografía mexicana, y se hicieron tantas películas de ambiente de campo y con rancheros, que ya el público no quiere charros ni guitarras.

Hoy, con La casa del ogro, inicia otra etapa de nuestro cine. Es la película que lo consagra definitivamente como director. Puede ser comparada, sin desdoro, con cualquiera de las películas americanas o europeas. Se ha superado Fernando de Fuentes, y lo gró poner alma en los episodios humanos y reales que forman la estructura de la película. Sucesos arrancados de la vida diaria, tipos que viven cerca de nosotros, son presentados en la pantalla con mano maestra. La casa del ogro, casa de vecindad pretenciosa y alegre, lo mismo puede ser de esta ciudad como de cualquiera otra en cualquier país de origen español. Sus inquilinos, protagonistas de la obra, no tienen una nacionalidad precisa; son producto de la fusión de dos razas, la española y la india. Son gen

tes que todos conocemos por codearnos con ellos diariamente y en todas partes, pero, que llevados a la pantalla, nos emocionan con sus miserias físicas y morales, sus alegrías y sus penas en esa trama de sus vidas que el destino tejió, en la imaginación del autor del argumento, con lógica y con perfecto conocimiento de la humanidad".

Para Alfonso de Icaza, encargado de la columna "Los últimos estrenos" de El Redondel, La casa del ogro tiene méritos bastantes para figurar entre las buenas cintas mexicanas (22 I 1939): "Siguiendo las huellas que dejaron en el teatro y en el cine algunas obras extranjeras, esta nueva cinta mexicana nos ofrece los diversos conflictos, variados y de toda índole, que se suscitan entre los inquilinos de los diversos departamentos de un edificio.

La idea no es nueva, ciertamente, pero sí se presta a mostrar varios aspectos de la vida real, que entre más naturales, han de resultar más atractivos.

En La casa del ogro, a nuestro entender, hay tipos falsos que se hacen tanto más notables cuanto que los temas de la película, refundidos al fin en uno principal, son, por decirlo así, reales.

No existen en la vida afeminados tan impúdicos como el Don Pedrito, y si existen, en vez de alternar con la gente, se les manda a las Islas Marías. La actitud del rico español para con sus hijas, parece demasiado violenta: bien que las reprendiera, pero no que les pegara unapaliza casi mortal. La Ceca (sic) y la Meca son dos mujeres, más que de una vecindad, de un escenario. Las reuniones de enmascarados resultan exóticas en nuestro medio y la

nerviosidad que experimentan sus miembros cuando se creen descubiertos, es más para echarse a reír que para convencer. Y aún podríamos objetar ciertos aspectos del 'Gato encerrado', demasiado 'castigador', a nuestro entender.

Mas, con todo, La casa del ogro tiene méritos bastantes para figurar entre las buenas cintas mexicanas, especialmente por lo que a la interpretación se refiere.

Pocas veces se han juntado en el cine nacional elementos de tanta valía, y menos aún hemos visto que todos y cada uno estén tan a tono con sus respectivos papeles.

Fernando Soler hace un viejo español enriquecido, que convence, salvo el detalle apuntado antes y cuya culpa no es de achacársele a él. Tiene momentos de gran verismo y, en general, se mantiene en la pantalla a la misma máxima altura en que se mantuvo en los escenarios.

Arturo de Córdova, muy bien, así como Alberto Martí, que está en tipo.

Emma Roldán tiene de todo, predominando los aciertos.

Alfredo del Diestro, impecable en su médico; Galán, justo en el cesante, y todos los demás, ya lo hemos dicho, muy a tono con sus respectivos 'rolls', siendo esta circunstancia, la buena interpretación, lo que da más valor a la película, de la que hay que agregar que captó con bastante acierto el espíritu de las fiestas propias de nuestra clase media".

A continuación, el comentario del escritor Xavier Villaurrutia para la sección "Crítica de cine" de la revista Hoy (28 I 1939):

"Un nuevo film nacional se distingue de sus numerosos e irresponsables compañeros por el solo hecho de estar planteado con sentido común y ejecutado con limpieza y discreción técnicas. El argumento es de un señor Del Corral, cuyo nombre no aparece, injustamente, en la publicidad. La dirección es de Fernando de Fuentes cuyo nombre aparece, justamente, en ella.

El argumento de La casa del ogro es mejor en sus líneas generales que en los accidentes de su desarrollo. La casa del ogro es una rebanada de la vida de una casa de vecindad de que es dueño un español malhumorado y egoísta (Fernando Soler), y de la que tiene las llaves, en un sentido real y figurado, una portera simpática, ladina y vivaz (Emma Roldán). En ese microcosmos transcurren las vidas de los inquilinos, numerosos y bien diferenciados: un doctor honesto y consciente (Alfredo del Diestro), un viudo cesante, cubierto por una familia lacrimosa y hambrienta (Alberto Galán), un joven echado a perder y que habrá de morir trágicamente (Arturo de Córdova), una pareja de amantes desavenidos (Alberto Martí y Elena de Orgaz), otra de solteronas malévolas que, al modo de las parcas, tejen y destejen los destinos de los seres que en torno a ellas se agitan (Amalia Ferriz y Natalia Ortiz), y una larga teoría de inquilinos de diversas edades y condiciones.

Los tipos del film están presentados con habilidad que, decididamente, no excluye la lentitud y la insistencia en la demostración de sus particulares manías, gestos o situaciones. Cada vivienda es foco de un pequeño drama o de una rápida comedia. Por un incidente bien trazado por el argumentista, la portera llega a convertirse en la más rumbosa y alegre de las inquilinas,

mientras otros personajes mueren, se casan o simplemente abandonan la vecindad. El film termina en los momentos en que el 'ogro', golpeado por la realidad, se humaniza hasta convertirse en un propietario altruista, en un viejo ángel benefactor.

Si el argumento es correcto y agradable en sus líneas generales, y si los tipos están caracterizados e interpretados con mesura exceptuando algunas intervenciones en que el sentimiento ha sido sustituido por un sentimentalismo grueso-, el diálogo es inferior a la construcción y a la caracterización. Vuelve a ser, en este film nacional, la piedra de toque, un diálogo sin presión ni profundidad y en el que se usa y abusa del mal gusto. Ni el más fotográfico realismo implica necesariamente la vulgaridad de ciertas expresiones que carecen de ingenio y que hacen que algunos personajes se coloquen en un plano de inferioridad mental y moral dignos de una revista teatral de categoría ínfima. Ciertas expresiones que se oyen de labios de la portera y la insistencia de otras en boca del inquilino a quien sus alegres compañeros le han puesto el nombre de 'doña Petrita', ilustran sobradamente este comentario.

Si excluimos por un momento la lentitud del desarrollo, que constituye el defecto del film, y nos concretamos a enjuiciar la dirección de los actores, llegaremos a la conclusión de que es buena y eficaz. La interpretación corresponde justamente a la dirección y es acertada en la medida en que lo permiten los diálogos que, de pronto, se apagan y mueren dejando sin auxilio a los actores que, unas veces, a base de mímica, salen airoso de la prueba, sucumbiendo en ella otras veces.

Fernando Soler tiene un campo mejor, por más familiar a las interpretaciones teatrales de tipos en los que el destino se en saña disminuyéndolos moralmente, en la segunda mitad del film, en que aprovecha las oportunidades que su personaje le brinda para expresar, con palabras o sin ellas, la depresión de su estado de ánimo y lo que pudiéramos llamar -no sin abusar del término- su tragedia personal. Arturo de Córdova tiene su mejor es cena en la parte culminante del film, en el momento que precede a su muerte. Emma Roldán encontró, al fin, un papel que se acomoda, como el agua al vaso que la contiene, a sus posibilidades, a su tipo; y la verdad es que, aun en los momentos en que el autor de los diálogos la hace decir atrocidades, salva los escollos, sin darse cuenta, tal vez, de que estos escollos existen. Bien dirigida y acertada es la intervención de las solteras que ponen acentos cómicos legítimos a través del film, y que son como dos rimas inevitables y expresivas que aparecen y desaparecen oportunamente en las estrofas de una composición correcta. Excesiva, en cambio, y no por culpa del actor, la interpretación que Manuel Tamés hace de un personaje que habría ganado en intensidad lo que su insistencia y reiteración lo hace perder haciéndolo grueso y burdo. Los demás actores siguen una regla de discreción de la que no los aparta sino el excesivo sentimentalismo de algunos detalles del argumento.

Innegables aciertos tiene La casa del ogro. Lástima grande que su duración y su falta de 'tempo' adecuado la hagan larga y, a veces, insistente como es larga e insistente la letanía que para pedir posada entonan, al final del film, todos y cada uno de

los personajes supervivientes de La casa del ogro".

Para T. Colín, encargado de la sección "Viendo al cine", de la revista Todo, La casa del ogro es una de las películas mexicanas mejor hechas en su totalidad (2 II 1939): "Esta cinta no es perfecta, ni mucho menos. Tiene desde luego el defecto (difícil de salvar), del argumento plural, es decir, un asunto en que por la variedad de temas, el director se ve empujado a no poder resolver todos satisfactoriamente, diluyendo demasiado la atención del espectador. Tal le ha pasado a obras como Gran Hotel, Refugiados en Madrid y otras. Vive como quieras también tenía ese obstáculo para su realización, pero no hay que olvidar que fue resuelto por Frank Capra, premio de oro entre los mejores directores del mundo. Sin embargo, debemos decirlo francamente, La casa del ogro es una de las películas mexicanas mejor hechas en su totalidad.

ARGUMENTO.- Escrito por el señor Corral. Tiene muchos defectos y muchos aciertos. Lo más malo del mismo ya está apuntado arriba. La pluralidad de asuntos en el cine es un escollo para el buen éxito de las películas. El espectador, teniendo que atender a varios, no puede fijar su atención debidamente en uno solo y pier de un tanto el interés. A eso se debe que las obras en que abundan temas diversos sean calificadas de lentas o aburridas, cuando en realidad, no es que sean lentas, sino que son más bien plurales, por decirlo así. No obstante, tan grave escollo, el total de la producción resulta interesante y entretenida y hasta cabe apuntar al autor aciertos en la pintura de algunos tipos (un poco exagerados, es verdad), a pesar de que a otros los abandona y ape-

nas si nos los delinea, por falta de tiempo, precisamente debido a su crecido número. Además, la pintura del 'ogro' español está exagerada en forma asaz cruel. Los españoles no son así.

DIRECCION.- Creemos que es de lo mejor que ha hecho Fernando de Fuentes. Fernando de Fuentes supo salvar con mucha habilidad el escollo que venimos comentando desde el principio de nuestra crónica. La larga experiencia del director presenta una película con bastante equilibrio, logrando además, gracias a su mucha malicia cinematográfica, verdaderos impactos de emoción en el público, hasta en escenas que puestas en otras manos que no fueran las suyas, lograrían efectos bastante menos notables. Notamos en Fernando de Fuentes mayor dominio de la fibra dramática y sentimental, que de la cómica. Sus anteriores películas de más éxito, nos ratifican esta observación. Y en ésta, en donde hay de todo, acaba de confirmarnos esa teoría. Los momentos en que el drama se asoma están resueltos con mayor exactitud, con mayor seguridad; que aquellos en que lo cómico es lo que trata de sacar adelante. Resulta muy importante fijarse en esta observación, pues es ahí donde radica la importancia de la especialización de los directores.

FOTOGRAFIA.- Buena, toda ella.

SONIDO.- Claro, preciso. No encontramos saltos, ni defectos serios.

INTERPRETACION.- Desde luego hay que mencionar a Fernando Soler. Exceptuando a este gran actor, no creemos que tuviéramos otro en México, que hubiera podido lograr expresiones, algunos gestos y ciertas actitudes tan humanamente conseguidas como las que Fernando Soler nos brinda en diversos momentos del film. Hay ocasio-

nes en que falla su naturalidad, pero esas son las menos. Aquellas escenas en que la transición de las emociones van de un polo al otro, están conseguidas en forma admirable. Ahora sí podemos asegurar que en el cine se ha encontrado Soler a sí mismo. Y no es que triunfe por caminos fáciles, no. Es que Fernando Soler le imprime tal realidad, tal humanidad a su personaje, que nos hace olvidar que estamos viendo una ficción. Soler se nos ha presentado en esta ocasión (la primera en el cine) como un actor máximo. Por ese camino están los triunfos futuros. Y es allí donde nadie le podrá vencer. Después de Fernando Soler, hay que mencionar a Manuel Tamés, que logra con discreción crear un personaje un tanto cuanto difícil, por lo que de peligroso tenía el irse hasta lo caricaturesco excesivo. Emma Roldán en una actuación buena con momentos muy acertados. Alfredo del Diestro, justo; aunque a ratos le falte un poco de matiz en el cambio de expresiones. Arturo de Córdova de Mientras México Duerme, aunque es cierto que ambos personajes se parecen un poco. Vallarino está bien, pero sin sobresalir. El otro galán, Calero, muy mal. Le falta expresión y alma. Adela Jaloma muy adelantada. Martí en un papel corto, pero lleno de expresión, sabe darles fuerza a sus momentos dramáticos, conmoviendo al público. Barreiro, como siempre, aunque la poca precisión del personaje que le brindaron, hace que él mismo esté incoloro. Elena D'Orgaz, muy en tipo, le da realidad a su ficción, pues que su cara, de suyo antipática y con gesto duro, encaja perfectamente en el personaje que le tocó en suerte realizar. Gloria Marín, mona y llena de expresión, los demás cumplieron decorosamente para lograr que nadie desentonara.

RESUMEN.- Una película bien lograda que gustó al público y que puede calificarse de buena. Ya sabemos que aunque ésta tenga defectos, también a las extranjeras es fácil encontrárselos, por muy buenas que sean".

Finalmente, la nota de Lupín para la revista Vea, con el encabezado "Un consejo..." (3 II 1939): "No sabemos si la película La casa del ogro dé a sus productores mucho o poco dinero; pero sí estamos seguros de que no será muy taquillera. Y la razón de nuestra afirmación es la siguiente: todas las cintas basadas en argumentos de acciones varias (Grand Hotel, por ejemplo), no convencen a las masas. El fundamento de tal modo de opinar es que los espectadores de cine no van a los salones cinematográficos a pensar mucho ni a dilucidar cuestiones de fondo, van a pasar un buen rato, cuando menos, el noventa y cinco por ciento del total de espectadores cineastas. Ahora bien, una película en la que se resuelven las vidas de varias personas con problemas diversos, con trayectorias distintas, diluye la atención del público y les resta interés. Por eso es que tales películas, aun siendo buenas, no suelen ser taquilleras. Lo propio le sucedió a Refugiados en Madrid".

La casa del ogro adolece de un argumento muy accidentado. Resulta sumamente difícil dar solución a las historias que se suceden, tomando todas un final apresurado por falta de tiempo. Con esto no se quiere decir que le haya faltado duración a la cinta, sino que cada uno de los pequeños argumentos puede ser, y de

hecho es motivo y tema de filmación aparte y resulta bastante complejo abordar tantos temas queriendo dar solución a todos.

En lo tocante a la interpretación, Fernando Soler realiza una buena caracterización del español Nicanor López. A Emma Rodán le tocaron los momentos chuscos de la historia, en un papel que le va de maravilla. Manuel Tamés crea un personaje simpático, el cual queda muy distante del comandante Rocafuerte de Cruz Diablo; de Melitón Botello, uno de los "Leones de San Pablo" en ¡Vámonos con Pancho Villa!; o el cajero alemán, Hans, en La familia Dressel. Quizá se descubra un poco de sobreactuación en éste que le tocó caracterizar, pero se le reconoce definitivamente el histrionismo y la habilidad para interpretar los diversos personajes asignados.

Papacito lindo (1939): Comedia picaresca.

SINOPSIS: En el pueblo de San Antonio del Río, las españolas Paquita (Manolita Saval) y su madre, la viuda Remedios (Sara García), poseen una tienda que lleva por nombre "La Valenciana". La joven escucha un disco de música española añorando su tierra. En ese momento, entra el señor inspector y les informa a las mujeres que han llegado al pueblo unos pelicularos. La muchacha se emociona y pide a Lupe (Aurora Ruiz), su nana, que la acompañe a presenciar el rodaje. Tiempo después, Jorge (Julián Soler), un joven tímido, enamorado de Paquita, se presenta en la tienda, a la que siempre acude a comprar cigarros sólo para ver a la joven, ya que éste no fuma. Debido a su timidez, no se atreve a confesar su amor y compra una postal en la que declara sus sentimientos a la española. Paquita, emocionada, le dice que también lo quiere. En ese momento, entra el viejo Wilfredo (Fernando Soler), tío de Jorge, y lo conmina a marcharse a su hacienda "La Concepción". El hombre, visiblemente interesado en la muchacha, le miente diciéndole que Jorge está próximo a casarse y que sólo ha jugado con ella. Descorazonada, Paquita piensa la forma de vengarse de la supuesta burla. Wilfredo, aprovechando la afición de ésta por el cine, le dice que él la hará estrella y la convence para que en ese mismo momento parta para México y se hospede en su residencia del Paseo de la Reforma. El viejo ofrece dinero a Paquita para el viaje, pero la chica, muy digna, prefiere echar mano de sus ahorros y no llevar más equipaje que una muñeca a la que ha bautizado como "Shirley". Antes de par-

tir, escribe una carta a su madre donde le explica lo sucedido. Ya en México, se instala en la residencia del viejo. Los criados empiezan a murmurar sobre si será su nueva aventura. Al día siguiente, la chica recibe un telegrama en el que su madre informa de su llegada. La joven acude a la estación del ferrocarril a recibirla. Mientras tanto, Wilfredo se encuentra ya en la casa y se impacienta por la tardanza de la joven. Inesperadamente, llega Jorge, quien le transmite su preocupación por la desaparición de la muchacha. El viejo finge no saber nada y lo despide. Por fin, llega Paquita con su madre y la nana. A Wilfredo no le hace gracia el arribo. Para colmo de males, la chica pide al viejo alquile un departamento para evitar las murmuraciones. La muchacha tiene prisa por dar comienzo a su nueva carrera y visita, con su madre y Wilfredo, los estudios. Los productores, percatándose de que se trata de un hombre rico, aceptan a Paquita y también a Remedios. La chica realiza su primera película titulada "La española", cuyo estreno se efectúa, con gran éxito, en el cine Alameda. Entre la multitud se encuentra su enamorado Jorge. Wilfredo, para festejar, los lleva a un cabaret, donde el público pide a la joven que cante. Durante la velada, ella da celos a Jorge con el tío. Tiempo después, el joven visita a Paquita y le confiesa ser ese admirador anónimo que a diario le manda carta y flores. Los jóvenes se reconcilian y deciden casarse. Al día siguiente, la chica se presenta con el productor Reina (Rafael Icardo) y le comunica sus planes. El hombre rompe sus ilusiones al confesar que no puede abandonar su carrera debido a

que la madre de la chica ha firmado pagarés por deudas de juego y debe treinta mil pesos. Los documentos se encuentran ya en manos de agiotistas. Además, la gente cree que Wilfredo es amante de Paquita. Desilusionada, Paquita decide renunciar a Jorge y aceptar a Wilfredo. El hombre percatándose de la situación, descubre que ha estado a punto de cometer una canallada y renuncia a ella. La muchacha le confiesa necesitar dinero para cubrir las deudas de su madre. Este acepta liquidarlas. Cuando la muchacha revela quien es su enamorado, el tío se pone feliz. Pero, Paquita le dice que su situación ya no tiene remedio, ya que escribió una carta a Jorge diciéndole que no lo quería. En ese momento se presenta Jorge aclarándose la situación y conociendo a su futura tía, pues Remedios y Wilfredo también se casarán.

A continuación, la nota de El universal gráfico a cargo de "A.P." (4 IX 1939): "Con la misma finura de las grandes producciones francesas, con la picante intención de los vodeviles que se ven en los teatros de París, con el fino y delicado gusto de las comedias que han dado fama al teatro francés, así ha hecho Fernando de Fuentes su última película Papacito lindo. Bella película en verdad, plagada de situaciones regocijadas, chispeantes y comprometidas, pero todas con un exquisito buen gusto y tejidas con la habilidad de un maestro en el arte cinematográfico, como es Fernando de Fuentes, el hombre que se ha desarrollado dentro de la industria cinematográfica con una consistencia firme, conquistando triunfos tras triunfos.

A este joven director se deben las películas de mayor prestigio en esta segunda etapa del cine nacional. Suya fue la cinta Allá en el Rancho Grande, que triunfó en forma aplastante en todos los países de habla hispana, al grado de que en Sudamérica no se cantaba otra cosa que esa popular canción mexicana; La familia Dressel, que fue aclamada en varios países europeos; La zandunga, que ha sido la cinta más espectacular La casa del ogro, la película más filosófica y más humana que se ha producido en México.

Así que su nombre es recomendación de una película hecha por él, y garantía de calidad, porque ya pasó del período en que su obra vacila. Ya es firme y segura, cualquiera que sea el tema que aborde. Basta mirar hacia atrás, para ver que ha sido De Fuentes el director que ha marcado las etapas de la industria cinematográfica en México, y que sus películas inician diversos ciclos de cintas similares. Recuérdese que Allá en el Rancho Grande desató una inundación de películas costumbristas.

Papacito lindo abre nuevos horizontes. Perteneció al género de la comedia amable, tirando al vodevil por su picardía, solamente que, aun cuando hay escenas audaces, Fernando de Fuentes las trató con finura sin que lleguen a ofender al público.

Además, maneja a cuatro artistas que lo son de abolengo, como Fernando Soler, todo un señor actor; Sara García, una actriz cuyo talento no se discute; Manolita Saval, tiple cantante graciosa, joven y bella, que es la figura femenina que ha logrado destacar en nuestra cinematografía; Julián Soler, quien, si no tan completo como su hermano Fernando, es bastante experimentado en cuestiones artístico-teatrales".

Para Alfonso de Icaza, encargado de la columna "Los Ultimos Estrenos" de El Redondel, Papacito Lindo da prestigio al cine nacional (10 IX 1939): "Hace unos días, comentando el estreno de Corazón de niño decíamos que no necesitaba el cine mexicano de charros y chinas para triunfar; y ahora podemos afirmar cosa semejante en relación con las comedias: no hacen falta ni las inmoralidades, ni las groserías, para que el público se divierta y ría con la exhibición de un film.

Esto se demuestra con Papacito lindo, la cinta estrenada el jueves último en el salón del Cinco de Mayo.

Haciendo gala de una honradez que los enaltece, los productores aclaran que el argumento está tomado de una comedia francesa, cosa que se descubre en cierto sabor del tema, a pesar de que éste ha sido adaptado a nuestro medio con indiscutible propiedad.

Decíamos que hay cierto sabor francés en el asunto, pero debemos agregar que aquellos puntos que pudieran aparecer picarescos, están tratados con decencia, de modo que las escenas, aun las más atrevidillas, provocan solamente risa, nunca otra clase de sentimientos.

¡Qué diferencia entre esta comedia fina y bien llevada y las que con gran éxito de taquilla se estrenaron no hace mucho tiempo!

Papacito lindo sí aporta prestigio al cine nacional, toda vez que demuestra que nuestra industria es capaz de producir buenas películas amables, que precisamente por serlo, ofrecen múltiples dificultades en su elaboración.

Como productor y como director, merece congratulaciones Fernando de Fuentes, que supo conjuntar a varios artistas valiosos, entre los que se destacan Fernando Soler, que está en su viejo don Juan a la altura de su prestigio; Manolita Saval, tan bonita como inteligente; Sara García, que una vez más se identifica con su papel, y Julián Soler, que sin exageraciones de mal gusto nos hace el tipo que pensaron los autores, si acaso con unos cuantos añitos más".

En seguida, la nota anónima para la columna "Cinerfías" del periódico La afición (12 IX 1939): "Tenemos ahora en Papacito lindo un nuevo tipo de comedia cinematográfica mexicana, que se aparta por completo de ese género que tanto ha imperado en las cintas nacionales y que en el terreno teatral es conocido con el nombre de 'astrakan'.

En Papacito lindo abundan las situaciones cómicas -que tal es el objeto de la cinta- pero ninguna de ellas es grotesca, de 'chistes' gruesos que si bien es cierto de pronto hacen reír, después dejan una sensación de vacío que nada bueno dice de las causas que motivaron esas risas.

Por lo contrario, en esta nueva película nacional, todas esas situaciones son finas y delicadas, hasta en aquellos pasajes en que el diálogo, por la misma razón del argumento, tiene que dejar ver una 'segunda intención' nada moral que digamos.

Papacito lindo, viene a enseñar que también es posible hacer comedias que llenen fielmente su cometido, sin apartarse lo más mínimo de ciertas reglas y principios que, indudablemente,

dan prestigio a la cinematografía nacional.

Su argumento que muestra las intenciones de un 'viejo don Juan', al pretender hacerse amar de una jovencita pueblerina a quien, con aquellas miras, ayuda y protege en su carrera cinematográfica y termina casándose con la madre de ella y su sobrino con su protegida, está pletórico de situaciones agradables que arrancan no pocas risas a los espectadores.

Fernando Soler es el magnífico actor que conocemos y da brillo y realce a su 'don Juan'. Manolita Saval, la estrella en el teatro de 'Capitán Aventurero' hace brillante entrada al cinematógrafo nacional, viviendo inteligente su 'Paquita' que tiene mayor lucimiento por la belleza de la protagonista. Sara García, como siempre, entendiendo perfectamente su papel y Julián Soler muy simpático en su 'Jorge'.

La dirección muy atinada y, lo dicho, comedias así, correctas, delicadas, harán que la cinematografía nacional repercuta en el extranjero".

Finalmente, el comentario de T.A. Soto para la sección "Referencias cinematográficas" de la revista Ilustrado (21 IX 1939): "El asunto de este film está tomado de una comedia francesa y es de un ritmo cómico bien llevado, sostenido por el sprit galo, siempre lleno de picarescas ingenuidades y con divertidas tonalidades. Claro que, como toda comedia de su género, tiene sus cosas difíciles de suceder, pero en esto estriba el ingenio.

El reparto fue hecho con tino, porque los personajes principales dan clara visión de realidad a sus simpáticos papeles, y

hay que reconocer que algunos son de importancia.

De las actuaciones obtiéndose el más importante valor artístico, destacándose Fernando Soler, quien está colosal en su papel del acaramelado y jugoso Papacito lindo, manejando con destreza su caracterización y sacando buen partido a su papel del tío francés con toda la barba.

Manolita Saval se revela con su actuación como una buena artista, apropiada para la comedia fina, trabajando en esta obra con naturalidad y viva expresión; además su figura femenina y graciosa le ayuda a salir triunfante en su labor.

Julián Soler caracteriza muy bien al tímido sobrino heredero del 'tíazo rico y bonachón', que intenta virrlarle a la novia, pero que al fin, convencido de su amor filial por la chica, arregla la situación y la boda de reglamento.

Sara García, artista de calidad, hace una buena creación en su papel, dando una nota cómica de verdadero valer.

La dirección fue verdaderamente meritoria, y vemos en la obra la mano certera de Fernando de Fuentes, demostrando una vez más que sabe obtener los verdaderos valores de los artistas y del asunto.

Los diálogos tienen coordinación y son ágiles y de fácil comprensión y no hay en ellos monotonía.

La fotografía y el sonido son de buena calidad, ayudando por lo tanto a la realización de esta película.

Las adaptaciones y la parte musical son también de valía.

Esta película de Fernando de Fuentes sienta un precedente en la producción nacional, de que se pueden hacer films de mérito,

siempre que, como en esta ocasión, se obtengan los verdaderos valores para lograr esos fines.

El respetable público, que es siempre el mejor juez, fue quien dio su conformidad aplaudiendo esta bonita película. Ojalá que sigan realizándose obras como ésta para que no suframos decepciones".

NOTAS

1. García Riera, Emilio, et. al. El cine mexicano en documentos, núm. 1, págs. 14-15.
2. Idem, págs. 13.
3. Balázs, Béla. El film, pág. 160.
4. García Riera, Emilio, et. al. El cine mexicano en documentos, núm. 2, págs. 25.
5. Martin, Marcel. La estética de la expresión cinematográfica, pág. 91.
6. Blanco Ayala, Jorge. La aventura del cine mexicano, pág. 20.
7. López-Vallejo y García María Luisa. La religión en el cine mexicano, págs. 46-49.
8. García Riera, Emilio, et. al. El cine mexicano en documentos, núm. 6, págs. 131-132.
9. Idem, núm. 10, págs. 246-249.
10. Idem, núm. 8, págs. 193-195.
11. El columnista del periódico La afición se refiere sin duda a la cinta El ángel azul (1930), dirigida por Josef Von Sternberg.

II LAS "ESTRELLAS" de 1940 a 1949

Nueve largos años han pasado desde el nacimiento del cine sonoro en México con la cinta del español Antonio Moreno Santa (1931), la que fuera iniciadora del tema de la vida de la prostituta en el cine y a la que le siguieron una infinidad de imitadoras. El mismo Moreno filmaría un año después Aguilas frente al sol. Por su parte, el ruso Arcady Boytler también abordó el tema con La mujer del puerto (1933). En esta realización Andrea Palma logra una gran interpretación, ya que su fisonomía encajaba a la perfección en el ámbito de la mujer fatal, de la vampiresa y no en vano fue llamada la Marlene Dietrich mexicana. Raphael J. Sevilla dirige en 1936 Irma la mala. Más adelante, Emilio "Indio" Fernández produce Salón México (1948). Un año después Tito Davison lleva a la pantalla Doña Diabla. Julián Soler realiza en 1966 Casa de mujeres. Hasta el momento actual, el cine nacional jamás podría librarse de ese mal crónico.

El mismo De Fuentes no resistió la tentación de llevar a la pantalla una historia con tales características como Doña Bárbara (1943), La mujer sin alma (1943), La devoradora (1946) y La selva de fuego (1945), aunque en menor grado esta última, ya que el personaje de Dolores del Río representa a una víctima y no a una victimaria. No hay comparación con las anteriores, en las que predomina la mujer fatal y la prepotencia femenina. Pero a este filón se aunó otro que dio jugosos dividendos a sus productores y esto gracias a De Fuentes, quien con su Allá en el Rancho Grande (1936), pondría en boga el género de la comedia

ranchera y se sucederían cintas como Jalisco nunca pierde (1937) de Chano Urueta, Ojos Tapatíos (1937) de Boris Maicon, ¡Ay, Jalisco, no te rajes! (1941) de Joselito Rodríguez. A éstas se sumó una comedia folklórica: La zandunga (1937), para la que se hizo venir de Hollywood a la actriz mexicana Lupe Vélez, pretendiendo con ello un éxito similar al de Rancho Grande, pero para sorpresa de sus productores, el filme resultó un rotundo fracaso comercial. Aún el público no se encontraba preparado para recibir al "star system" adoptado del país vecino. O, quizá, no se aceptó por tratarse de un género por el que el público de cine ya sentía cierto cansancio.

En los albores de la década de los cuarenta, se dio el debut de cuatro directores medianos: Vicente Oróná, quien llevó uno de los papeles principales en Cruz Diablo, dirigida por Fernando de Fuentes en 1934. Fernando Soler, quien también interviniera en La casa del ogro (1938) y Papacito lindo (1939), cintas del mismo realizador y Fernando Méndez y Joselito Rodríguez. Durante los años de la segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica mexicana experimenta un gran apogeo al infiltrarse en los mercados de América Latina. Además, un año después el cine nacional cuenta con el innegable talento de tres nuevos directores: Emilio Fernández, quien participa como "extra" en las cintas Cruz Diablo como el bandolero Toparca; y en Allá en el Rancho Grande, interpretando "El jaraba tapatío", ambas de De Fuentes, debuta con la cinta La isla de la pasión (1941); después dirige Soy puro mexicano (1942), Flor Silvestre (1943), María Candelaria (1943), entre otras. En el mismo año hizo su aparición el llamado "esteta

del cine mexicano", Julio Bracho; su inicio en el cine se dio con la comedia ¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!, a la que le siguió Historia de un gran amor (1942), Distinto amanecer (1943), Crepúsculo (1944)... Roberto Gavaldón viene a conformar el triángulo de nuevos realizadores y, antes de incursionar en el campo de la dirección, intervino en El prisionero 13 (1933), de Fernando de Fuentes, como uno de los condenados a muerte; participó en El rápido de las 9:15 (1941) de Alejandro Galindo, entre otras, para posteriormente dirigir La barraca (1944). Con esto se da el surgimiento de las estrellas, cuyo nacimiento se vio inspirado por el "star system" estadounidense y los directores citados dirigieron un gran número de películas con la intervención de grandes luminarias como Gloria Marín, Jorge Negrete, Dolores del Río, Arturo de Córdova, María Félix, Pedro Infante, Marga López, Pedro Armendáriz. Todos ellos dejarían honda huella en la historia del cine mexicano...

Allá en el trópico (1940): De Rancho Grande al Trópico

La siguiente sinopsis pertenece al libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: Don Pancho y otros marineros ven en Puerto Alegre la llegada de un pequeño barco de vela cuyas virtudes admiran. Al fin, don Pancho distingue que es el barco de su ahijado José Juan, que regresa después de dos años en Panamá, donde ha podido hacer algún dinero; lo acompaña su piloto y fiel amigo, el chistoso Perico. Mientras todos van muy contentos a la cantina del gallego tío Pepe, José Juan comenta que va a dedicarse al cabotaje en la costa y a buscar a su novia Esperanza, en cuyo honor a puesto a su barco el mismo nombre. Sin embargo, la ambiciosa doña Trini, tía de Esperanza, ha ocultado a la joven las cartas de José Juan para inducirla a casarse con el rico armador Felipe. José Juan y sus amigos van a llevar serenata a Esperanza, pero la tía, pese al llanto de la muchacha, no la deja salir al balcón. Prepotente, Felipe busca a José Juan y le dice que "al que Dios se la da, San Pedro se la bendiga". Esperanza cita a José Juan y aprovecha que la tía está dormida para ir a verlo al pie de un árbol en cuyo tronco están grabados las iniciales de ambos y ratificarle, muy a su pesar, que va a casarse con Felipe al día siguiente. En la noche, el desesperado José Juan conversa en la cantina con Perico y don Pancho, cuando llega Felipe con amigos a celebrar su despedida de soltero. A la provocación de

Felipe, que hace cantar a unos músicos "La víspera de la boda", José Juan contesta con unas coplas (huapango) y acaba brindado y repitiendo: "Al que Dios", etc. Perico, después, llama al balcón de Esperanza para decirle a ésta que José Juan se muere. La joven acude al barco de José Juan, que se finje muy grave para dar tiempo a que Perico haga salir del puerto a Esperanza. Su plan es ir a la isla de Las Palmas, donde vive la abuela de Esperanza, doña Panchita, para que ésta decida la suerte de su nieta. Desde el puerto, Felipe, borracho, ve el barco de José Juan partir y celebra la huida de su enemigo sin saber que con él va Esperanza. Al descubrir José Juan que está sano, Esperanza se enfada y él tiene que ordenar a Perico la vuelta al puerto. Sin embargo, José Juan conmueve a Esperanza con una canción y ella accede a ir a Las Palmas. A la mañana siguiente, Felipe se entera de lo sucedido y contrata a un detective (con pipa) para que aprehenda a los culpables. En Las Palmas, doña Panchita, sus sirvientas Encarnación y Sabina y el cura don Joaquín reciben felices a Esperanza y al que creen su marido. Mientras Perico y Encarnación inician un romance, a José Juan la presencia del cura (que bautizó a Esperanza) le impide decir la verdad a la abuela, que se encariña de inmediato con el joven. La pareja debe por ello dormir en un solo cuarto, pero José Juan, cuando cree a todos dormidos, sale a acostarse en un sofá de la sala. Doña Panchita despierta y al ver a José Juan durmiendo solo se escandaliza hasta que Esperanza le cuenta lo ocurrido. La abuela apoya a los novios y decide que se casen al día siguiente con don Joaquín. Mientras la boda se inicia, doña Panchita enfrenta a Felipe, Trini y el detective y les da a entender que José Juan y Esperanza han dormido juntos. Ante ello, Felipe, pese a los ruegos de doña Trini,

ya no quiere casarse con Esperanza y repite lo de "Al que Dios", etc. Doña Panchita logra llegar al final de la boda de su nieta.

A continuación, la nota anónima de El universal gráfico, en la que se afirma que Allá en el trópico "es hermana gemela de Allá en el Rancho Grande" (13VI 1940): "Es una infalible regla matemática que los mismos sumandos deben dar siempre la misma suma, y desde Aristóteles está perfectamente admitido en Lógica que 'a iguales causas iguales efectos'.

Si la película más taquillera, la más aplaudida, la que el público no se cansó de ver, fue Allá en el Rancho Grande, premiada en la exposición mundial de Venecia, es lógico suponer que otra película que tenga todo lo bueno que aquella tuvo, tendrá que igualarla en el éxito asombroso, que todavía no ha sido superado por ninguna otra película mexicana.

Allá en el trópico, la cinta que se estrena el próximo viernes en el Palacio Chino, es hermana gemela de Allá en el Rancho Grande, porque tiene:

El mismo director, Fernando de Fuentes, el director que el año pasado ganó el premio de la mejor dirección con su cinta La casa del ogro.

El mismo argumentista, Guz Aguila, que también esta vez ha compuesto una trama que llegará a todos los entendimientos y a todos los corazones.

El mismo notable actor y tenor, Tito Guízar, que si entonces fue el trovador caporal José Francisco, ahora es el romántico

co marinero enamorado, José Juan.

La misma guapísima estrella, una de las caras más hermosas del cine nacional; Esther Fernández tan ingenua y bella en su 'Esperanza' como lo estuvo en su inolvidable Crucita.

El mismo actor cómico, el más popular astro del cine mexicano, el más cotizado en las taquillas de Sud América, Carlos López, 'Chaflán', que si estuvo delicioso en Florentino, ahora se supera a sí mismo en el papel de un viejo lobo de mar.

El mismo don Felipe, René Cardona, elegante y peripuesto. La misma vieja y sonsacadora Emma Roldán, entonces doña Angela y ahora doña Trini. Las mismas segundas partes: Hernán Vera, Alfonso Sánchez Tello, etc.

La misma gracia, el mismo interés, la misma fluidez de diálogo y la misma realidad en todas las actuaciones...

Y el mismo éxito... porque Allá en el trópico repetirá el triunfo de Allá en el Rancho Grande. Tiene que ser una película tan aplaudida y tan taquillera como fue aquella, porque las dos son obras gemelas del gran director Fernando de Fuentes".

En otro comentario anónimo para El universal gráfico, esta cinta ha sido considerada como "la obra maestra de Fernando de Fuentes" (22 VI 1940): "Como nunca antes en su corta historia, el lujoso Palacio Chino resonó anoche en una gran ovación, con motivo del estreno de Allá en el trópico, la película que tiene los mismos artistas de Allá en el Rancho Grande. El interés del público, que fue creciendo a través de todo el desarrollo de la cinta, y que a menudo se convirtió en grandes carcajadas durante la intervención

cómica de Sara García y del 'Chaflán', culminó, al desenlace de la cinta, con un aplauso cerrado y atronador, espontáneo y entusiasta, que fue la mejor prueba de que la película ha gustado.

Allá en el trópico puede considerarse como la obra maestra de Fernando de Fuentes, el director que se destacara vigorosamente con Allá en el Rancho Grande, y que el año pasado fue honrado con el premio a la mejor dirección.

La música de Allá en el trópico es deliciosa y encuentra un gran intérprete en el tenor Tito Guízar, que hace de cada canción una creación, y que con la sentida composición de Manuel M. Ponce 'Marchita el Alma', verdaderamente llega al corazón del auditorio.

Todos los artistas desarrollan brillantemente los papeles que les fueron encomendados: Esther Fernández está más guapa y artista que nunca; Sara García hace de la abuelita un simpatísimo personaje; René Cardona está tan atildado y buen actor como en Allá en el Rancho Grande; Emma Roldán, matiza y da intención a su doña Trini; el 'Chaflán', en el marinero Perico, está más hilarante y desquiciante que nunca, y Tito Guízar encabeza dignamente tan completo reparto.

El triunfo obtenido anoche, en su estreno, por esta magnífica cinta de Fernando de Fuentes, el realizador de Allá en el Rancho Grande, es un legítimo orgullo de la industria cinematográfica nacional".

Para S. Gonzalo Becerra, columnista del periódico Novedades, "Allá en el trópico es la película mexicana completa del momento" (23 VI 1940): "La marca de Fernando de Fuentes en esta tempo

rada de prueba para la producción mexicana es señal inequívoca de buenas películas, Allá en el trópico, la cinta que aquí reseñamos, fue estrenada en el Palacio Chino el viernes último, y es la más reciente contribución (producción y dirección) de Fernando de Fuentes para nuestra pantalla. Creemos sinceramente que está estupendamente actuada y dirigida. Es, pudiéramos decir, una secuela de Allá en el Rancho Grande, y es por esta razón como nosotros entendemos que triunfa el argumento que sin ser nada nuevo en su género, resulta humano, lógico, tierno, sentimental y humorístico, sin exagerar ninguna de las dosis. De todas maneras, cuando tan mal andamos de buenos argumentos (recuérdese el tan absurdo y risible de Viviré otra vez recientemente) justifica un elogio el que en Allá en el trópico, Guz Aguila haya hilvanado situaciones pintorescas que son no solamente de México, sino también de todos los países de Hispanoamérica.

Allá en el trópico, es pues la película mexicana completa del momento.

Se trata de una tragedia familiar entre gente de mar, en un pueblecillo de la Costa del Golfo, en que una pareja ideal se mueve sin tropiezo de incidente en incidente, hasta no salvar su amor. Como eso es lo esencial y todos recordamos con deleite el film Allá en el Rancho Grande, el argumento (insistimos) sólo merece este minúsculo esbozo. Por lo demás, hay derroche de todo: artistas nuestros de primera fila, magnífico ambiente de mar, bella atmósfera del trópico, preciosos efectos de cámara y hasta nuevas e inolvidables canciones vernáculas.

Para que el entusiasta del cine se de cuenta de la clase de

espectáculo que será en Allá en el trópico basta citar que interviene en la obra, Tito Guízar, joven, apuesto, y haciendo gala de su bellísima voz, Sara García que realiza una labor insuperable en su linda y adorable abuelita; Esther Fernández, en su deliciosa interpretación de Esperancita, y, disputándose también los honores de la interpretación, René Cardona, Carlos López 'Chaflán' y Emma Roldán. Hay cada personaje en Allá en el trópico, y están todos tan bien retratados como en Allá en el Rancho Grande que sólo eso vale toda la película. ¿Y, qué mayor éxito para sus distribuidores Felipe Mier y Cía.?"

Según "Lumière", columnista de Jueves de Excelsior, esta cinta posee "varias escenas que destilan almíbar" (27 VI 1940): "Un pequeño y trillado conflicto -el galán que rescata a la chica a quien gentes malas iban a casar por dinero- da pábulo a Allá en el trópico, película a la que sin embargo, la innegable pericia de Fernando de Fuentes ha logrado revestir de interés, sacándole todo el partido posible. Lástima grande que varias escenas destilen almíbar, cosa rara en un film de Fernando de Fuentes, que nos tiene acostumbrados a mostrarse cauto en sus escenas sentimentales... René Cardona y Sara García alcanzan aciertos que merecen aplausos efusivos. Tito Guízar tiene una bonita voz y Esther Fernández una bonita cara, y en esto muchos ven un atenuante a su pálida actuación. El Chaflán es el mismo de siempre: ademanes, gritos, 'vivas mexicanos', etc., tiene Allá en el trópico una estupefante fotografía, bonita música y correcta continuidad. El sonido falla a ratos. Y el trópico brilla por su ausencia".

Finalmente, el comentario de Xavier Villaurrutia para la sección "Crítica cinematográfica" de la revista Hoy (29 VI 1940): "Con el mismo equipo de actores que aparecieron en Allá en el Rancho Grande, a los que se sumó la actriz Sara García; Fernando de Fuentes y Guz Aguila concertaron un argumento que dirigió este último. No sólo el título sino la reaparición del equipo de actores daba lugar a pensar que se trataba de repetir, en el trópico, el acierto que fue Allá en el Rancho Grande.

No creo que la historia se repita, en este caso. Allá en el trópico no tiene los atractivos del film anterior y aquellos aciertos que ahora se ha pretendido repetir no han dado el mismo resultado. Me refiero concretamente, a la escena del duelo rimado y cantado que, en Allá en el Rancho Grande, fue todo un acierto y que ahora resultó desmañado y desmayado. El paso de los actores del rancho al mar no les sienta, no les favorece.

La primera mitad del film es lenta y tiene el carácter de un film sentimental en que la protagonista va a ser esposa obligada del hombre a quien no quiere: asunto elemental, desarrollo elemental. La segunda mitad resulta más movida, a costa del cambio de ritmo. El film sentimental se convierte en comedia con ventanas al mar del astrakán. Y los personajes centrales, que parecían ser los dos jóvenes galanes y la novia, quedan desplazados por la aparición y actuación de un nuevo personaje que los difunde y aun los borra, adueñándose de la situación y de la actuación. Este personaje no es otro que la abuela, interpretado por Sara García.

Y es esta actriz la que tiene en sus manos el éxito de público de este film.

Tito Gufzar canta con acierto una canción a bordo del vele-ro en que lleva a la novia. Considerar a Tito Gufzar como actor sería abuso de crítica. Sigue dando la impresión de ser un apren-diz de actor.

Hablar de la innegable belleza de Esther Fernández para en-seguida añadir que su actuación es incolora, resulta ya no sólo un juicio monótono sino descortés. Muy en su sitio en las esce-nas de la primera mitad, se halla René Cardona, actuando y carac-terizando su ingrato personaje con acierto.

Discreta es la dirección de Fernando de Fuentes. Sólo por momentos se advierte el defecto de que la cámara se paraliza an-te un actor, o ante un grupo y se olvidan de moverla, por largo tiempo. Se piensa entonces, en la necesidad de que la cámara sea un instrumento más flexible en manos del director; se pide mayor variedad de emplazamientos. El fotógrafo Figueroa logra, por su parte, una muy buena labor".

El jefe Máximo (1940): Comedia satírica

La sinopsis que sigue fue tomada del libro Fernando de Fuentes (1894-1958), serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: En el pueblo de Ponteverde de Abajo, Máximo, al entrar en sus 16 años de alcalde, lee a sus cómplices del municipio -entre otros su secretario el prosopopéyico Serapio Rea y el irascible Régulo Blanco- el nuevo presupuesto, que consta en su mayoría de partidas injustificadas (gastos diversos, de representación, etcétera). Visitan después al alcalde, cuyo partido es el "mifsta", los tres únicos opositores del partido "otrista": el médico Sabino (a quien el municipio debe 45 meses), el campesino Aniceto y un tal Mateo, para reclamar a Máximo sus arbitrariedades y su nepotismo. Apoyado en la pistola amenazante de Mata, su "jefe de la policía privada del alcalde", Máximo acaba cobrando 50 pesos a cada uno de los quejosos. Regresan de unas vacaciones Cristina, sobrina de Máximo, y doña Eduarda, esposa del celoso Régulo y objeto de acometidas amorosas por parte del alcalde. Este es tutor de Cristina, que heredará una cuantiosa herencia codiciada por el alcalde. Se recibe una carta anunciando la llegada de un delegado del gobernador que investigará lo que ocurre en el pueblo. Ante la amenaza, Máximo ordena a Mata que llene la escuela de niños, el asilo de viejos y la cárcel de presos, pues los tres lugares están vacíos. Llegan de la capital José, que tuvo un flirt con Eduarda, y su sobrino Alfredo, que ama a Cristina y es correspondido por ella. Planean arreglar la boda

de Alfredo con Cristina, pero, sabiendo que el alcalde se opondrá a ella, deciden ocultar el objeto de su viaje (propone José que digan que han venido a "implantar la cruz de loros y palomas mensajeras" para mandar recados orales). Máximo los toma por los enviados del gobernador: ordena que en el hotel de Anastasia, donde se han alojado, les rindan todos los honores e inicia su intento de cohecho enviándoles mil pesos. A su vez, Alfredo cree que el dinero es para que desista de casarse con Cristina, pero la llegada de ésta y Eduarda, encargadas por el alcalde de acompañar a los recién llegados los desmiente. José decide seguir la corriente al alcalde, que llega con comisiones y charanga a invitarlos a un recorrido por el pueblo. En la cárcel hay falsos presos; en la escuela, unos niños demasiado crecidos que siguen torpemente las instrucciones de la criada Fársila; en el asilo, los "ancianos" usan barbas postizas. En un ágape, al cabo de los discursos, José se da cuenta de que lo han tomado por el delegado. En vista de eso, pone como condición a Máximo para firmar sus libros contables que Cristina y Alfredo se casen antes. Llegan a visitar a José el médico Sabino, que ha alojado en su casa al verdadero inspector; José y Sabino se ponen de acuerdo. Se va a celebrar la boda que Máximo trata por todos los medios de dilatar para dar tiempo a que Régulo, a quien Serapio ha vuelto loco de celos, reciba en su despacho a José y pelee con él. Llega Sabino con Acosta, el delegado, quien se hace acompañar de la tropa. Régulo y José aparecen muy golpeados. Los ya casados Alfredo y Cristina se van con José del pueblo mientras Máximo y sus cómplices son encarcelados.

A continuación, la nota de Revista de Revistas, a cargo de Pasteur (3 X 1940): "Fernando de Fuentes, 'as' de nuestros realizadores fílmicos, humanizó para la pantalla, una de las más festivas comedias del popular Carlos Arniches, titulada 'Los Caciques', chispeante asunto que se adaptó maravillosamente al momento.

La pintura es de un alegre y vivo colorido, y sus personajes vigorosamente agradables.

A Fernando de Fuentes, se debe el persuasivo buen humor y atinado ritmo cómico del film.

El 'Chato' Ortín es el alma de la película, y tan real que parece oírsele respirar.

Es un 'Dictador' con toda la 'barba' y al lado de ésta, resultan pequeños los invertidos 'mostachos' de Stalin y el 'chaplinsco' bigotillo de Hitler.

Para ese 'Chato', no hay más ley que la suya, ni más pantalones que sus 'chaparreras', y su único postulado, aquello, de todo para mí y nada para ustedes.

No cabe duda que Ortín, es amo en sus caracterizaciones, y esta valiosa actuación, un eslabón más en la cadena de sus éxitos. Por supuesto que en la obra, no falta Joaquín Pardavé, otro de los valores cómicos más destacados del Cine Nacional, cuyo 'scrip' en esta película es de gran interés.

Secundan a ese par de ases, artistas de la talla de Manolo Tamés, Luis G. Barreiro, Pedro Armendáriz, Alfredo del Diestro y Manuel Noriega, con los cuales se logró un reparto homogéneo.

No hay que olvidar a la guapa y juvenil Gloria Marín a Emma Roldán, por sus buenas actuaciones.

Por los valores que he citado, El jefe Máximo, debe conceptuarse una película bonita y muy divertida, lo cual quedó demostrado con los aplausos que le tributa, el numeroso público que desfila diariamente por el Cine PALACIO".

Para Alfonso de Icaza, El jefe Máximo "adolece de cierta teatralidad", según una nota para El Redondel (6 X 1940): "Mala táctica fue estrenar una película cómica hecha a base de situaciones forzadas, inmediatamente después de otra del mismo género en que todo es espontaneidad.

'Cantinflas' hace reír porque sí; porque la gracia emana de su persona misma, así vemos que muchas veces con una frase que dicha por otro pasaría desapercibida, logra alegrar a todo un público.

En El jefe Máximo, ocurre lo contrario. Su argumento basado en conocida obra teatral de Carlos Arniches, aunque fue arreglado para la pantalla por Fernando de Fuentes y Rafael Muñoz, autoridades indiscutibles en la materia, adolece de todas maneras de cierta teatralidad, que se advierte principalmente en lo forzado de algunas escenas. La pantalla, siendo falsa en sí, pues todo lo que en ella vemos es simple fotografía, no admite sin embargo, todos los convencionalismos que son frecuentes en los escenarios.

Sin embargo, no hay razón para demeritar a la cinta que nos ocupa. Está bien hecha en términos generales; los intérpretes cumplen en sus respectivos 'rolls', sobresaliendo Ortín, Pardavé y Barreiro, y la gente ríe durante su proyección, si no estrepitosamente, si en forma que demuestra que no fueron del todo vanos los esfuerzos de los realizadores".

Finalmente, el comentario de S. L. de Ortigosa, Jr. encarga do de la columna "Desde mi butaca", para el periódico La afición (8 X 1940): "En varias ocasiones hemos dicho que el más grande inconveniente que tienen las versiones cinematográficas de obras teatrales más o menos conocidas es que una buena parte del público conoce ya el desarrollo del asunto y no existe hacia la película el mismo interés que si se desconociera el argumento.

Y cada vez que vemos en la pantalla una película en esas condiciones afirmamos más y más que es exacto lo que asentamos en el párrafo anterior.

'Los Caciques', obra teatral de don Carlos Arniches es lo que se ha utilizado para el argumento de El jefe Máximo, nueva película nacional que pertenece a ese género de producciones cinematográficas que no tienen otro objeto que hacer reír al público, es decir, caen dentro de aquello que en el teatro es conocido como 'astrakán'.

Y así tenía que ser siendo 'Los Caciques' una obra de éstas.

El jefe Máximo está bien adaptada a la pantalla, siguiendo los lineamientos marcados por don Carlos Arniches y apegándose en lo más posible al desarrollo del argumento teatral.

Con ello, además de haberse respetado el original se logra que la película tenga cierto sabor teatral y que no sean pasadas por alto las intenciones del autor: hacer reír al público.

En la interpretación Joaquín Pardavé, Luis G. Barreiro, Leopoldo Ortín, Manolo Tamés, dan cierto realce a sus personajes y muchas de las carcajadas que se escuchan en la sala son debidas a sus intervenciones si no muy afortunadas siempre, si teniendo

presente que ante todo había que lograr que el público se riera.

No es El jefe Máximo de esas películas que duran en programas muchos días, pero sí de aquéllas que cumplen los propósitos con que fueron hechas".

Creo en Dios (1940): Secreto de confesión.

La siguiente sinopsis pertenece al libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: En un tranquilo pueblecillo... a principios de siglo" (letrero) el buen cura Bernal, después de cumplir sus habituales atenciones caritativas, cena en su casa con un viejo amigo de la infancia, el "liberalote, revolucionario y ateo" José, candidato a senador. Atendidos por Gertrudis, sirvienta del cura, los dos hombres discuten cordialmente a propósito de sus creencias. Cuando José se va, Bernal, a su vez, acude a una misteriosa cita, por la que sube al carruaje ocupado por una mujer. Mientras tanto, alguien entra subrepticamente a la casa de Bernal, le roba una capa, zapatos y un sombrero y, vestido con estas prendas, asalta el empeño del usurero español Valentín García, con quien antes ha tenido el sacerdote una agria discusión. Valentín despierta y es asesinado por el asaltante; éste, embozado es visto por Carmen (esposa del carpintero Antonio), su hija y la vecina Rosa, que lo toman por el cura. Al día siguiente, Carmen visita a Bernal y le dice en confesión que un dinero guardado por Antonio, su marido, la ha hecho descubrir que éste es el asaltante y asesino. Carmen no quiere declarar en contra de su esposo; Bernal, por su parte, no puede revelar un secreto de confesión, por lo que todo lo hace aparecer como autor del crimen. Llega la anciana madre del sacerdote cuando éste es detenido por la policía. A pesar de haber recibido del cura muchos favores, Antonio no dice nada. Bernal es visitado en su celda por

el obispo, quien le ratifica su deber de no revelar el secreto. A pesar de que pone en peligro su carrera política, José apoya a Bernal mientras los periódicos dan gran publicidad al caso. Luisa, esposa de José, confiesa a éste que tuvo antes de casarse con él un hijo y que el niño enfermó y murió asistido por ella y por Bernal; era pues ella la señora del carruaje con quien se citaba el cura. José queda desolado, pero su deber de amigo lo obliga a llevar a Luisa al juicio que se le sigue a Bernal con la esperanza de exculparlo. Luisa rinde penosamente su declaración, pero ésta no es suficiente para salvar al cura: el crimen fue cometido poco después de que Bernal regresó de asistir a los últimos momentos del hijo de la mujer. El testimonio de Carmen, que asegura haber visto en la calle a Bernal después del crimen, acaba de hundirlo. Bernal, poco antes de su ejecución, recibe en su celda a José; le hace unos últimos encargos y le confía su testamento. Mientras tanto, Carmen descubre horrorizada que Antonio, arrepentido, se ha ahorcado, dejando una carta aclaratoria. Con la carta, ella logra salvar al cura en el último momento, cuando va a ser fusilado.

Enseguida, la nota de Roberto Cantú R., para la revista Cinema Reporter (4 IV 1941): "Creo en Dios, la última realización de Fernando de Fuentes, para el cine mexicano es un verdadero alarde de nuestra industria; es una cinta que puede resistir un análisis y si se quiere hasta comparaciones, en la seguridad absoluta de que sus méritos permanecerán inalterables y si es posible hasta engrandecidos.

La industria cinematográfica ante el paso dado por el productor Fernando de Fuentes y el distribuidor Jesús Grovas avanza un gran trecho ante los ojos asombrados de los exhibidores y público en general, pues como decimos al principio el estreno de esta obra merecía un festival extraordinario y de grandes proporciones lo que se logró con la cooperación de la empresa del cine Colonial de la ciudad de Puebla.

La actuación de Fernando Soler, Isabella Corona, Miguel Angel Ferriz, Miguel Inclán, Matilde Palou y Lolita Camarillo, satisface el gusto del observador mas exigente, pues la sobriedad de los personajes, las situaciones planteadas con justificación y el aplomo nos hacen seguir con interés la trama de esta obra que realizó uno de los puntales de la industria Fernando de Fuentes, que es a su vez el productor. Una perfecta unidad técnica se advierte en todas y cada una de las participaciones, y lo mismo aplaudimos el sonido que la escenografía así como la música que en momentos nos hace sentir profundamente la tragedia que para nosotros vive en la pantalla el mayor de la dinastía Soler".

A continuación el testimonio de "Carl Hillos" para la revista Hoy (12 IV 1941): "Trascendental evento cinematográfico, la premier mundial de la película mexicana Creo en Dios, en el Coliseo de Puebla.

El miércoles pasado a las nueve de la noche se dio principio a la proyección de Creo en Dios, con un llenazo hasta los topes. Asistieron astros y directores del cine nacional.

El público siguió todo el desarrollo de la cinta, profundamente emocionado, prorrumpiendo en cálidos aplausos durante toda

la exhibición y en todas las escenas culminantes de que está llena la cinta.

Ovacionó a Fernando Soler, quien sin género de dudas, está inmenso en su difícilísimo papel de sacerdote. Isabela Corona, perfectamente en su 'roll' de mujer de un humilde carpintero. Miguel Angel Ferriz, sobrio y atinado, al igual que Matilde Palou. Fraustita, deliciosa, ese es el término. Y el hasta hace poco tiempo, oscuro artista, Miguel Inclán, se revela en Creo en Dios como uno de los mas destacados valores fílmicos con que cuenta nuestra industria.

Obvio es decir que todos y cada uno de los elementos tanto artísticos como técnicos que elaboraron dicha cinta, merecen los más cálidos elogios, pues la interpretación, fotografía, sonido, escenografía y música, son bellísimos.

Claro está que con esta realización, el gran director Fernando de Fuentes, se coloca nuevamente a la cabeza de nuestros directores y obtiene otro éxito tan rotundo y trascendental para nuestro cine, como el de su inolvidable Allá en el Rancho Grande, que cabe decir, es hoy por hoy la sensación de la madre Patria.

Creo en Dios es una película de la que México puede enorgullecerse con justicia, pues constituye sin duda la obra más perfecta lograda, no solo en nuestro país, sino en todo el continente de habla hispana.

Tras de la proyección de Creo en Dios, que a pesar de sus doce rollos, nos da la impresión de que ha sido muy corta, por lo apasionante y conmovedoras que son todas sus escenas, el público que abarrotaba el cine Coliseo, pidió entusiasmado la presentación en el foro, de todos los principales intérpretes del

film, así como de los artistas que asistieron a esta inolvidable 'premier mundial'.

Por su parte, el poeta Xavier Villaurrutia emite su comentario para la revista Hoy (19 IV 1941): "Fernando de Fuentes se anota un nuevo triunfo en su carrera de director cinematográfico, con este film que es digno sucesor de otros también suyos, como La familia Dressel, Allá en el Rancho Grande, y La casa del ogro, Creo en Dios, es en sus líneas generales un film bien trazado, bien dirigido y bien actuado. Añádase a estas cualidades la discreción y la eficacia de su fotografía y de su buen sonido tendremos como resultado, uno de los films más decorosos producidos en México.

El asunto es melodramático por la acumulación de situaciones e incidentes desdichados sobre el protagonista, el cura víctima de una serie de acontecimientos que él podría deshacer si no se lo impidiera nada menos que el secreto de confesión. Los títulos de crédito de Creo en Dios nos dicen que el mismo Fernando de Fuentes es el autor del guión cinematográfico, pero no se nos in forma de la obra que Fernando de Fuentes ha usado para adaptarla al terreno cinematográfico. ¿Está inspirado el film en la conocida obra teatral inglesa 'El Cardenal', o bien en la novela 'parroquiál' 'El secreto de la confesión'? Esta indagación nos interesa poco. El melodramático asunto no es nuevo ni original, pero está bien encadenado, y sus efectos y situaciones se hallan dosificados con acierto, conmueven e interesan fácilmente, como en los buenos e ingenuos melodramas.

La actuación corresponde muy precisamente a la dirección del film, cosa que no es muy frecuente en la producción cinematográfica nacional. Fernando de Fuentes muestra que sabe componer sencilla y eficazmente, sus escenas, sus grupos, y que somete a sus actores a la actuación que él necesita para lograr su objeto y sus efectos.

Fernando Soler aparece ahora en un personaje que no requiere caracterización externa. Lo vemos sin peluca ni postizos y lo oímos con su voz natural, registrada esta vez muy exactamente por el buen sonido que es una de las ventajas del nuevo film mexicano, en que la voz cobra tonos y aun matices que estaban ausentes de nuestras producciones. Logra el actor mexicano una actuación seria y mesurada; una caracterización interior de un personaje de vida interior.

Isabella Corona -a quien no le encuentran los ángulos propios para fotograffarla desvaneciendo cierta dureza facial-, alcanza sus mejores momentos en la escena de la confesión y está muy justa en sus demás intervenciones. Su voz se halla, también, registrada con exactitud. Acaso habrá que aconsejarle que no usara de la tesitura dramática en escenas simplemente coloquiales, que requieren una mayor sencillez. Matilde Palou acierta francamente en sus dos importantes escenas; la de la confesión al marido, y la de la declaración en el salón de jurados. En su ingrato personaje, el actor Inclán mantiene el carácter sórdido y primitivo y sólo en la escena de la prisión, en el momento de su salida de la celda en que se halla el padre Bernal, desentona su voz y su gesto.

Una mención especial merecen los actores que tienen a su cargo las segundas y terceras partes; Fraustita, Paz Villegas, Salas y Quiroz y aun otros menos conocidos cumplen fielmente su cometido y aportan al film la variedad de sus respectivas caracterizaciones.

La fotografía es por lo general adecuada y útil para crear la atmósfera física y aun dramática del film. Justa la escenografía de Fontanals. No sobra decir que el traje que usa Isabella Corona en la mayoría de sus escenas, resulta un tanto inadecuado, y que la greca decorativa que se dibuja en el corpiño distrae la atención, por demasiado enfática e innecesaria.

No sólo el cronista que tuvo la suerte de asistir a la exhibición de Creo en Dios, cuando aun no tenía acompañamiento musical tan insistente y que aun pueden pasarse sin él, para que el silencio -que tiene su música y su ritmo- hable por sí solo.

Pocos films nacionales merecen y resisten un análisis. Si hemos tratado de apuntarlo ahora es porque Creo en Dios lo merece y lo resiste. Nuestras objeciones señalan los puntos débiles que son excepcionales en su film que se caracteriza por su unidad, por su seriedad, por su lenguaje visual y oral que va derecho a su objeto sin balbucesos.

Creo en Dios tendrá un merecido buen éxito de público y no sólo por asunto oportuno u oportunista, sino por sus cualidades cinematográficas y artísticas: actuación, dirección y fotografía".

La gallina clueca (1941): Otro melodrama familiar.

SINOPSIS: En un viejo automóvil, Teresa (Sara García) se dirige a la ciudad de México acompañada de sus cuatro hijos. Debido a sus malas condiciones, el coche los deja a mitad de camino. Por suerte, pasa un camión con dos tripulantes: el comerciante Angel (Domingo Soler) y su ayudante, quienes prestan ayuda a la mujer; transcurre el tiempo y el automóvil no responde. El comerciante, viendo que se ha hecho tarde, decide marcharse. Teresa le suplica que no los deje en ese lugar y el buen hombre remolca el auto hasta la capital. Su mercancía ya no es recibida. Teresa queriendo recompensarlo le ayuda a venderla. Angel consigue alojamiento a la familia y, siendo testigo horas antes de la audacia de Teresa, le propone se asocien para emprender un negocio. La mujer accede; el comercio se hace una realidad. Con su esfuerzo, la madre logra comprar una casa para sus hijos y también darles escuela. Teresa tiene como vecinos a una familia poco afortunada: el padre es un borracho y maltrata a los suyos. Teresa aconseja a su vecina alejarse a tiempo con sus pequeños, pero la mujer se acobarda y desoye consejos. Pasan los años. Los hijos de Teresa han crecido: Lucía (Josefina Romagnoli), la hija mayor, se casó con Roberto (Ernesto Alonso), un hombre que la madre de la joven nunca aceptó; José (David Silva) es estudiante de medicina; Laura (Gloria Marín) es pretendida por Goyo (Lalo Montemayor), compañero de estudios de José, y Lupita (Carmen Molina) por Chacho (Alfredo Varela, Jr.), joven cadete e hijo de la infortunada fa-

milia. Por otra parte, al viejo Angel se le ha agriado el carácter, por lo que va a refugiarse a casa de Teresa. La tapatía Rosario (Emma Roldán), una mujer madura, trata de atrapar al viejo, quien parece interesarse por ella. Rosario acude a casa de Teresa y trata de obligar a Angel al matrimonio. Este le confiesa a su socia que no es la tapatía quien le interesa sino ella. Teresa revela a Angel que no es viuda, sino que abandonó a su esposo por no tolerar sus parrandas y constantes ausencias del hogar. Esther (Virginia Manzano), hermana de Chacho, anda en malos pasos y se aleja de casa. José termina su carrera profesional y su madre le instala su consultorio, pero el muchacho no tiene éxito, motivo por el cual decide irse a trabajar a Oaxaca. Chacho y Lupe se casan; pronto Laura también se casará. Teresa recibe la noticia de la muerte de su mardio; se da cuenta con tristeza cómo sus hijos se van alejando. Lucía, abandonada por Roberto, regresa con sus pequeños a casa de su madre.

De Fuentes por tercera ocasión aborda el tema de la familia con La gallina clueca. Anteriormente lo hizo en La familia Dresel (1935) y un año después en Las mujeres mandan (1936). Los dos fueron filmes afortunados y se ha hablado de ellos con oportunidad.

El asunto de la familia se retoma como una especie de homenaje a la maternidad, mas no como en otras realizaciones plagadas de tragedia y con su buena dosis de cursilería: Cuando los padres se quedan solos (1948), dirigida por Juan Bustillo Oro.

Sara García, por esta vez, no fungirá como la abusiva esposa

de Las mujeres mandan; tampoco será la madre sumisa y abnegada que todo lo soporta por permanecer al lado de la figura envilecida de un supuesto padre de familia que mucho exige y nada aporta. En La gallina clueca, Teresa obrará sensatamente al abandonar la caricatura de padre que no quiere para sus hijos y, lejos de él, creará una imagen respetable para ellos. Teresa es una madre decidida y audaz; no quedará como cómplice de la vida libertina del marido, de las constantes borracheras, de sus relaciones extramaritales y las ausencias prolongadas del hogar. La madre se aleja y logra educar bien a sus descendientes inculcándoles una ética que no admite tentaciones ni acciones dudosas. De una manera inteligente, De Fuentes muestra el reverso de la moneda con los vecinos de Teresa y manifiesta que no es suficiente la presencia del padre en el hogar -bajo las condiciones que se plantean- para evitar que los hijos opten por el "camino fácil".

Alfonso de Icaza, columnista del periódico taurino El Redondel la llama una película "natural" (7 XII 1941): "Muchas veces al asistir a la exhibición de películas argentinas hemos lamentado que la cinematografía mexicana no se valiera de argumentos 'naturales' para sus cintas, argumentos que no se limitaran a reflejar ni la vida de determinada región, ni las andanzas propias de ciertas gentes, sino que mostraran la existencia tal cual es para la mayoría de los habitantes de la República y en el fondo, para toda aquella parte de la humanidad que se rige por la civilización occidental.

Y bien La Gallina Clueca es eso, una película 'natural'.

Dedicada, según se advierte en el preámbulo, a exaltar el

amor materno, lo exhibe en la pantalla dándole todo el heroísmo que le imprime la mujer mexicana, y como todos hemos tenido madre y algunos tenemos también esposa e hijos, nos sentimos halagados con que se haga justicia al ser mas abnegado de cuantos existen.

Un solo pero hallamos en el susodicho argumento, tomado de una obra teatral platense, no es creible que si la familia se se paró del padre cuando ya los hijos tenían la edad en que los conocemos se les haya podido hacer creer en la muerte del autor de sus días y en su falsa virtud.

Por lo demás, la vida de los personajes está perfectamente enlazada y se logra interesar al auditorio, no con hechos sobrenaturales o estrambóticos, sino con sucesidos que ocurren a diario y que por lo mismo se sienten más a fondo.

Sara García es la heroína del film, una heroína de cuerpo entero, que si no tuviera ya acreditada firmemente su personalidad, le bastaría esta interpretación para crear fama. No creemos que exista en la actualidad una actriz cinematográfica de edad que posea los méritos de nuestra compatriota a la que hay que considerar como una verdadera eminencia.

Domingo Soler, vive su papel de hombre bonachón con todo acierto; Gloria Marín, Carmen Molina y Josefina Romagnoli están a la altura de las circunstancias; Virginia Manzano aprovecha las pocas oportunidades que se le brindan; Emma Roldán entiende su 'roll' y lo hace entender al público, y de ellos, ninguno desentona, por el contrario, Silva, Montemayor, Varela y demás artistas, justifican su inclusión en un reparto selecto, que hace de La Gallina Clueca una producción que en su género nada tiene

que envidiar a las que nos vienen del extranjero".

Para terminar, el testimonio de Antonio Salazar (12 XII 1941) para la revista La Pantalla: " Uno de los muchos aciertos de Films Mundiales y de otras firmas productoras nacionales, ha sido el buscar para sus películas argumentos que por su desenvolvimiento lo mismo pudiesen ocurrir sus historias en México que en cualquier otra parte del mundo.

La Gallina Clueca, el film recientemente estrenado con éxito resonante en el Palacio Chino, es una demostración más de que el cine mexicano es ya mayor de edad, y que se vale por sí solo, por sus propios medios, para conseguir la atracción del espectador, que tras de su exhibición sale satisfecho y contento.

La trama de La Gallina Clueca, está muy bien pensada, y como su argumento está envuelto en las más bellas frases y hechos de suma moralidad y humanidad, es natural que atraiga la atención de todos los sectores sociales. Se presenta en la cinta a una madre amantísima de sus hijos, que se lanza a la conquista de su bienestar, consiguiendo sus propósitos a base de una vida de sacrificios.

La Gallina Clueca, es un ferviente canto a la madre y al hogar; donde se pone de manifiesto lo que supone la educación de los hijos, para hacer de éstos seres dignos de vivir los goces de la vida, llevando como escudo su honradez acrisolada.

Fernando de Fuentes, su director, demuestra en esta cinta, como en todas sus anteriores, que es dominador de su oficio, ha-

biendo conseguido para el cine mexicano una de esas películas que serán siempre mencionadas como ejemplo para otras que le sucedan.

El sonido y la fotografía, así como la escenografía, el vestuario y preparación de escenarios, perfectos, gustándonos mucho también la compaginación musical de Raúl Lavista y el trabajo de laboratorio.

Con respecto a la interpretación es necesario mencionar en primer término a la figura de la eminente actriz Sara García, que logra en esta cinta el máximo prestigio que pueda conseguirse, resultando verdaderamente excepcional, hasta el extremo de que, de no ser ya la primerísima figura de carácter del cine de habla española, por esta actuación lo merecería con todos los honores.

Domingo Soler realiza también una formidable actuación en el papel de un hombre tosco, soltero empedernido, rico de alma, pero falto de dotes comerciales y que encuentra en Sara García su brazo derecho, formando una simpática sociedad, de la que los dos salen mejorados.

Tras de haber mencionado a Sara García y Domingo Soler, en quienes recae el peso de la película, hemos de mencionar a David Silva, galán de grandes simpatías entre el público, que realiza una actuación sumamente agradable. Josefina Romagnoli, que en su pequeño papel nos encanta. Carmencita Molina hace su debut con mucho acierto, ofreciéndonos como una damita de mucho porvenir. Gloria Marín, bellísima como siempre, y acertada. Emma Roldán tiene una intervención corta, pero jugosa. Miguel Lalito y Varellita saben actuar ante la cámara y realizan una brillante actuación.

En suma: que La Gallina Clueca es una de esas películas que por sí sola consigue adeptos teniendo su mejor publicidad en los mismos espectadores que la ven".

En esta realización, De Fuentes consigue recrear el ambiente cotidiano de aquella época (1941). Y sin ponderaciones ni ostentación lleva a la pantalla una historia lineal, sencilla con una excelente forma de narración que demuestra su bien logrado y seguro oficio.

Así se quiere en Jalisco (1942): La Lupe se va del Rancho:
Otra comedia ranchera.

SINOPSIS: En la hacienda jalisciense de Santa Rosa, el viejo Tata (Eduardo Arozamena) canta los sucesos de la hacienda y pregona la noticia de que la Lupe (María Elena Marqués) se va del rancho. Las mujeres se juntan a chismorrear en la tienda del español don Curro (Florencio Castelló). En ese momento llega Juan Ramón (Jorge Negrete) enterándose de la noticia; enfurecido sale de ahí y va en busca de Lupe. En casa de la joven están inconformes por la decisión tomada por don Pancho (Antonio R. Frausto) de irse a Tepatitlán a casa de su compadre, ya que su propiedad se encuentra hipotecada y no hay dinero para saldar la deuda. Petra (Lupe Inclán) prefiere ir a trabajar a la casa grande, pero Lupe no está de acuerdo con su madre. La muchacha comenta a Juan Ramón los planes de su padre y éste decide seguirla a donde sea. Mientras tanto, en la casa grande, Marciano (Manuel Roche) entera a don Luis (Carlos López Moctezuma) de lo que ocurre y le sugiere maliciosamente que en su mano está retener a la joven. El hacendado le hace un préstamo a Pancho para que liquide el adeudo. Lupe se ve obligada a trabajar como ama de llaves en casa del patrón. Marciano comunica a Juan Ramón que la hermana de don Luis necesita un caporal para su hacienda; pero el charro descubre que se trata de una treta del terrateniente para alejarlo de la muchacha. Juan Ramón parte con su mariachi a trabajar a Tepatitlán. Lupe es constantemente asediada por el patrón. Pancho se

emborracha gastando el dinero de la hipoteca. Juan Ramón propone a Lupe irse con él, pero la joven se niega a seguirlo. El charro amenaza quemar la hacienda si no accede. Marciano avisa al patrón quien manda prender fuego a la troje, por lo que Juan Ramón es encarcelado. Don Luis le ofrece matrimonio a Lupe; la joven lo rechaza, pero éste no se resigna y forcejean. En ese momento llega Juan Ramón; cuando está a punto de matar al patrón. Lupe lo impide amenazando matarse con una pistola. El hacendado reflexiona y arrepentido confiesa la verdad. Lupe y Juan Ramón se van del rancho.

De Fuentes vuelve a filmar un Rancho Grande seis años después. Existe en la historia una gran analogía con Así se quiere en Jalisco; con ciertas variantes tratando de marcar una diferencia -que resulta muy sutil- entre las dos. Aún así, se vuelve a recordar la primera, ya que el director recurrió de nuevo a la tienda-cantina donde se llevó a cabo el duelo de coplas entre Barcelata y Guízar, utilizando aquel "picado" que abarcaba gran parte del lugar y substituyendo al segundo por Jorge Negrete.

Una trivialidad es esta charreada. La incansable y superexplotada disputa amorosa; el patrón que empieza deseando a la ranchera, y que viene a interponerse entre la pareja -pretexto para dar curso a la historia- creando una serie de impedimentos para que éstos se puedan unir y, más adelante, para justificarlo, se produce el enamoramiento; pero por haber actuado sin recato, el patrón recibe su merecido al ser rechazado por la pura y delicada

da Lupe, que no se deslumbra al escuchar los ofrecimientos del catrín, pretendiendo salvarse de su acoso con un discurso sobre la mujer jalisciense, que no deja de provocar cierta hilaridad.

Como en aquel Rancho Grande De Fuentes recurre una vez más a la mixtificación de la realidad. De nuevo aparece el charro mitad guitarra -como dijera Luz Alba-, que no trabaja, que se emborracha; y que canta todo el tiempo; como en la escena en la que María Elena Marqués y Jorge Negrete entonan una canción y la música de acompañamiento surge de no sé donde para complementar la interpretación.

Alfonso de Icaza de El Redondel no deja de reconocer la trivialidad del asunto (27 XII 1943): " Siempre hemos sido partidarios entusiastas de las películas de color, que trasladan a la pantalla todos los encantos de la naturaleza, y si eso era tratándose de producciones norteamericanas, en las nuestras, en las que reflejan todo ese kaleidoscopio incomparable que forma nuestro folklore, se aprecia aún más el adelanto que supone ver a cosas y personas tal y como son, y no a través del necesariamente monótono blanco y negro.

Desgraciadamente el admirable procedimiento del technicolor está aún fuera de nuestro alcance y el que se empleó para hacer esta película, no es, ni con mucho tan perfecto, pero, con todo, nuestros charros, nuestras flores, nuestras mujeres, lucen más de lo que nunca han lucido en esta divertidísima producción llamada Así se quiere en Jalisco, en la que no hay que buscar arte depurado, sino amenidad continua, a la que contribuye poderosa-

mente su música constante, alegre y del más puro sabor nacional. ¿Que el conflicto entre 'patrón' y el 'mayordomo' por los amores de una muchacha es ya asunto muy trillado?

Conformes, pero a pesar de ello; no obstante que previamente va uno adivinando la mayor parte de lo que va a suceder, resulta tan agradable la exhibición de la cinta de que hablamos, que se lamenta que tenga fin.

La fotografía es a veces borrosa pero en otras aparece nítida y brillante, en tanto que a la dirección no puede ponérsele peros, pues De Fuentes 'movió' sus personajes con verdadero acierto.

De los intérpretes nos gustaron casi todos.

Jorge Negrete obtiene un nuevo triunfo que lo acredita como el actor indicado e insuperable para esta clase de papeles; López Moctezuma el eterno 'villano', se identifica de nuevo con el tipo que le toca crear; María Elena Marqués, está estimablemente discreta y no poco atractiva; Florencio Castelló y Dolores Camarillo a tono con las circunstancias y Eduardo Arozamena perfecto, sencillamente, en caracterización e interpretación, habiendo obtenido en esta atrayente película el mayor triunfo fílmico de su vida artística".

El columnista de la revista Cinema Reporter no quedó muy satisfecho con el empleo del color (I I 1943): "Un color no muy perfecto, pero que, de todas maneras presta a nuestras escenas típicas un singular encanto. Es Así se quiere en Jalisco, la pri-

mera película mexicana, iluminada valgásenos la frase, y como tal, fue acogida por el público con positiva complacencia, contribuyendo a ello en gran parte lo agradable de su música vernácula y el acierto de sus intérpretes. Entre éstos se destacan, sobre todo: Jorge Negrete, insuperable en su papel de charro 'decidor' que canta con toda su alma, y nuestro antiguo conocido Eduardo Arozamena que crea, es la palabra, el tipo de viejo cantante popular. Así se quiere en Jalisco proporciona a cuantos la ven un rato de verdad agradable ".

A continuación, la nota de la revista Hoy, a cargo de Salvador L. de Ortigosa Jr. (2 I 1943): " Tenemos ya la primera película mexicana fotografiada a colores y digna de todo elogio el esfuerzo desarrollado para filmar, máxime tomando en consideración los tropiezos y dificultades que hoyaron el camino ya que en México aún no tenemos laboratorios acondicionados para ese trabajo y durante la filmación de la cinta innúmeros obstáculos entorpecieron el rodaje de ella.

En múltiples ocasiones anteriores hemos externado nuestra opinión acerca de la fotografía a colores en el llamado séptimo arte y aunque Así se quiere en Jalisco no está hecha en el procedimiento del technicolor, que es como se filma este género de películas en los Estados Unidos, el 'cinecolor' empleado en esta producción nacional es lo bastante claro para apreciar las bellezas del colorido y, más que otra cosa, queda ya marcado el primer paso en esta clase de películas que, indudablemente traerá grandes

beneficios a la cinematografía mexicana.

Así se quiere en Jalisco en su argumento no encierra novedad alguna. Es el eterno tema de nuestras películas folklóricas con la misma trama que se dejó establecida como cartabón desde Allá en el Rancho Grande, es decir, el triángulo compuesto por el patrón de la hacienda y la pareja de enamorados que aquel trata de desbaratar a toda costa, sin conseguirlo y rectificando su conducta al final de la cinta para que todo mundo quede contento y satisfecho con el imprescindible 'happy-end'.

Jorge Negrete en el roll central del argumento cumple con bastante discreción su cometido; pero sin añadir nuevos lauros a su carrera artística. Carlos López Moctezuma, en el papel del 'villano' dueño de la hacienda sí tiene oportunidades de lucimiento que aprovecha debidamente y María Elena Marqués enseña que tiene posibilidades que bien desarrolladas podrán darle gran renombre en un futuro no muy lejano. Los demás intérpretes, incluso la pareja cómica de reglamento encomendada a Dolores Camarillo y Florencio Castelló, sacan avante su cometido.

La dirección, acertada en casi todos los momentos de la cinta que, como ya dijimos anteriormente nada nuevo ofrece al espectador como no sea pasar un rato más o menos agradable viendo con los ojos lo que en la mente se desarrolla anticipadamente ".

Finalmente, la nota de Antonio de Salazar para la revista La Pantalla (13 I 1943): " Notable esfuerzo realizado por el veterano director Fernando de Fuentes quien ofrece al público mexi-

cano la primera película a colores realizada en México y titulada Así se quiere en Jalisco.

Las bellezas naturales ganan en esplendor con el cine en colores. El público puede disfrutar de la diversidad de coloridos de que está maravillosamente salpicado el costumbrismo de México.

El tema de la cinta, sin ser muy novedoso gusta, máxime cuando en él se acentúa el amor de un patrón por la rancherita; los amores de ésta con uno de los peones y los incidentes que a cada rato suceden para interponerse a éstos.

Muy buenos primeros planos en los que realzan la belleza de María Elena Marqués y la hombría de Negrete, así como un buen movimiento de cámara para captar todo para el espectador.

Indiscutiblemente Jorge Negrete logra otro triunfo más en su carrera artística con la interpretación de este film. María Elena Marqués, aún está algo fría en su actuación, pero tenemos la seguridad de que el frecuente trato con las cámaras la hará más natural. Florencio Castelló, excelente como un abarrotero, aunque aquí no estemos conformes con el señor De Fuentes. No hemos visto jamás un abarrotero andaluz. La película se la roba Eduardo Arozamena, que atrae su atención constantemente con sus simpáticos corridos muy típicos y muy agradables al oído.

En suma, que Así se quiere en Jalisco es una producción que, aparte de su novedad como es el colorido, será recibida muy bien por todos los públicos, pues contiene lo que al espectador le gusta, y esto es: música, alegría; romance e intriga y, por demás, una excelente voz como la de Negrete ".

Todas las críticas parecen coincidir en lo trillado del tema de la cinta y ninguna carece de verdad.

En concreto, el gran éxito de la película estribó en la utilización del color, supuesta "innovación" dentro del cine mexicano, ya que esta cinta no fue la primera realizada con dicho procedimiento, sino la dirigida por Boris Maicon, Novillero (1936), la originalmente filmada a todo color (1).

Es curioso que los columnistas llamen innovación a algo que fuera usado hacía escasos seis años, e imposible que dicha cinta permaneciera en la obscuridad; tal interrogante queda sin resolver, por lo que Así se quiere en Jalisco sería para muchos la primera película mexicana filmada en color.

Doña Bárbara (1943): Melodrama pasional.

SINOPSIS: El doctor en Derecho Santos Luzardo (Julián Soler), procedente de Caracas, se dirige en un bongo hacia Altamira para hacerse cargo de su hato. El baquiano lo pone al tanto sobre la temida y enigmática mujer dueña de casi todo el cajón del Arauca, doña Bárbara (María Félix). De ella se sabe que en su juventud seis marineros se jugaron a las cartas su virginidad, después de dar muerte a su enamorado Asdrúbal. Al llegar a su destino, Luzardo es recibido por el viejo Melesio (Eduardo Arozamena), Antonio Sandoval (Antonio R. Frausto), hijo de éste, los peones María Nieves (Pedro Galindo), "Pajarote" (Luis Jiménez Morán) y Carmelito López (Manuel Dondé). Por su parte, Lorenzo (Andrés Soler), primo de Luzardo y último de los Barquero, se encuentra bajo la acostumburada borrachera. El norteamericano don Guillermo (Charles Rooner), vecino de éste, le incrementa el vicio con botellas de whisky. El extranjero propone al borrachón le entregue a su hija Marisela (María Elena Marqués) a cambio de cuarenta y ocho botellas del licor. Lorenzo va en busca de doña Bárbara, madre de la joven, y pide protección para la muchacha; ésta se la niega. Posteriormente, Luzardo se encarga de domar un caballo ante los ojos de aprobación de sus peones. El doctor acude a casa de Lorenzo, quien señala a la amazona como causante de su desgracia. Luzardo decide llevar consigo a Marisela y a su padre. Durante la estancia de la muchacha en Altamira, Santos se dedica a educarla; y, resuelto a poner en regla los linderos de su propiedad, acude a la autoridad del lugar donde encuentra a un excompañero de estu-

dios. Mujiquita (Paco Astol), quien como secretario de la autoridad, acepta de buen grado enviar citatorios a los comparecientes en ausencia del general Pernalete (Arturo Soto Rangel), compadre de la cacique. Doña Bárbara y el extranjero se presentan en la jefatura; Luzardo reclama sus derechos. La mujer, ante el asombro de todos, acepta cercar su propiedad denominada "El miedo". Tiempo después, Santos se presenta en casa de doña Bárbara; ahí, ella hace un comentario mordaz respecto a la residencia de su hija en Altamira, provocando la indignación del hombre. A oídos de la joven llegan las malas artes de que se vale su madre para atraer al doctor. Marisela va a casa de la amazona y con horror descubre el retrato de Luzardo entre velas y amuletos. La terrateniente la descubre y forcejean. Albino Paiba (Felipe Montoya), pretendiente de la doña y ex-mayordomo de Altamira, asesina a Car melito y a su hermano despojándolos de dos arrobas de plumas de garza. Santos acude a la jefatura mientras Marisela y su padre re gresan al palmar. Don Guillermo ofrece licor a Lorenzo, quien des pués de beber cae muerto. La amazona envía a Melquiades (Miguel Inclán), uno de sus hombres, en busca de Santos y trata de obli- garlo a que lo siga, por lo que "Pajarote" le da muerte. La caci que ordena a sus peones liquidar a Albino y llevarle el cargamen to de plumas. Guillermo informa a la doña de la muerte de Lorenzo y maliciosamente comenta que sólo Marisela se interpone entre San tos y ella. Encolerizada, doña Bárbara trata de dar muerte a su hija, pero en el último momento se arrepiente. Deja que Santos y Marisela sean felices desapareciendo de sus vidas y de la llanura.

El argumento da principio con la llegada del doctor Santos Luzardo; proviene de la civilización para introducirse en la barba. Posteriormente, un flash back recordará a Bárbara en su juventud, prendada al lado de Asdrúbal, primer sentimiento puro. Pero esta imagen es bruscamente cambiada por la violación perpetrada a la muchacha por un grupo de marineros cuya pasión babeante se vio satisfecha después de dar muerte a su joven enamorado. Esta violación fue suficiente para que la inocencia e ilusiones se transformaran en odio y rencor, en sed de venganza. Así es como doña Bárbara se llegó a convertir en un mito, en la cacique de la llanura temida por sus malas artes. A su lado se encuentra Balbino Paiba, un hombre astuto que la sigue no tanto por amor sino por interés, ya que los turbios negocios planeados por ella le reditúan buenos dividendos. Por otra parte, la doña se enamora de Santos Luzardo, porque algo en él le recuerda aquel joven de nombre raro; porque acostumbrada al trato áspero del hombre de la llanura, descubre que éste es diferente hasta en su forma de mirarla. Esto y la resistencia del doctor ante sus encantos, de mujer que está acostumbrada a dominar, ocasiona que surja en ella el apasionamiento por ese hombre. Mientras tanto, en el hato de Altamira, los peones al servicio del recién llegado ven con desconfianza a ese hombre que viste y actúa en forma inusitada en la llanura. Supersticiosamente, dudan que sea el indicado para enfrentarse a la temida amazona. Y es necesario que Luzardo despida al mayordomo Balbino Paiba por extralimitarse y dome un caballo ante los ojos incrédulos de sus peones para que confíen en su capacidad, disipándose la duda que los preocupara. Santos visita a

su primo Lorenzo Barquero, quien, como él fue un hombre preparado, pero al estar frente a éste se da cuenta que la barbarie y la superstición lo han absorbido. Marisela, por su parte, se deja educar al mismo tiempo que no se hace esperar el enamoramiento hacia quien la ha arrancado de su estado salvaje, ya que Lorenzo sumergido en sus constantes borracheras y doña Bárbara ocupada en su enriquecimiento gracias a los litigios y por consiguiente gana robado, no se preocupaban por la suerte de la joven. Más adelante, el doctor se entera de la corrupción que prevalece entre las autoridades del lugar y que la ley que se obedece es la del más poderoso, siendo así la de doña Bárbara.

De Fuentes recurre una vez más a la rivalidad amorosa. Madre e hija se disputan el amor del hombre civilizado; la una por vías del amor y la otra por sus malas artes. Pero Marisela, astutamente y sin la experiencia de la madre, logra atrapar a Luzardo. Cuando la amazona trata de matar a su hija, a su mente viene la imagen de aquel hombre a quien tanto amara y se ve reflejada en Marisela, un profundo sentimiento nuevo empieza a surgirle, lo que al final la hace desistir de su propósito.

J. León, columnista de El cine gráfico, califica a la cinta como una historia romántica (22 VIII 1943): "CON ALMA DE AMERICA HA HECHO FERNANDO DE FUENTES esta película inconfundible y única.

Necio sería e injusto negar que la novela del venezolano Rómulo Gallegos Doña Bárbara brinda oportunidades que para casi el total de los que intervinieron en su realización fílmica resultaron brillantes.

Y bien está, además, que se traiga esta preciosa obra a la hoja de plata y precisamente por los estudios de la República Mexicana, pues el cine de habla castellana que tan encumbrado se encuentra ya por estos días, necesita de una cauda larga y policroma de triunfos como el que le significa Doña Bárbara, antes de que adquiera la categoría universal a que tiene derecho.

Doña Bárbara película como también Doña Bárbara libro, nos dan a conocer con el mismo fervor la miserable doméstica del odio entre familias, tan común en los países coloniales; nos desempolva el corazón con los recuerdos del primer amor al través de fuertes emociones estéticas con instantes en que todo nos parece iluminado y surge luego la ilusión alada; nos acerca a las costumbres, extrañas unas y bellas y pintorescas otras del pueblo de la lejana Venezuela, y, por último nos hace vivir, intensamente la tragedia de esa Doña Bárbara, cruel, misántropa, aburrida y sin embargo, ya libre de las brumas de sus desengaños, arrebatadoramente hermosa e inteligente.

A Fernando de Fuentes, en su realización para la pantalla, no le faltó talento ni visión, para poder llegar hasta el fondo de esta intensa tragedia campirana ante la cual se vuelve una verdad la expresión del Rilke: la experiencia de vivir intensamente es la base de la verdadera poesía. Porque el film Doña Bárbara es una historia romántica que, como la de la María de Jorge Isaac desarrollada por tierras de Sudamérica, es poesía libre y desnuda, más comprendida ahora que antes por la inconformidad vigorosa de la nueva generación que no aprende ya a escribir poemas psico-analizables en los lugares típicos de su patria.

Si como alguien dijo, la poesía es el intento apasionado de contar una experiencia en toda su plenitud, tenemos la seguridad de que con Doña Bárbara Rómulo Gallegos primero en la literatura y Fernando de Fuentes después en el cine, nos legaron sendas páginas de romanticismo nuestro, tan genuinamente nuestro que ahora sentimos apreciarlo, ni más ni menos que como una restitución larga ambicionada.

Los arreglos musicales de Francisco Domínguez y las canciones y 'joropos' de Prudencio Esaa, bulliciosos y cautivadores, apasionados y sentidos.

De los intérpretes, se escogieron catorce nombres para formar el reparto: pero de esos catorce, solamente ocho nos parece a nosotros oportuno mencionar y no en el orden en que los hacen aparecer sobre el lienzo: María Félix, quien de su papel de la temible Doña Bárbara hace una creación, deslumbrando a todos por su belleza; Julián Soler, humano y convincente en su Santos Luzardo; María Elena Marqués en su Marisela, fresca, hermosa, en plena vida y en plena boga; Charles Rooner sorprendentemente bien en su Guillermo Danger; Arturo Soto excelente en su Coronel Pernaleta, y, por último Jiménez Morán, un debutante venezolano del cine que con su Pajarote deja a todos asombrados.

Vuelve a apuntarse un triunfo y de los grandes Clase Films, S.A., en Doña Bárbara".

Enseguida, la nota de L. Pastor para Revista de Revistas (12 IX 1943): "Me senti orgulloso, como mexicano, ante el éxito alcanzado por la película Doña Bárbara, de Clase Films, en su

exhibición privada a los señores diplomáticos, intelectuales y periodistas, que llenaban la sala del Cinema Palacio, el martes pasado.

Doña Bárbara es la más alta expresión de nuestra cinematografía y será una embajadora prestigiosa de México en su distribución.

Dentro de la técnica de su realización, encierra las dos causas fundamentales del buen cine: acción y argumento y es además, una pintura fílmica de brillante colorido, humana y profunda. Grabados al celuloide en una espléndida fotograffa, desfilan por el lienzo, sus cuadros sugerentes, vigorosos y amenos, los que transportan al público, a vivir en alas del ensueño, el muy humano asunto del venezolano Rómulo Gallegos.

Con propiedad en el ambiente, presenta este film la llamada de Venezuela, sus rancharías, sus montañas y su cielo, vemos también a sus criollos y mozas vistiendo el jubón y la manta típica, oímos sus diálogos sencillos y canoros, el deje en sus cantares y la franca risa de sus rancheros.

Hay en su asunto, celos entre madre e hijo, odios, amor puro y amor de brujería, vicio, sangre, bondad y lujuria, inteligentemente amalgamados en el tema básico del film, que logra mantener el interés del espectador a través de toda la obra.

María Félix, de la que algunos dudaron, demuestra en esta película, ser en verdad una artista de cine y que el papel de Doña Bárbara, no sólo es para ella, sino también para su temperamento artístico. Así, pudo expresarse con estados de ánimo, por simple poder de sugestión, que la hizo vivir su difícil personaje cuya psicología, seguramente estudió a fondo. Bravo, María y

adelante.

María Elena Marqués, no se opaca al lado de la otra María, pues luce la sencillez y naturalidad de sus actuaciones, en un roll muy agradable. Su calidad de víctima, abandonada y pobre, dentro de su papel, le conquista además las simpatías del público.

Julián Soler, con la propiedad de actuación que le es característica impregnó al personaje, destacada personalidad, viviendo con naturalidad, el gallardo, noble y valiente galán, en que se inspiró el genio de Rómulo Gallegos.

Muy meritorias también, las actuaciones de Andrés Soler, en su papel de un arapo humano entregado al vicio, Soto Rangel en su colosal 'general' y Agustín Isunza en el indio idiota, que alim mentaba a los malos espíritus.

Pero el principal causante de estos elogios y de estos éxitos, es el director de la película, Fernando de Fuentes, que supo grabar un cine de acción, humano en sus expresiones y realista en su ambiente".

A continuación, el comentario de Mario Calvet para la revista Estampa (15 IX 1943): "Vamos intelectualizando nuestro cine. Con la aportación de esta gran obra poética y dramática, tallada en diálogos prístinos, -diríanse de jade autóctono-, nuestro Séptimo Arte se adentra por los caminos más difíciles del Cinema de categoría internacional. Ya estamos en plena madurez artística. Hace poco dejamos las andaderas, pero no por ello hemos echado a correr, a tontas y a locas, por vericuetos confusos. Ahí tenemos a un viejo luchador, Fernando de Fuentes, que encaneció en plena

flor de la vida, partiéndose el corazón en busca de una supremacía de nuestro arte. Cuando teníamos que luchar contra la terrible competencia de los realizadores de España, Fernando de Fuentes ya estaba en la brega. Y nos hacía quedar bien en todas partes. Ahora, cuando la producción argentina podía habernos hecho polvo, continúa destacándose, ilustrado con la experiencia adquirida en su incansable trabajo y estudio, con esa portentosa realización de Doña Bárbara. No es pues, el fruto de la improvisación por donde viene encumbrándose nuestro Séptimo Arte, sino el de la inteligencia tesonera y el de una evolución gradual, en manos expertas. Es con realizadores capacitados como Fernando de Fuentes y con poemas como Doña Bárbara de Rómulo Gallegos, como pueden conseguirse resultados tan satisfactorios, artísticamente hablando, como el logrado con esa cinta que nos ocupa, que fue visionada en el Cine Palacio en sesión especial dedicada principalmente a intelectuales, cronistas de Cine y al Cuerpo Diplomático, de la que conservaremos para siempre un grato y nostálgico recuerdo.

La película ya nos cautiva desde el primer momento. Su lenguaje, de bello sabor venezolano, nos traslada a un mundo dramático idealizado con el adorno poético de su verbo. Sus giros, sus dichos, su fraseología, nos subyuga. No omitiremos decir que la propiedad de los tipos y paisajes que recrean el ambiente de la obra, es uno de los factores principales de esa mágica producción.

Ella, Doña Bárbara, es esa altiva y auténtica devoradora de hombres, María Félix. Rómulo Gallegos la escogió personalmente. También el propio autor de la novela, quiso escribir su adapta-

ción a la pantalla. Miel sobre hojuelas. Si excelente es la selección de la hembra, de sombría sensualidad -como reza la obra- estupenda es la talla del guión en fotogramas y secuencias. Todo respira la auténtica aroma de la obra. Y conserva y acrece sus efluvios de magnética atracción.

¡Qué desbordamiento de pasiones! ¡Qué ingente dramatismo! ¡Qué humanidad más verídica y palpitante! ¡Qué auténticamente ve nezolana y racial es esta obra! ¡Qué genuinamente latinoamericana se la siente palpar! ¡Qué grandiosa es!

Tiene méritos no descriptibles, después de una sola vez de admirarla. Echaríamos una sonda de exploración una y cien veces y nos perderíamos siempre en la inmensidad de su riqueza espiritual, intelectual, interpretativa, conceptual y anecdótica. Es Doña Bárbara una cinta de tal contextura, que sus facetas, como las del más fino brillante puro, han sido pulidas tan cuidadosamente, que la han convertido en una auténtica maravilla, que des lumbra a nuestros ojos, refleja irisaciones insospechadas en nuestra mente, y nos transporta a considerar que el cine es sólo arte cuando nos ofrece obra como ésta".

Así denomina Angel Mora, columnista de Novelas de la pantalla, a Doña Bárbara (18 IX 1943): "De extraordinaria, sencillamente, puede calificarse la última película de Fernando de Fuentes para Clasa Films, Doña Bárbara, estrenada en el Cinema Palacio esta misma semana.

Muy pocas veces en la historia del cine nacional, se ha logrado reunir -y con gran acierto-, tal cantidad de valores en un

solo film ejemplar, pasando por sus insignificantes fallas, desde el 'script' hasta la campaña de publicidad en torno a su primera exhibición.

Quien conozca la notable novela de Rómulo Gallegos, podrá tener una idea de sus inmensas posibilidades cinematográficas y del titánico esfuerzo que significaba, a la vez llevarla a la pantalla conservando su intenso sabor humano y profundo dramatismo, cualidades esenciales de la emocionante historia de la 'devoradora de hombres'.

Fernando de Fuentes y Rómulo Gallegos se encargaron de arreglar su transplatación y pueden sentirse justamente satisfechos del resultado. En el cine, Doña Bárbara no sólo exhibe y se adapta con las virtudes de la novela, sino que aún gana en muchos pasajes dándoles -¡oh, milagros del Séptimo Arte!- un sabor y verismo superiores.

Ante todo, Doña Bárbara está montada con notables propiedades. Ambiente y escenarios, al decir de varios venezolanos, se han reproducido fielmente, tal como si la película se hubiera 'rodado' en las propias llanuras del Arauca, que por cierto acaba de desbordarse arrasando numerosas rancherías como las que Rómulo Gallegos describe con singular maestría.

Se observa, además, un gran cuidado en los detalles, que se explica si tenemos presente el gran cariño con que De Fuentes llevó la novela al cine, rodeado de elementos capacitados, resueltos, y tan decididos como él a obtener un triunfo cumbre. De esta manera coordinadas perfectamente todas las ramificaciones, el visionario mexicano pudo lograr, de acuerdo con su empeño, un triun

fo rotundo.

Hay una estupenda dirección, esencialmente. Se advierte desde el principio y se palpa hasta el momento final, cuando la perversa mujer recibe el justo castigo a sus faltas. Así que si hemos de mostrarnos elogiosos hacia esta película de Clasa, empecemos -nada más justo-, por tributarle una merecidísima ovación a este modesto, incansable y capacitado realizador mexicano, que nuevamente a vuelto a poner muy en alto el pabellón de nuestro cine.

Dejemos a los artistas al final, para alabar también los aciertos fotográficos, prodigiosos por momentos, el sonido, el magnífico diálogo y la parte musical, con dos melodías venezolanas que suenan a gloria en labios de María Elena Marqués.

Y llegados a ella, hablemos de su labor por considerarla la intérprete más destacada de la obra. Es, la chiquilla, una verdadera revelación. Suelta, ágil, compenetrada de la psicología del personaje y lindísima. Actúa con raro desenfado y se desempeña con la maestría de una actriz veterana, no obstante la brevedad de su triunfal carrera. Sobre todo, después de verla haciendo un papelito en Romeo y Julieta, hay que tomar muy en cuenta su estupenda labor en Doña Bárbara para aplaudir delirantemente la gran versatilidad que demuestra.

Mantiene su labor a elevado nivel sin que decaiga por un instante el mérito de su actuación. Antes al contrario, en las fases climáticas supera lo que poco antes nos parecía insuperable, sorprendiendo gratamente al auditorio, que se le entrega por completo vencido por la sinceridad dramática de María Elena y la simpatía que le acarrean, indirectamente, sus tropiezos con Doña

Bárbara.

María Félix nos obsequia otra gratísima sorpresa. Lástima que no dé a su voz las inflexiones que requieren los distintos estados de ánimo por que atravieza la mujerona de la novela de Gallegos y que no cuide mayormente de la mímica y el gesto. Sin embargo, todo ésto no obsta para hacer palidecer su actuación, la mejor que le conocemos hasta la fecha. Eso, aparte de que luce más bellísima que nunca, sobre todo en varios close-up de maravilla.

Julián Soler sigue en plan de actorazo. Se desenvuelve con naturalidad y justeza, en una actuación pareja de la que puede sentirse satisfecho. Su 'Santos Luzardo' es de una pieza y lo mismo convence cuando se revela, agresivo, frente a Doña Bárbara, que al mostrarse paternalmente tierno con la encantadora 'Marisela'.

El 'Juan Primito' de Agustín Isunza, es una creación. ¡Qué grande es este modesto actor mexicano, al que apenas ahora empezamos a apreciar! Básteles saber que en algunas escenas opaca materialmente a las estrellas, a despecho de sus cortísimas intervenciones. Menos mal que la crítica y el público ya le han hecho justicia. Nada más correcto, pues su interpretación merece los más cálidos elogios.

De Andrés Soler no hay ni qué hablar. Se ha colocado a la altura de sus hermanos y en Doña Bárbara vuelve a dar otra lección de buen actuar. ¡Qué justo y emotivo me parece su 'Lorenzo Barquero', con todo y dos o tres cosillas teatrales que pude advertirle! Y así como él, el gran Miguel Inclán, Felipe Montoya, Frausto, Soto Rangel -; qué 'Pernaletes' señores!- el venezolano que le hace de 'Pajarote' y todos. Si, porque todos, absolutamente todos,

están muy bien.

Obras como Doña Bárbara no sólo son un preciado tesoro para sus técnicos y artistas, sino que enaltecen a México como país productor de películas de alta calidad que son fiel expresión de su elevado sentido artístico y de su formidable progreso en el difícil campo de la técnica cinematográfica.

¡Viva el cine nacional!".

Por otra parte, se encuentra el comentario de Alfonso de Icaza para el periódico taurino El Redondel (19 IX 1943): "La duda no consistía en que el cine nacional pudiera mostrar en la pantalla los interesantes sucesos que forman la admirable novela de Rómulo Gallegos, estaba en si sería posible conservar en la película todo el carácter, toda la hondura, permítasenos la palabra, de tan preciado libro.

Y sí, señores, Doña Bárbara, película, sabe tanto a tierra virgen como Doña Bárbara, libro.

Ello se debe principalmente a que fue el mismo Rómulo Gallegos quien hizo el arreglo cinematográfico de su obra; así como los diálogos, pero también tiene parte en el éxito el director Fernando de Fuentes, y los artistas del reparto, que estudiaron los papeles y los vivieron con positiva devoción.

La labor de De Fuentes debe haber tenido sus dificultades y nuestra única duda al respecto de ella, consiste en saber si los venezolanos hallarán a Doña Bárbara debidamente ambientada. Si es así el triunfo del director compatriota será completo.

¿A qué hablar del argumento de Doña Bárbara?

Basada en la novela del mismo nombre y arreglado por su propio autor, tenía que ser extraordinario.

Ocupémonos mejor de juzgar brevemente la labor de los artistas del reparto.

María Félix, no tiene desde luego, ni el tipo ni el temperamento que requiere el papel, pero de todas maneras sale airosa de su difícil cometido, mostrando a la vez sus plausibles adelantos como actriz, su belleza única entre nuestras artistas cinematográficas.

María Elena Marqués muy bien. Se identifica de manera total con su 'roll' y le saca todo el partido posible, haciendo una 'Marisela' deliciosa.

Discreto de principio a fin, Julián Soler, que se muestra tan buen actor como siempre. Muy bien atinado su hermano, Andrés, que vive su tragedia; exagerados, a veces, Agustín Isunza y Charles Rooner con escenas, ambos, felicísimas, y en su papel todas las segundas partes que contribuyen al éxito general del film. Entre ellos merece un cumplido elogio Arturo Soto Rangel.

Bienvenida esta nueva cinta nacional llamada a prestigiar más y más el cine nacional en todos los países de habla hispana".

Para terminar, el comentario de "Anotador", para la revista El cine gráfico (26 IX 1943): "La novela del escritor sudamericano no Rómulo Gallegos adaptada a la pantalla por el cineproductor Fernando de Fuentes es en verdad un gran acierto. Llevada la historia con completo apego al ambiente en que tiene lugar el suceso, logra desde un principio la atención del auditorio que sigue

la vida agitada de Doña Bárbara que odia cordialmente a los hombres, haciendo que queden subyugados a su capricho y poder. El amor entra en aquella alma, despiadada, pero este amor es el mismo que quiere a su hija. Las rivalidades entre parientes que deslindan los campos en los que impera Doña Bárbara. La traición y perfidia de los que la secundan hacen que el film cobre en cada momento enorme expectación, agregando a ello la magnífica interpretación que en primer lugar tiene Agustín Isunza en su 'Primito', aunque su parte sea secundaria. La actuación principal de María Félix, Julián Soler, Andrés Soler, María Elena Marqués, Charles Rooner, Arturo Soto Rangel y Paco Astol, hacen que el público quede satisfecho de esta película, realizada con admirable maestría por el director Fernando de Fuentes. Su desarrollo al comenzar con lentitud cobra después agilidad en el ritmo y la acción cinematográfica es muy fuerte, teniendo en todo momento una buena continuidad. Gustará a todos los públicos".

A De Fuentes, una vez más, lo dominó la frialdad al llevar a la pantalla la novela del escritor venezolano Rómulo Gallegos. La cinta da principio con un discurso excesivamente largo y tedioso. El realizador parece haber olvidado que el diálogo es solamente un recurso para la imagen y no hay que abusar de él, ya que se corre el riesgo de caer en la teatralidad y, desafortunadamente, eso fue lo que ocurrió: en el transcurso de la trama se advierten escenas muy teatrales, a lo que contribuyen por momentos las frases tan rebuscadas en labios de Andrés Soler y el muy acartonado de su hermano Julián.

Esto es el resultado de una realización totalmente apegada a la novela, fría, plana, con escenas que por momentos se le fueron de las manos al director; como aquélla en la que el personaje de María Elena Marqués reclama al borrachín el haberle escogido esa madre; momento que debería conmover, pero que lo único que provoca es cierta hilaridad; aunado a esto la inclusión de escenas definitivamente prescindibles como la fiesta celebrada en Altamira y las cursis interpretaciones de María Elena Marqués. Influyen todas ellas para prolongar, aún más, el ya de por sí extenso y cansado desarrollo.

Por otra parte, es elogiable la interpretación de Agustín Isunza como el lunático Juan Primito, el cual está al pendiente de los malos instintos de la mujerona. Charles Rooner como el extranjero don Guillermo, quien goza con la desesperación de Balbino Paiba y la decadencia de Lorenzo Barquero. Finalmente, es innegable que De Fuentes proyectó hacia la fama a María Félix con su participación en esta cinta. Y no cabe duda que el director supo manejar actores, a tal grado que hasta la Félix parece una intérprete convincente como devoradora de hombres. A partir de este momento, quedaría encasillada en un sinfín de caracterizaciones de esta índole; el mismo De Fuentes la llamaría un año después para interpretar La mujer sin alma y más adelante La devoradora, cinta en la que se reafirma como la mujer sin sentimientos, frívola y fatal.

dó el treinta por ciento de las acciones de la fábrica y que ésta cambiará de razón social. También informa que Enrique y Mercedes se casaron cumpliendo la última voluntad de su padre. Al enterarse, Teresa se desmaya. Ya repuesta, miente a su madre diciéndole que está enamorada de su padrino. Feliz, Alfredo entera a su hermano de la próxima boda. Luis no puede disimular su contrariedad y se marcha a trabajar a Nayarit. La boda se celebra en el restaurante campestre "La alondra". Poco tiempo después, la señora Velasco y Enrique inician una relación ilícita. Este hace costosos regalos a la mujer. El cajero de la fábrica, Rosendo Buendía (Carlos Martínez Baena), nota que Enrique gasta en exceso. Teresa contrata a una maestra de canto italiana (Emma Roldán), quien resulta ser una celestina: con el pretexto de las clases, podrá verse a diario con Enrique. Durante una de sus entrevistas, el solterón Ferrer los sorprende y entonces hace proposiciones a la adúltera, quien se niega. Rosendo entera a Enrique del resultado del balance. Un empleado descubre al viejo cajero la relación del dueño con la esposa de su mejor amigo y le comenta que, al parecer, Alfredo tolera esta situación por conveniencia. Luis regresa a la ciudad y visita a Rosa. Posteriormente, acude a casa de Teresa y le reclama a costa de qué ha obtenido el lujo. Echando mano de su astucia, la mujer lo envuelve y dice quererlo. En una segunda visita, ésta se le insinúa y le pide que la lleve con él a Estados Unidos, pero Luis por lealtad a su hermano duda y se marcha. Tiempo después, envía una carta a Teresa en la que le declara su amor y le señala la fecha y la hora en que deberá estar en la estación para la fuga. Indignado, Enrique se presenta en casa de su amante

y le reclama sus ausencias. En ese momento llega Luis a requerirle el porqué no acudió a la cita. La mujer le contesta descortestamente y le dice que lo tiene en sus manos; así no podrá contar nada a su marido. Luis se va nuevamente. Rosendo notifica a Enrique que la fábrica está en quiebra y deben pagar ciento cincuenta mil pesos. Mercedes pide ayuda a su tío don Vicente, pero éste se la niega y la entera de la relación de su marido con Teresa. Por su parte, Rosendo comunica a Alfredo la situación y le echa en cara la sucia relación de su esposa. Enfurecido, éste va a su casa donde Teresa da una fiesta; se apodera de las joyas y la lleva a la fábrica. La obliga a pedir perdón a Mercedes, pero Teresa se niega. Alfredo la despoja de las alhajas que trae encima y del abrigo de pieles y la echa. Antes de salir, Teresa amenaza a su marido, quien para saldar la deuda también vende su casa. La adúltera envía la carta escrita por Luis a Alfredo; éste duda leerla y pide a Rosendo la guarde hasta que recobre la serenidad. Además, Velasco renuncia a la sociedad en la fábrica y sus acciones las pone a nombre de Mercedes. Pasado un año, la empresa se recupera y Alfredo recibe carta de Luis, quien regresa para casarse con Rosita. Para celebrar, Rosendo y el ingeniero van a un cabaret donde Teresa canta con el nombre de Ema Caballero. Después de enviar ésta una carta a Vicente, el hombre se presenta y le dice que ha pasado a ser una mujer menos. Rosendo ofrece su casa a Alfredo para esa noche. Al quedar solo en la alcoba de su amigo, Velasco encuentra la carta. Transcurren las horas y la incertidumbre lo hace su presa. Penetrando por la ventana, la luz anuncia el nuevo día. El hombre siente que la paz ha llegado a él, y, sin

titubear, quema la carta comprometedora.

El personaje de María Félix es el de una bella joven, una modesta costurera empleada en una fábrica. La muchacha vive resignada con su pobreza. El viejo padrino, de nobles sentimientos, complace casi todos los caprichos de la muchacha. Pero a partir de aquella reunión de sociedad cambia su vida radicalmente y, como en Doña Bárbara, se transforma en una devoradora de hombres. De nuevo, surge la mujer frívola, fatal y arrogante, que en este caso, después de asomarse al mundo del lujo y de la ostentación, se deja deslumbrar por la falsedad de la gente de esos círculos y con amargura reniega de su situación. Para lograr su objetivo, se vale de tres hombres a quienes de una u otra manera hace desdichados. Desprovista de sentimientos, se propone obtener el oropel echando mano de cuantos medios estén a su alcance. Carente de principios morales, se ofrece al padrino, quien ajeno a cuanto se fragua a su alrededor, no da crédito al amor que su ahijada dice profesarle y cegado por la juventud de la chica, inocencia y aparentemente sinceridad, le da su apellido y su fortuna. Este enlace da un nuevo sentido a su vida llena de soledad y es presa de una naciente pasión senil que lo obseca y le impide descubrir la tan evidente situación de su esposa como amante de su socio. Un joven a quien la mujer ha sabido envolver astutamente valiéndose de su belleza y que al igual que su esposo, satisfacen su enfermiza avaricia y su ponderado narcisismo. Además, se insinúa a Luis, quien por poco tiempo logra resistirse a sus encantos, pero finalmente, como todos, cae en su juego y se deja arrastrar por ese

sentimiento enfermizo que la mujer ha logrado despertar. Y como se lo había propuesto, consigue la traición de Luis a su propio hermano. Pero al darse cuenta que ha sido usado, el hombre, impo-
tente, se marcha del país imponiéndose su propio castigo. Al final, el joven amante, Enrique Ferrer logra escapar de su telaraña; vuelve a la realidad y se libera del apasionamiento que lo unía a Teresa; recupera sus principios morales y se arrepiente, por lo que toma la resolución de reintegrarse a la vida familiar. Mientras que Teresa, que ha jugado con los sentimientos de todos, cae en la más abyecta degradación, producto de sus ruines acciones; desmedida avaricia y de su ponderado narcisismo.

Según Ramón Pérez Díaz, "pudo haberse logrado una película de mayores emociones", en una nota para El cine gráfico (20 II 1944): "La mujer sin alma es la historia de la mujer insaciable, seductora, ambiciosa y cruel que los autores nos han presentado en todos los campos de la literatura mundial. Fué en Francia donde este tipo de mujer -humana a pesar de sus defectos y tal vez por ellos mismos- se explotó con más ahínco. No importa que los autores -Lapena y Fuentes- de La mujer sin alma se hayan inspirado en esos patrones y también en determinada obra... Hay que abonarles el tino, la habilidad de la visualización cinematográfica. Y aunque tal vez el desarrollo de la trama, pues estamos haciendo cine, pudo adentrarse por los vuelos de la fantasía 'buscando' un poco más de acción en la extensión que el cine ofrece, es innegable que se ha logrado una buena película, una película interesante en que abundan los 'climax' o situaciones de hondura. El tema,

de interés, longitud y profundidad, ofrece con holgura lo que hemos dado en llamar 'producción', esto es calidad. Pudo haberse logrado una película de mayores emociones, si, por ejemplo, se explota el juego de la carta que encierra la mayor perfidida de la mujer sin alma, en presencia del hermano del esposo burlado, antes de destruir el sobre. Pero estas son pequeñas observaciones que surgen de toda obra por muy bien acabada que esté. Plácese, pues, merecen los autores de Una mujer sin alma por el acierto en llevar a la cinta de plata un asunto escabroso. María Félix, la mujer sin alma, logra convencernos en este film apliamente. Personaje e intérprete se avienen como hermanos siameses... No pudo encontrarse mejor actriz, esto es, más a tono con lo temperamental. Fernando Soler, el marido engañado, está muy bien. Hasta no le vimos esa frialdad o 'excesiva facilidad' de actuación que hace incoloras sus interpretaciones. Vaya mi aplauso fervoroso. Andrés Soler, el cínico Vicente Ferrer, raya a gran altura. Es un gran actor este hermano de Fernando. Antonio Badú, pese a esa expresión de abobado que caracteriza sus rasgos faciales, sale airoso en el difícil papel de enamorado víctima de la mujer ambiciosa. Chela Campos, la simpática cantante de radio, me ha sorprendido por su naturalidad y la dulzura de su palabra y de su expresión. Hay en ella una gran actriz. Carlos Martínez Baena, en el cajero de confianza; el viejito simpático que defiende los intereses de la negociación con más ahínco que si fuesen propios, está sencillamente estupendo. Martínez Baena es un señor actorazo a quien deseáramos ver más a menudo en la pantalla. Los demás, sin excepción, todos cumplen como buenos: Carlos Villatoro, Virgi

nia Serret, Emma Roldán, Mimi Derba, Luis G. Barreiro, etc. Para todos mis felicitaciones.

La más calurosa es para Fernando de Fuentes, que ha hecho una buena película, una película llamada a conquistar el favor del público y el aplauso de la crítica".

Para Elba Vargas Dulché, "esta es una bonita película de magnífica fotografía", en un comentario realizado para la columna "Nuestra crónica cinematográfica" del Esto (21 II 1944): "Una nueva firma productora, la 'Compañía Cinematográfica de Guadalajara', ha hecho su aparición lanzando al mercado esta bonita película de magnífica fotografía. En ella toman parte principal dos actores de reconocido prestigio como son Fernando y Andrés Soler, miembros de una gloriosa dinastía artística, y María Félix, la mujer que en su espléndida belleza lleva un marcado sello de mujer fatal.

Esta artista fue primero Doña Bárbara, la hermosa llanera cuyas malas artes hacían de los hombres muñecos sin voluntad, y ahora es 'Teresa', La mujer sin alma, una hembra ambiciosa y desprovista de sentimientos que envuelve a los hombres en sus traideros encantos para manejarlos a su capricho; sin embargo, es indudable que estos papeles son los que mejor se adaptan a su temperamento, a su hermosura y aún a su voz, que siendo gruesa y algo ríspida, no sonaría bien en determinados papeles.

Fernando Soler logra otro de sus sonados éxitos como el conñado esposo de Teresa. Andrés Soler hace una creación del cínico Vicente Ferrer, hombre de mundo y audaz perseguidor de aquélla.

Antonio Badú interpreta con acierto su papel de amante enamorado de la 'ambiciosa'. El simpático viejecito don Carlos Martínez Bae na encaja como ninguno en el honrado y fidelísimo cajero, y Emma Roldán tiene una feliz actuación como la maestra de canto.

En La mujer sin alma fueron escogidas la guapa Virginia Serrret y Chela Campos para suavizar un tanto, con la dulzura de dos mujeres abnegadas y honestas, esta trama de mezquindades y argucias femeninas y en cuyo reparto figuran además otros antiguos y buenos actores: Mimí Derba, Luis G. Barreiro, Rafael Icardo y María Gentil Arcos.

Fernando de Fuentes dirigió hábilmente esta nueva película por cuyo éxito debemos enviar un voto de confianza a la flamante firma realizadora".

Para el columnista Mario Calvet, encargado de la sección "La semana cinematográfica" de la revista Estampa, La mujer sin alma estuvo "algo dispareja" (23 II 1944): "Producciones Grovas, S.A., ha presentado la cinta de Guadalajara Films, La mujer sin alma, última película que ha interpretado la inquietante mujer, toda ella fuego y pasión, la encantadora María Félix.

Se reúnen en este film otra vez Fernando Soler (2), que a tan elevada categoría artística encumbró a María Félix en Doña Bárbara, y Andrés Soler, otro de los buenos actores de esta última cinta. Fernando de Fuentes hace siempre películas buenas y si ahora a sus propios méritos le añadimos la fama adquirida por María Félix y el prestigio de Andrés Soler, se comprenderá que el nuevo film La mujer sin alma constituye una garantía de éxito y

solvencia cinematográfica.

El día del estreno, para el que estaba anunciada la presencia en escena de María Félix, el Alameda se vió materialmente asaltado. No hubo bastantes lunetas para el público que acudió a admirar a su ídolo en persona y verla trabajar en esta nueva realización de Fernando de Fuentes con ella. Hubimos de ver el espectáculo de pie, con muchos otros amigos y compañeros de prensa. No nos sorprendió, porque la expectación despertada por este film era enorme. El título enmarca perfectamente con la aureola de mujer fatal, de seducción y de embrujo, que se ha forjado alrededor de María Félix.

La cinta es buena, muy comercial, interesante en grado sumo, aunque algo dispareja, pues tiene algunos momentos banales, aunque inmediatamente son contrastados por otros de gran fuerza emocional y dramática. El lujo de María Félix en este film es extraordinario. Cuando ya ha conseguido hacerse del dinero de su amante y puedesatisfacer sus ansias de lujo y sus caprichos de mujer hermosa, María Félix adquiere joyas, pieles, sedas, auto y cuanto de máspreciado hay para ser feliz en un ficticio mundo de frivolidad y elegancia. María Félix entonces está -cinematográficamente hablando- en su ambiente. Está más bella que nunca. Es la atmósfera que necesita para sus devaneos amorosos y sus promiscuidades de mujer sin alma.

Fernando Soler consigue también un gran éxito en su papel. Con naturalidad, dueño siempre de la situación y del diálogo, des envuelve su labor con la maestría que le caracteriza. Andrés Soler consigue también destacarse en su interpretación de viejo ver

de. Sabe imprimir una gran dignidad a su decisión final, y así con sigue no parecer el hombre malo, sino el hombre humano.

Pero sería injusto no decir que todos los personajes del argumento, escrito por Alfonso Lapena y adaptado en colaboración con Fernando de Fuentes, han procurado sobresalir en sus más ni- mios detalles. Lo está Barreiro, superándose, y también nos gustó Badú, Baena, Villatoro, Chela, Virginia Serret, Emma Roldán, Mimí Derba, Icardo, etc.

De todas maneras, si los galanes de María Félix hubieran sido más seductores, la hubieran realizado más a ella y la hubieran ju- tificado un poco más plenamente en sus desvíos. Pero no está mal que se den oportunidades a valores nuevos, para ver que tal se portan y se desenvuelven.

Lacinta gustó enormemente y creemos que con ella ha entrado con buen pie la nueva productora Guadalajara Film en la palestra de la industria fílmica".

Según Angel Lázaro, "La principal virtud de esta película es el haber confirmado a una artista: María Félix", en una nota para el periódico Excelsior (23 II 1944): "La curiosidad del público en torno a La mujer sin alma, se justifica por la razón de comprobar si María Félix, la joven actriz de Doña Bárbara, confirmaba sus posibilidades en la nueva película.

Posee María Félix evidente personalidad. Por lo pronto, belleza física, condición primordial en el cine, donde la belleza ha de entrar inmediatamente por los ojos. En el teatro, hay una distancia entre el espectador y el actor, multiplicada por las candi

lejas; hay, además y principalmente, la palabra, el diálogo. Por la palabra, llegan a borrarse las facciones de un intérprete; la palabra, con su emoción y con su plasticidad, lo es todo en el teatro; pero en el cine todos los valores han de tener el común dominador de lo fotográfico, han de operar casi exclusivamente sobre nuestra retina. Por eso una actriz de cine que posea una gran belleza física tiene la mitad del camino andado para alcanzar categoría de estrella. Claro está que, aun en el cine, la belleza no lo es todo.

La polémica en torno a María Félix viene a ser más o menos ésta: ¿se trata de una bella mujer nada más o hay ahí una artista, una actriz verdadera? Hemos oído negárselo todo. Hemos oído también al admirador -esta vez admiradora, porque hay mujeres capaces de admirar a otras mujeres- que, en un arrebatado, exclamaba viendo a María Félix en su nueva película: '¡Es una artista enorme!

Tratemos de poner las cosas en su punto.

UNOS PASOS MAS

Existe, a nuestro juicio, un extraordinario adelanto entre la María Félix de Doña Bárbara y la de La mujer sin alma. Allí la rigidez de la figura, hecha de una sola pieza, facilitaba la interpretación; aquí la intérprete ha de ser más dúctil, ha de poner en juego muchos resortes.

Consecuencia: María Félix no sólo confirma sus posibilidades en la nueva obra, sino que muestra esa flexibilidad de temperamen

to que le es indispensable al comediante, cuyo arte consiste en desdoblarse en personas, en vidas diversas.

¿Quiere esto decir que María Félix es ya una 'enorme artista', aunque sea capaz de dar cima venturosamente a un papel de primera figura?

Ya hemos dicho que su belleza convence inmediatamente, y como hay una relación de los sentidos, no sólo a los ojos hiere esa belleza, sino que predispone favorablemente nuestra sensibilidad, como una música que ennobleciese con su fondo las palabras.

Pero, aparte de su belleza -que no es afortunadamente, una belleza exterior volcada, sino como una especie de sensualidad (sensual es un fruto, una flor) concentrada en sí misma, y de ahí esa personalidad rara e inquietante que nadie podría negarle a María Félix y que ha constituido, sin duda, su influjo inicial sobre los públicos; aparte de esto, decimos, está la voz, una voz cálida, que ya empieza a utilizar -no nos referimos a su canto- con eficacia en sus registros graves. Y está la comprensión psicológica de la figura representada. Sí; hay algo más que una mujer bella; hay evidentemente una artista, pero hay también una enorme distancia entre lo que es ella actualmente como intérprete y lo que se llama una 'enorme artista'.

No hay que enfatizar -el genial, el eximio, el eminente- no hay que malograr espléndidas promesas, aturdiéndolas, desorientándolas con un 'chin-chin' de gacetilla, apenas comienzan a dar fruto. Tengamos presente el proverbio latino: 'El arte es largo...'. Y, además, no importa, añada el poeta, queriendo decir, en cierto modo que nada tiene que ver con la industria...

Si se nos pregunta en qué momento de La mujer sin alma denota con mayor elocuencia María Félix aquella flexibilidad, aquella capacidad de desdoblamiento a que nos referíamos antes, sin la cual no hay intérprete posible, escogeríamos la escena en que su personaje se declara al hermano de su propio esposo. Escena de peligro. La escena de peligro que hay en casi todas las obras. Acaso el público no se dé perfecta cuenta de ello, pero allí estaba un cruce lleno de riesgos -los autores y los directores lo saben bien-, para salvar el cual era necesario medir bien el gesto, graduar las palabras, matizar la intención... Después de ver en esa escena a María Félix, no podemos dudar de su condición de artista. Que no se malogre.

ADAPTACION Y DIALOGO

Se nos ha ido casi todo el espacio en la protagonista de la obra, pero es que quizás en esta ocasión es lo que más importaba. De la obra, nos dicen sus adaptadores -guión, diálogo y dirección- que se ha inspirado en una novela de Alfonso Daudet. Digamos que entre Alfonso Daudet y Alfonso Lapena está el director Fernando de Fuentes. Haber dado oportunidad de confirmar a una actriz en la que el cine mexicano ha puesto tantas esperanzas y por la que el público tiene tal interés y simpatía, nos parece el mejor elogio que podemos hacerles, porque no se trata aquí de originalidad ni poner en juego por primera vez -el caso de María Candelaria- elementos propios, buscando rutas no holladas todavía. No. La mujer sin alma es una comedia como hay mil, en una de esas

mujeres que llaman fatales, impulsada por la ambición y el afán de lujo, pierde a los hombres. Con trajes de la época hubiera sido una comedia finisecular, una de aquellas 'altas comedias' con sombreros de plumas y talles de avispa. Benavente -el gran Benavente, pese a las veleidades de la moda... y del propio Benavente- trazó un tipo magistral de 'mujer sin alma': la 'Imperia' de La noche del sábado que llega a ser, de pobre figurilla, des-harrapada, princesa en un trono. Aquí el tema es menos ambicioso; se conforma con unos brillantes y un auto a la puerta.

DOS ACTORES

En La mujer sin alma vemos a dos actores excelentes: Fernando Soler y Carlos Martínez Baena, o Carlos Martínez Baena y Fernando Soler, que son, en realidad, los que pueden llamarse de tú. (Baena, además de actor, director meritísimo de la Compañía de Martínez Sierra cuando se montaba a Shakespeare y a Bernard Shaw). No hay que decir que Fernando Soler da a su personaje la prestancia a que nos tiene acostumbrados; pero si ustedes quieren ver lo que es realzar un papel secundaria, a fuerza de matices y de arte de caracterización -una mano expresiva, una pausa bien colocada, un bigote y una peluca bien llevados- vean a Martínez Baena en su gris personaje.

Chela Campos da a su papel la dulzura y la simpatía requeridas. Virginia Serret llena perfectamente las exigencias del suyo. Andrés Soler compone un otoñal con afortunados momentos, sobre todo en su última escena, realizada con arte sobrio y seguro.

Todos los demás contribuyen a hacer de La mujer sin alma una buena película -muy de público, muy de mujeres, sobre todo- cuya principal virtud es, repetimos, haber confirmado a una artista: María Félix".

Enseguida, la nota de "Cineasta" para la revista Radiolandia (25 II 1944): "Materialmente confundido entre el enorme gentío que congestionó la amplísima estancia del Teatro Alameda la noche del jueves último, logré llegar a mi sitio predilecto, la butaca que me proporciona muy especiales ventajas para apreciar la proyección, sonido y muy en particular las opiniones de la selecta concurrencia, entre la que nunca faltan bellísimas chicas que se dejan sin resuello.

Pero dejemos mi confort personal para expresar mi opinión sobre el 'film' que en première de gala ofreciese la nueva organización Cía. Cinematográfica de Guadalajara, S.A.

La producción se intituló La mujer sin alma basada en un argumento francés y que interpretaron con verdadero acierto Fernando y Andrés Soler, María Félix, Antonio Badú, Chela Campos, Carlos Villatoro, Carlos Martínez Baena, Emma Roldán, Luis G. Barreiro, Virginia Serret, Mimi Derba, Rafael Icardo y María Gentil Arcos.

Cada uno de los actores antes mencionados tomó participación activa en la producción que me ocupa y siendo ellos elementos artísticos de sólido prestigio el resultado no podía ser mejor; todo mundo esperaba, francamente lo que tuvo satisfacción de admirar.

María Félix, confirmó una vez más sus dotes de actriz dramá-

tica el enigma de su actuación en Doña Bárbara nos subyugó y en Mujer sin alma nos ofreció un nuevo tipo de difícil realización que sólo ella hubiera podido interpretarlo; la 'María Teresa', esa chiquilla ingenua que se cegó por el oropel de un falso mundo, dejó en la concurrencia una fuerte impresión, lo que demuestra que La mujer sin alma puso toda su alma en el importante rol que le fue designado.

Mis felicitaciones más sinceras a Fernando de Fuentes por el nuevo éxito que se ha anotado pues con la nueva producción que el jueves admiramos contribuye una vez más al prestigio que muy bien ganado tiene nuestro cine. Y la naciente firma productora.

Sin embargo, he aquí una crítica personal, resumida y muy bien intencionada: Considero a La mujer sin alma como una de las mejores películas producidas en lo que va del año y sin duda ocupará lugar prominente en la selección final de 1944, nada deja que desear en lo que respecta a su guión cinematográfico, si tomamos en cuenta su magnífico argumento netamente dramático y dirección, lo que unido a la magistral interpretación de los actores el resultado no podría ser otro.

No puedo alabar la parte técnica pues adolece de ciertos defectos, afortunadamente no muy notorios para la mayor parte del público, encontré algunas escenas muy pobres en iluminación cuando ésta era efectivamente necesaria, podría haberse sacado más partido a ciertos ángulos, muy especialmente en 'close ups' de la figura principal; el sonido no estuvo bien modulado en ciertas ocasiones como por ejemplo en la escena de la fiesta ofrecida por la esposa de Velasco el ruido es exagerado y la voz del cantante

ahoga completamente el fondo musical; en la escena del cabaret vimos a los allí presentes aplaudir frenéticamente, pero sin escuchar el correspondiente sonido; exceptuando estos detalles la participación técnica está bastante bien y estoy convencido que nuestra industria cinematográfica ha entrado de lleno en el campo de la perfección; ojalá y mis impresiones no sean defraudadas.

Réstame felicitar a María Alma por su canción temática, en una melodía agradable y muy pegajosa, prueba de ello es que muchos la entonaban suavemente al terminar la función de premiére; ojalá y esta compositora regiomontana tenga nuevas oportunidades entre nuestros productores para dar a conocer sus sentidas canciones a través de la pantalla".

Finalmente, la nota de Angel Mora para Novelas de la Pantalla, en la que afirma que "La mujer sin alma es superior a Doña Bárbara" (4 III 1944): "El estreno de esta película de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara, S.A., distribuida por 'Producciones Grovas, S.A.' ha servido para que comprobemos el poderoso imán de taquilla de María Félix, quien muy pronto estará, en este aspecto, a la cabeza de todos los artistas nacionales y puede que hasta extranjeros.

Fernando de Fuentes, realizador de Doña Bárbara, se apunta un triunfo más, logrando imprimirle a La mujer sin alma una emotividad poco común en sus films, a los que se acusa precisamente de fríos y carentes de emoción, como su versión cinematográfica de la obra de Rómulo Gallegos.

Aunque no quisiera llegar a las 'odiosas comparaciones', que

me perdone si afirmo que La mujer sin alma es superior a Doña Bárbara en aspectos mucho muy importantes, con todo y que por des contado queda la superioridad literaria de la novela del ilustre escritor venezolano, más rica en matices que el asunto original de Daudet, 'La Razón Social', en que se inspiraron De Fuentes y Lapena para hacer el guión de la película que reseñó.

El asunto es más público, con lo que éste se emociona vivamente en las partes climáticas, una vez que se ha identificado plenamente con todos y cada uno de los personajes que intervienen en la trama: el marido engañado, la mujer sin escrúpulos, el amante que llega a la quiebra, la esposa abnegada, etc., etc. Identificación que se justifica por la buena interpretación de Fernando Soler, María Félix, Badú, Virginia Serret, Martínez Baena, Andrés Soler, Chela Campos y los demás artistas.

Nada de original tiene el tema -¿no hubo ya una Mujer sin alma, estupenda creación de Rosalind Rusell?-, pero por su realismo y fuerza dramática conmuebe profundamente al auditorio, hasta apoderarse por completo de su atención. Hay cierto equilibrio en la sucesión de los acontecimientos, con todo y ser que la película hubiera quedado mucho mejor si Fernando de Fuentes se preocupa por acortarla un poco.

Adolece de ciertas situaciones completamente falsas, que amenazan con romper la armonía de la trama. Sin embargo, la película se compone y dentro de su propósito de no darle reposo al espectador, sigue interesándolo más y más en la alocada conducta de una mujer a la que el cinéfilo se siente incitado 'a perdonarle todo', nada más por lo bien que luce en la pantalla.

María Félix acusa un notable adelanto, pese a que todavía no aprende a matizar su voz. Tiene escenas muy acertadas, junto a otras en las que no logra el efecto buscado, ya que ni el gesto ni la voz corresponden al estado de ánimo que trata de expresar. De todos modos, dentro de las altas y bajas de su labor, en La mujer sin alma vive su papel con mayor sinceridad, anotándose la actuación más meritoria de su corta y sensacional carrera.

Como belleza, María Félix es un cromo. Ahora sí se cayó en el acierto de hacerla lucir como una real hembra, para asombro de 'ellos' y 'ellas'. Y como se la viste con elegancia y propiedad, el resultado es abrumador. De seguir como va ya tendremos estrella para rato.

Fernando Soler sigue siendo Fernando Soler. Mesurado, justo y sincero. Nada de gestos ridículos ni de modulaciones forzadas. Siente su papel y nos hace el magnífico obsequio de una actuación que figurará entre las mejores de su vida cinematográfica. No se pierde junto a María Félix, con todo y que el interés del público -sobre todo el masculino-, la persigue desde el principio hasta el fin. Es más: se agiganta a su lado, imponiendo su trabajo sobre el atractivo físico de la luminaria.

Carlos Villatoro está, y duele decirlo, muy fuera de tono. Se le ve desentrenado y sin lugar. Su inactividad de muchos años le ha sido perjudicial, al grado de que actúa con los balbuceos y errores de un principiante. Antes de volver a trabajar en otra película, Villatoro debe sujetarse a un entrenamiento riguroso, por que de otra manera no tendrá oportunidad de recuperar su sitio.

Badú, modesto. Es un galán de cierta simpatía, pero le falta

deshacerse de ese bloque de hielo que echa a perder su labor en general. Además, en La mujer sin alma, María Félix resulta mucha María Félix para él, de tal suerte que el hombre queda sin chance. También necesita estudio y la convicción absoluta, y muy necesaria, de que aún está muy lejos de ser un buen actor.

Andrés Soler es, simple y sencillamente, otro Soler. Hace un villano de altura y se muestra muchísimo menos teatral que en Doña Bárbara. El público ya está encariñándose con él, como ha pasado con Fernando, Domingo y Julián. También Carlos Martínez Baena trabaja con acierto en su papel de 'cajero' y fiel amigo del esposo con cuernos.

La dulce Chela Campos, confirma nuestra opinión sobre sus cualidades para el cine. Aparte de fotografiar estupendamente, sabe actuar con naturalidad y darle a su voz las inflexiones debidas, como que por algo ha tenido oportunidad de ejercitarse como cancionera. Nuestros productores deben de fijarse en ella, porque en verdad la chica merece que se le ayude a progresar.

Virginia Serret no desentona, aparte de impresionar muy bien como mujer. El resto de los intérpretes, a la altura de las circunstancias. La mujer sin alma dará más dinero a sus productores, que la misma Doña Bárbara, en lo que ya se dice algo. ¡No dejen ustedes de verla!"

No cabe duda que María Félix sería por mucho tiempo el símbolo de la frivolidad, la mujer fatal, la vampiresa del cine nacional, siendo éste el personaje más apropiado para su físico, aparente arrogancia y aspera voz, por lo que en adelante sería la fa

vorita para desempeñar los diversos papeles de vampiresa, viéndo se convertida en todo un mito gracias, en parte, a De Fuentes, a quien no se le puede negar el mérito de haberla proyectado hacia el estrellato.

A Fernando Soler le tocó caracterizar al viejo poco afortunado y su actuación se encuentra a la altura. Mientras que a Badú se le nota un tanto acartonado en su papel de amante de aquélla. Villatoro tiene una caracterización fría en su interpretación del hermano traidor. Chela Campos tiene una acertada intervención como amiga de Teresa y enamorada de Luis. Realiza su parte con soltura y naturalidad.

La trama posee un asunto escabroso, pero desafortunadamente, no deja de ser una trivialidad y, al parecer, el director no encontró la forma de darle un desenlace adecuado, ya que llega un momento en que el tedio se hace evidente y lo más acertado para evitarlo es una reedición, que en este caso, resulta sumamente indispensable.

El rey se divierte (1944): Comedia monárquica

La siguiente sinopsis pertenece al libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: Pistola en mano, el rey Cristián de Iliria escapa con su familia de los militares que asaltan su palacio y lo destronan. Refugiado en México, Cristián es hospitalizado por unos compatriotas suyos; durante su reinado, los desterró el mismo primer ministro que lo ha depuesto a él. La familia real se aloja en el hotel Reforma. En contraste con una multitud que se agolpa furiosa contra el rey, sólo lo aclama, cuando se asoma con su familia al balcón, el joven Esteban también desterrado de Iliria, muy monárquico y adorador de la reina Federica. Democráticamente, Cristián hace que su administrador el duque de Rosen lo abraza en vez de dedicarle una reverencia. Acompañan a Rosen su hijo Albert y la esposa de éste (se han casado en los Estados Unidos). El negociante norteamericano Lewis visita al rey y le ofrece un palacio. Cristián pide a Albert que lo lleve a conocer la vida nocturna de la ciudad con el pretexto de entrevistar a su primo el también desterrado rey Axel de Eslovaquia. Albert y Cristián van al cabaret Sans Souci. Federica y Rosen van a visitar a Esteban, que vive en la pobreza, para pedirle que sea preceptor del niño Carlos (de 5 años), hijo de los reyes. Cristián se hace amante de una tal Lillian y le pone un departamento. De hecho, Federica debe encargarse de las cosas del gobierno en el exilio (como de los cálculos de una invasión de Iliria por Dalmacia),

pero lo hace en nombre del rey. Este se dedica a la juerga y provoca con sus deudas de juego el escándalo de Rosen. Se sabe de un levantamiento en Iliria en favor del rey. Cristián gana dinero en el hipódromo. Por Albert, Lillian se entera de que el rey, según su vieja costumbre, va a regalarle un periquito en señal de despedida, pues la ha sustituido como amante por una bailarina española. El gobierno usurpador de Iliria ofrece devolver a Cristián sus bienes si renuncia a sus derechos sobre el trono. Esteban redacta una carta indignado rechazando el ofrecimiento. Cristián preferiría recibir los diez millones de dólares que le corresponderían, pero cede ante la firme actitud de Federica. Llega una junta de notables de Iliria a la que debe dar la bienvenida el pequeño Carlos instruido por su madre, pues el rey se emborracha. Un ujier que anda en negocios con Lewis (quien hace préstamos con usura al rey) descubre que el supuesto norteamericano no lo es. Así, Federica se entera de que vivían de la limosna que les ha dado Rosen; reconviene a éste, con todo y expresarle su agradecimiento, y decide tomar medidas de ahorro. Esteban queda encargado por la reina de vender las joyas de la corona, pero encuentra que son falsas: Cristián, con ayuda del ujier, las ha cambiado por las verdaderas. Apostando 10,000 pesos a Axel, Cristián se propone conquistar en un mes a la esposa de Lewis, Rebeca, que tiene fama de incorruptible. Rebeca, que forma con Lewis una pareja de estafadores, hace sufrir al rey por lo de la apuesta no dejando que él ni siquiera la bese, a pesar de que Cristián la nombra condesa de Spadato y le regala joyas y dinero. Llega el general Redik con buenas noticias de Iliria y pretende que el rey vuelva a

la patria para dirigir la lucha en su favor. Federica debe echar un discurso al rey para que éste, agobiado por las deudas, no renuncie, como pretende; según él, la época de las monarquías ya ha pasado. Sin embargo, se decide por fin a luchar y parte con Radik y Albert en tren a Veracruz para embarcar. Rebeca se encuentra con él y lo hace bajar del tren en Córdoba: desde ahí, dice el rey, continuará viaje en auto. Después de poseer por fin a Rebeca, Cristián le promete reunirse con ella una vez recobrado su trono. Al despedirse de Rebeca, el rey es detenido por agentes de Gobernación. En Iliria, Albert es fusilado y la causa restaurada es derrotada. Esteban presiona al rey para que renuncie en favor de su hijo. Cristián accede a ello y vuelve con Rebeca, pero ésta lo manda al demonio al saber que ya no tiene derecho sobre sus bienes. Lewis y Rebeca quedan arruinados. Federica y Esteban, enamorados, están a punto de besarse cuando lo impide la caída de Carlos de un columpio. Federica se despidió llorando de Esteban, indignada con él por haber dejado solo al niño. Este sufre una conmoción cerebral por la que quedará ciego; una operación puede poner en riesgo su vida. Cristián opta por la vida del niño aunque no reine, pide perdón a Federica y le promete enmendarse.

A continuación una nota anónima para Revista de Revistas (8 X 1944): "Se estrenó ayer en el Teatro Alameda una nueva película de Fernando de Fuentes, el realizador exquisito de Doña Bárbara y La mujer sin alma. Naturalmente, constituyó un éxito; un éxito de verdad; un éxito que proclamaba unánimemente el público a voz en grito. Esta película hace honor al cinema mexicano, y la

firma Producciones Grovas, S.A. puede estar orgullosa de que lleve su sello.

Hablamos de El rey se divierte. Se trata de una finísima comedia, de alta calidad, tanto por su asunto como por su realización. Puede, sin reserva alguna, parangonearse con las mejores producciones del mismo tipo que nos llegan del extranjero. Es muy mexicana, principalmente por haber sido hecha en nuestros estudios, con artistas y técnicos nuestros, y tiene además un marcado espíritu de universalidad, por los problemas que aborda y los personajes.

Un rey destronado, amigo con exceso de los placeres, se siente más libre que nunca en el destierro, al poder prescindir de los naturales inconvenientes de la etiqueta palaciega, y se entrega abiertamente al jolgorio. La reina, entretanto, está en lucha continua con sus personalidades de mujer hermosa y engañada, de esposa fiel y cristiana y de madre y reina que siente el deber de velar por los derechos de su hijo, el príncipe heredero. El rey se considera ya un mortal como los demás hombres; la reina, en cambio, quiere mantener el prestigio y la dignidad de la realeza por encima de todo. Del contraste entre estas dos actitudes, surge la alta comedia que todo México está aplaudiendo en el Alameda.

Fernando Soler, nuestro primerísimo actor, interpreta el rol del rey. Sara Guash, actriz de porte señorial y bellísima, es la reina. Tomás Perrín es un idealista exaltado que adora y respeta a su soberana. Alrededor de estos tres personajes gira la acción, en la que intervienen, entre otros destacados artistas, el actor de carácter Andrés Soler, la picaresca Emilia Guiú, la sensible

Indra Salva, y el veterano Carlos Martínez Baena. Señalamos de un modo especial la actuación del niño Federico Mariscal, indiscutible revelación cinematográfica de este año".

Para Alfonso de Icaza, "El rey se divierte es lento y su asunto no siempre resulta interesante"; así lo afirmó en una nota para El Redondel (8 X 1944): "Hasta hace poco tiempo, cuando el cine nacional abordaba temas por decirlo así universales, se advertían múltiples defectos en nuestras películas, pero no en balde adelanta la industria fílmica mexicana de día en día, hasta haber alcanzado ya un grado de amplio desarrollo.

El rey se divierte es una cinta bien hecha en conjunto y en detalle.

Impecable en su parte técnica, está muy bien interpretada, pues si Fernando Soler actúa con su maestría habitual, Sara Guash muestra durante todo el film un aplomo y una distinción verdaderamente encomiables, en tanto que Tomás Perrín se apunta un nuevo éxito; que Carlos Martínez Baena crea otro tipo de los suyos; que Andrés Soler saca partido de un papel no muy propicio, y que Emilia Guíú luce lindísima, como una halagadora esperanza.

Y bien, dirá el lector, trátase entonces de una gran película. El rey se divierte es lento y su asunto no siempre resulta interesante.

¿Qué atractivo puede tener para la gente en general la vida de unos imaginarios monarcas desterrados, así sea ella toda una reinta y él un tarambana del gran mundo?

Mejor habría sido prodigar más, y ambientar mejor las escenas

alegres que las patéticas.

De tal modo la novela de Daudet llevada a la pantalla sería más ligera, más divertida, más del gusto del público cinéfilo de hoy en día".

Enseguida, el comentario de Ramón Pérez Díaz encargado de la columna "Se estrenó en México", para El cine gráfico (8 X 1944): "un buen cinedrama. Eso es El rey se divierte. Basado en la obra 'Los reyes en el destierro', de Daudet, los adaptadores Lapena y Fuentes lograron un arreglo interesante. La originalidad de la historia despierta desde los primeros instantes el interés del público, un poco harto de folklore sin calor, cuando no se acierta en la realización.

El rey se divierte es, además, un film entretenido. La trama nos cautiva enseguida; el desarrollo es humano, real -en la doble acepción del vocablo- y sencillo al mismo tiempo. No se abusó, salvando la mayor dificultad de la ampulosidad y la pompa, eludiendo el peligro de una caída la comicidad de opereta... Fernando de Fuentes sorteó los peligros con rara habilidad. Sin embargo, a mi juicio, el acierto mayor de Fernando de Fuentes está en la dirección de los actores. Es, quizá, el arte de mover, de dar vida a los personajes, de encontrar en los cómicos la medida exacta de arte interpretativo, el don máspreciado en un buen director. A cada rato observamos cómo un artista cambia, nos sorprende con diferentes aspectos de su arte. Unas veces admiramos aciertos notorios. Es cuando hay un buen director. Otras nos sorprenden fracasos incomprensibles. Entonces advertimos la presencia de un rea

lizador sin sensibilidad. Pues bien. Fernando de Fuentes, en este aspecto, y hasta nos sorprende con la habilidad de dirigir a los noveles. Tal es el caso de la debutante Emilia Guiú, que hubiera deslucido en otras manos".

Según Mario Calbet, encargado de la sección "La semana cinematográfica" de la revista Estampa, "El rey se divierte no dará a sus productores el gran resultado económico de otras realizaciones de Fernando de Fuentes" (11 X 1944): "Alta comedia, vestida con elegancia y propiedad, es la reciente película El rey se divierte, que dirigió Fernando de Fuentes, el prestigiado realizador de Doña Bárbara y de La mujer sin alma. La calidad de la nueva cinta es diversa. Pertenece a otro género; es de características completamente distintas a las de aquéllas.

El rey se divierte tiende a divertirnos a nosotros y a darnos una irónica visión de la tan discutida 'sangre real', más propensa, en algunos de sus representantes, a la despreocupación y al jolgorio que a la dedicación de los negocios del trono. Verdaderamente ha habido algunos reyes que la han desacreditado y ha sido aprovechando los lineamientos de la obra francesa de Daudet sobre este tema, que Alfonso Lapena y Fernando de Fuentes han estructurado esta película cómica sentimental, algunas veces casi grotesca, pero siempre rezumando buen tacto cinematográfico y dominio completo de lo que gusta al público de nuestros tiempos.

Sara Guash tiene un papel muy importante, como estrella que es, pero no creemos que se haya sacado de sus facultades todo el partido que podemos esperar de ella. Sara Guash es una mujer boni

ta, elegante, de innegables atractivos y de positivo poder de seducción. En este film sólo se ha explotado en ella su figura arrogante y mayestática. Su belleza, su hechizo, quedó relegado a segundo término. Sin intentar molestar a nadie, diríamos que nosotros no estamos de acuerdo con ello. Permítasenos decir, sin querer pasarnos de listos, que el día que a Sara Guash le arreglen asuntos para interpretar papeles de 'mujer fatal', a lo María Félix, la guapa chilena dará su medida. Entre tanto, como Sara es una artista de polendas y de prestigio cimentado, queda muy bien en esta película, como no podía ser menos, y satisfará a muchos que no la hubieran conocido o visto antes en otras actuaciones.

Emilia Guiú realiza en El rey se divierte el papel más importante de su carrera estelar. Su rostro fotogénico, sus ojazos y sus encantos son puestos a contribución para alocar a un rey decadente. Un sincero aplauso para ella, a fin de que le sirva de estímulo y siga prosperando sin cesar.

Fernando Soler hace lo que puede para salir airoso de papel tan poco simpático como el del personaje que interpreta. Nos ha gustado mucho más en otras creaciones, sobre todo en el de Como todas las madres.

Ramón G. Larrea le vemos también ascendiendo. Su intervención como doctor oculista es impecable, dentro de lo liviano de la caracterización, pero acredita que hay temple en él para mayores empresas.

En fin, que si bien El rey se divierte no dará a sus productores el gran resultado económico de otras realizaciones de Fernando de Fuentes, no por ello deja de ser cinta considerable y nada

negligible. Representa nuevos senderos que se abren a las inmensas posibilidades del cine nacional, que para que sea potente, ha de abarcar todas las facetas de modernidad y de internacionalidad que la competencia, cada día mayor, exige".

Finalmente, el comentario de Efraín Huerta para el periódico Esto (15 X 1944): "El rey se divierte sigue en el cartel del 'Palacio'. Ya es el único palacio que podía quedarle a un monarca destronado por dilapidar los dineros del pueblo. Porque Cristián II, rey de Iliria, fue un rey espléndido, mujeriego, parrandero. Un rey estilo 'Ay Jalisco no te rajes'. Ese Cristián fue todo lo contrario, en cuando a gastar correctamente el dinero, a quienes produjeron, no la cinta en cuestión, sino el movimiento revolucionario que condujo los regios azules ojos de Federica a las dulces tierras de Anáhuac.

Federico García Lorca, en uno de sus versos más sinceros, declaraba, en poético exabrupto:

'Qué raro que no me llame Federico'.

Decimos pues que qué raro que la reina, tan naturalmente poseída de majestad, se llamase Federica.

En la vida privada se llama Sarah Guash, y es una de las mujeres más hermosas que jamás hayan pisado tan levemente este suelo.

Alfonso Lapena y Fernando de Fuentes no le enmendaron la plana, sino las planas, al pobre escritor Alfonso Daudet.

Pues de una obra valiosa, el adaptador y el director hicieron una opereta en prosa. Y hablando de prosa, se descubre que hay prosas lánguidas, largas y larguiruchas. La prosa de El rey se di-

vierte, tan escasa de metáforas, puesta en línea recta, cubriría el tajo de Nochistongo, canal que libra a la ciudad de México de inundaciones acuáticas, si bien, en el caso de la película, no líricas.

La corte del desterrado rey perdió la oportunidad del aria, cuando Fanny Schiller estaba sentada al piano. No la cantaron, no por nada, sino porque no estaba en el guión. Sarah Guash no dijo nada en esos momentos, pues es una mujer que habla con los ojos, y cantando, en un puro idioma chileno argentinizado.

Emilia Guiú dio la más sana impresión de belleza. Y de haber perdido un pañuelito. Con esa nariz recortada, que debe ser emocionantemente fría, causó sensación en el 'Alameda'. No, desde luego, la sensación de un Andrés Soler en el mejor papel de su vida.

Y de Fernando hay poco qué decir. Es un actor hecho y derecho, con más facultades histriónicas que toda su dinastía en masa, incluyendo al excelente y un tanto cuanto desorbitado (ojos fuera de las órbitas) Julián, su hermano.

José Elías Moreno es un tigre para el tango cinematográfico; Indra Salva es una gatita modosilla. Tomás Perrín hizo bien en ena morarse de la reina. No otra cosa hizo el preceptor de la novela 'Rojo y Negro', que Marco Aurelio Galindo quisiera hacer en cine. Pero, ¿con qué actor, querido Marco?

Ahora, de hoy en adelante, hay que escoger. Escoger entre las cosas graves y las cosas de Grovas, S.A."

Hasta que perdió Jalisco (1945): Comedia ranchera.

SINOPSIS: El charro jalisciense, jugador, mujeriego y muy macho Jorge Torres (Jorge Negrete), se entera que su hermana Cristina ha sido burlada por un hombre de quien más tarde tiene un hijo. El hermano la envía a un convento y adopta al pequeño como suyo para salvar el honor de la muchacha. El pequeño es criado por Jorge y cuatro amigos de éste, quienes la hacen de padre y madre a la vez. Un día, estando los cuatro en la cantina, un hombre llamado Tomás Saucedo (Tony Díaz) les propone un negocio. Al ver el dinero que recibirán, aceptan el plan de un supuesto rapto. Asaltan una diligencia. Cuando Tomás Saucedo se dispone a defender a las mujeres que en ella vienen, Jorge, avisado por su hijo postizo Beto (Federico Mariscal), echa a perder el juego salvando a las dos mujeres y despide a los hasta ahora amigos suyos. Alicia (Gloria Marín) y su tía (Eugenia Galindo) sugieren al charro quedarse al frente de la "Hacienda de los Nopales" para defenderlas del amenazador Tomás Saucedo. Beto se encariña con Alicia y ésta a su vez se enamora de Jorge a quien la joven no le es indiferente. Arrepentidos, los cuatro amigos llegan a la hacienda. Jorge los perdona y los obliga a trabajar. El charro se da cuenta que la relación con Alicia es imposible, porque no puede revelarle que el chico no es suyo. La joven recela y no lo acepta en esas condiciones, ya que piensa que la madre aún vive. Jorge decide hacer frente a Saucedo en la cantina del pueblo donde lo hiere. Más tarde, pretende marcharse del rancho, pero Roberto (Eduardo Noriega), hermano de Alicia, se lo impide. Como

Roberto ha llegado de la capital, se organiza una fiesta en su honor. Este encuentra la fotografía de Cristina en su cuarto y entera a su hermana de lo ocurrido entre ellos. Alicia reprueba su actitud. Roberto le explica que tuvo que partir a México, porque su padre agonizaba; al regresar al pueblo Cristina había desapa- recido. La joven pide a su hermano confiese todo al charro. Por su parte, Jorge recuerda que el recién llegado era el hombre de la foto que depositara la nana de Cristina en sus manos identi- ficándolo como el padre del niño; enfurecido va al encuentro de éste, pero antes de que pueda hacer algo, Alicia pide al charro la mano de su hermana para Roberto. La situación se soluciona. En la iglesia del pueblo se celebran dos bodas: la de Jorge con Alicia y la de Cristina con Roberto.

Tres años después de haber filmado Así se quiere en Jalisco, De Fuentes reincide en el gastado género de la comedia ranchera al llevar a la pantalla otra charreada más con Hasta que perdió Jalisco, en la que se advierte, desde el principio con una serie de imágenes sobrepuestas, que Jorge Torres es muy macho, para luego dejar en sus manos un pequeño que resulta ser "el fruto del pecado" cometido por su hermana Cristina. Esta pocas veces apare ce en pantalla; su rostro no se muestra totalmente; se trata de ocultar a quien cometió una acción reprobable y por supuesto mal vista por la sociedad; por ello, la hermana es recluida en un con vento para que su falta no traspase el umbral de dicho recinto. Una vez mostrada la hombría del charro, el realizador lo presen- ta como nana del bebé junto con cuatro amigos quienes lo ven cre cer. El tiempo transcurre como si nada ocurriera hasta que apare

ce el villano de la trama, Tomás Saucedo, quien pretende ganarse el amor de Alicia con un falso asalto, en el cual el único que queda bien ante los ojos de la joven es el valentón Jorge. Herido en su orgullo, el villano amenaza al charro, quien no se amedrenta ante tales advertencias y termina dándole su merecido. Por otro lado, se da el enamoramiento entre Jorge y Alicia, pero el único obstáculo que impide su unión es el niño cuyo origen no puede ser revelado. La joven prefiere dejar marchar al charro antes que aceptarlo con un hijo que éste no ha acabado de justificar; Jorge decide también terminar con la relación antes que revelar el bochornoso secreto. Por lo tanto, el padre de la criatura tiene que aparecer para que éstos puedan ser dichosos, al mismo tiempo que se reparará tan grave falta, por lo que no se hace esperar el imprescindible final feliz con el matrimonio de los cuatro hermanos; así todo quedará entre familia.

Con tan débil argumento y consabido final está de acuerdo el columnista de la revista Estampa, Mario Calvet (14 IX 1945): "Producciones Grovas, S.A., estrenó en el Palacio Chino su reciente película Hasta que perdió Jalisco, cinecomedia escrita directamente para la pantalla por Paulino Masip, argumentista acreditado, que ha sabido adaptarse al medio mexicano de una manera prodigiosa. Nadie podría adivinar que esta película haya podido ser concebida y dialogada por un escritor que no fuera de la misma tierra: tanta es la fuerza y tan fiel es el reflejo de su mexicanidad. Naturalmente que -a cada cual lo suyo- mucho ha contribuido a ese realismo y a su innegable sabor de autenticidad la competencia directiva de Fernando de Fuentes y la personalidad

de Jorge Negrete como protagonista, y demás elementos que intervinieron en la plasmación artística de la obra, de entre los cuales hay que citar de manera destacada a Manuel Esperón y a Ernesto Cortázar.

De Gloria Marín hemos de declarar que está muy guapa y simpaticísima en esa divertida comedia, en la que más que alegría, la popularísima estrella le infunde encanto y romanticismo femenino. Con el prodigioso niño Federico Mariscal, acaparan la atención y concentran las miradas del espectador en cada una de las escenas en que aparecen.

Se destaca también 'El Chicote', siempre ocurrente y feliz en sus intervenciones. Y el Indio Bedolla queda también con mucha propiedad y carácter.

El conjunto es perfecto, optimista y grato. Muestra la flacura de nuestras gentes, pero también su noble corazón. Termina bien, a pedir de boca, la trama, y con ello el público sale entusiasmado y con un buen recuerdo. Nos produjo excelente impresión la novedad musical que introduce el compositor Manuel Esperón al hacer cantar a Jorge Negrete canciones que, sin ser las típicas tapatías, pretenden alcanzar mayores vuelos, al acercarse inteligentemente al clasicismo de la ópera y de la zarzuela. Pero no se olvida Esperón por ello de regalarnos con algunas de las más inspiradas y representativas melodías del folklore jalisciense".

Para Ramón Pérez Díaz, columnista de El cine gráfico, todo el mérito de la cinta se debió a Jorge Negrete (16 IX 1945): "El teatro lleno, como ocurre siempre que se estrena un film de Jorge Negrete, sirvió de marco a lo que pudiésemos llamar el inicio

de la tercera etapa del Cine Nacional. Ojalá que sea esta la última vez que nuestra industria fílmica corre el riesgo de verse amenazada seriamente por torpezas que ya pasan de castaño oscuro.

Hasta que perdió Jalisco es la nueva cinta en la que otra vez vemos juntos el más taquillero de nuestros galanes, Jorge Negrete, y a la más guapa de nuestras estrellas: Gloria Marín.

Escribió y adaptó para ellos, especialmente, el periodista hispano Paulino Masip, una historia o argumento de tipo folklórico, aunque el folklore no es elemento básico de la obra, sino un mero accidente. Es decir, lo mismo que en México pudo ocurrir acción de la película en otro país cualquiera.

Los personajes son mexicanos, desde luego, especialmente el tipo que revive con el acierto de siempre, el galán que, para el bien del cine, ostenta a la vez la personalidad recia y valiente en nuestro medio sindical difícil y peligroso, como dirigente máximo de la agrupación de artistas profesionales.

Exponer los valores cinematográficos de Hasta que perdió Jalisco resulta una tarea un poco difícil. El más sobresaliente mérito de la cinta está en la labor de Jorge Negrete justo en la realización de ese tipo de mexicano valiente, noblote de buena estampa y por añadidura, cantante de voz espléndida y joven cuando lo que canta es ciento por ciento mexicano.

Toda la obra es Jorge Negrete. Demasiado de él. Tanto, que Gloria Marín nos resulta figura de segundo orden. Decir que Jorge Negrete triunfa una vez más en esta clase de tipos, es repetir lo olvidado por sabido. La guapa Marín ayuda al galán como figura principal. El niño Federico Mariscal está monísimo. Pudo,

hay en nuestro cinema, lo cual no quita que Antonio (como debe ser) Díaz no esté bien, lo mismo que el desconocido. Son algo así como cuatro Buridanes, aventureros dispuestos a todo, honra dotes y nobles a su modo.

Fernando de Fuentes hizo una buena película, pero no logró sacarle partido a Gloria Marín. Jorge Negrete está muy agradable en su papel y ha progresado bastante como actor. El público lo aplaude.

Nacho Torres como fotógrafo, se las 'quiso dar de olor', como se dice vulgarmente significando 'presumir', deseoso de fotografiar a Gloria Marín como ningún otro fotógrafo. Gloria es muy bonita, pero en muy contadas películas la fotografía le ha hecho justicia. En esta vez Nacho Torres empleó difusores para suavizar los grandes acercamientos y fracasó, porque tiene una serie de contrastes que molestan la vista del espectador, que pasa constantemente de la suavidad de unas escenas a la intensidad luminosa de otras".

Enseguida la nota de Alfonso de Icaza para el periódico taurino El Redondel (23 IX 1945): "En ninguna de las anteriores películas de Jorge Negrete se habían hecho al público tantas concesiones como en ésta, y de ahí que los espectadores, agradecidos, se diviertan a sus anchas con ella, aplaudiéndola al fin en señal de complacencia.

A nosotros, francamente, nos abrumó ese niño valentón y sabidillo, que interviene en las cosas de los grandes, pero la mayoría de la gente lo acepta de buen grado, por dos motivos: por-

que se trata de un hijo adoptivo, y sobrino carnal, del astro filmico de sus preferencias, y porque habiéndolo conocido de chiquito, y sido testigo de los trabajos que hizo pasar al ídolo, lo habría echado de menos si no apareciese en el resto de la película, cuyo argumento será todo lo convencional que ustedes quieran, pero encaja perfectamente en el gusto de las masas y en las posibilidades artísticas de su protagonista principal.

Jorge Negrete de charro, y de charro valiente y fanfarrón por añadidura, no tiene igual. Se identifica plenamente con el tipo; le da un sabor especial, y además canta como nadie esas canciones vibrantes inspiradas en la bravura jalisciense.

A su lado actúa muy acertadamente Gloria Marín, cuyos ojos iluminan la pantalla, y junto a los que acaban por ser esposos en la película, y que según se dice lo serán muy pronto en la vida real, se luce también 'El Chicote' mostrándose acertados en sus respectivos papeles todos los demás artistas del reparto".

Por su parte, "Anotador", encargado de la sección "Ultimos estrenos" de El cine gráfico, califica a la cinta como costumbrista (23 IX 1945): "Otra cinta costumbrista que tiene enorme atracción para todos los públicos y que lleva como protagonista al popular galán y cantante Jorge Negrete. La realización de Fernando de Fuentes puede considerarse bastante buena ya que pudo una vez más llevar la trama con agilidad, buen ritmo y continuidad, siendo para el público una atracción y que no hace decaer el interés un solo instante, labor del director. Tiene su historia esta peculiaridad que se auna a la labor del protagonista. Perdió Jalisco

co en esta vez por amor y la causa un chiquillo que es adoptado por Jorge Negrete. Tiene situaciones muy simpáticas, música agradable, canciones pegajosas y la parte de comedia hace reír. Gustará a todos los públicos".

Para el columnista del periódico Esto, en su nota anónima, esta cinta no es más que un "jaliscozo" (24 IX 1945): "En contraste con algunas películas mexicanas que han logrado alcanzar una calidad encomiable, tenemos que referirnos a este nuevo 'jaliscozo', al que le viene como anillo al dedo aquello de que nunca segundas partes fueron buenas.

Desde que Ay Jalisco no te rajes marcó un récord en lo que se refiere a la taquilla, que parece ser lo único que preocupa a ciertos productores, la cinematografía nacional se ha dedicado a producir churros como el que fue estrenado la semana pasada en la sala del Palacio Chino.

Hasta que perdió Jalisco es una nueva mexicana, en la que se desperdician estrellas de la talla de Jorge Negrete y Gloria Marín, que deberían cuidar de su prestigio rechazando esos 'scripts' que sólo pueden ser concebidos por el español que fue autor del engendro.

El cine nacional tiene la obligación de producir obras decorosas. Algunas películas recientes demuestran el adelanto técnico de nuestra industria y por eso nos parece inexplicable que se pretenda seguir explotando el filón, al parecer inagotable, de Jalisco.

Con ese argumento, los esfuerzos de Jorge Negrete y Gloria

Marín resultan infructuosos y el film resulta algo así como un 'western' de la industria norteamericana, con la salvedad de que nuestros vecinos no desperdician en esa clase de películas a estrellas de categoría.

Y no vamos a desperdiciar el espacio en la crónica de esta cinta. No vale la pena.

Lo único que se nos ocurre pensar es que si Jorge Negrete ha luchado con ahínco por defender a la industria del cine mexicano, en su papel de directivo sindical de los actores, debiera velar por el prestigio del mismo, negándose a aceptar esos papeles para evitar la salida de 'churros' de la categoría que nos ocupa.

Y no vamos a discutir en lo que se refiere a la 'taquilla'. Eso, a nuestro modo de ver, no debe anteponerse al decoro de las cintas que se producen en México".

A continuación, la nota de Angel Lázaro para el periódico Excelsior (25 IX 1945): "La áspera ternura, si vale el contrapunto, que se desprende de aquel grupo de charros que se dedica a prohiñar una criatura constituye, a nuestro modo de ver lo mejor de esta película, en cuya adaptación y diálogo ha realizado una labor hábil y donosa Paulino Masip.

Más que la actuación del propio Jorge Negrete, lo que prende en el ánimo del espectador, son las escenas de los cuatro valentones convertidos en nodrizas del chiquitín. Un niño actor, Federico Mariscal, que hace a maravilla su papel. No hay que decir que el padre adoptivo, Jorge Negrete, canta y monta en su caballo guapamente y que constituye el primer plano de la cámara, muy

bien dirigida por Fernando de Fuentes.

Gloria Marín tiene unos lindos ojos. Su personaje no le pide mucho más que el saber mostrarlos con femineidad cautivadora. En el grupo de charros tenemos a 'El Chicote', en una actuación felicísima y el indio Bedoya que compone tan admirablemente esos tipos, con tal sabor de autenticidad que está pidiendo un gran papel, eso que se llama un personaje 'episódico', porque no hace de protagonista, pero a veces es lo que queda de una obra".

Finalmente, la nota anónima de la revista La pantalla (4 X 1945): "Hasta que perdió Jalisco al ser estrenada logró un triunfo rotundo y su triunfo se debe en gran parte al asunto, muy humano y sencillo en que los personajes son seres que encontramos todos los días cruzándose en nuestro camino. Otro de los éxitos del film mencionado se debe al reparto ya que hay que reconocer que Jorge Negrete, con todo y que digan algunos despechados que está ya barrigón, que les cae chocante con su mechón en la frente y sus desplantes de valentón, es el artista que da más dinero en las taquillas de todos los lugares donde se exhiben sus películas.

Para hacer los papeles de charro, charro valiente hombre de polendas y con buenas manos para manejar una rienda o una pistola no hay en el cine mexicano más que uno y éste es hasta que no se nos demuestre lo contrario Jorge Negrete. De aquí que Grovas, viejo cinematografista, sabe sacarle todo el jugo posible y lo hace muy bien.

La película Hasta que perdió Jalisco, nos ha gustado. Hemos pasado viéndola un excelente rato, y como no habíamos pensado ni

remotamente en escuchar palabras muy medidas y muy pensadas sino dicharachos y frases que todo el mundo entiende quedamos satisfechos.

Don Fernando de Fuentes sin estar ni más ni menos acertado que en otras de sus cintas, cumple con su labor de animador y encuentra en Jorge Negrete y Gloria Marín dos artistas manejables que hacen como él piensa y quiere; apegados en todo y a la trama tal y como se pensó.

Jorge Negrete está inmejorable, canta y nos alegra la existencia con sus fanfarronadas y Gloria Marín a su vez es el sello admirable de simpatía con su belleza natural que ya quisieran para sí muchas figuritas de nuestro cine que sólo sweater tienen.

Hasta que perdió Jalisco nos agradó y como es una película para el público ni qué decir que su éxito está asegurado en todo su recorrido".

Por esta ocasión no se comparte el coro de alabanzas prodigado a la cinta de De Fuentes. Una vez más -como parece ser ya un hábito en el género de la comedia ranchera- se ha recurrido a la mixtificación de las costumbres de tan gustado lugar de la República. De nuevo, el charro-mitad guitarra inunda la pantalla con sus canciones (relleno de la película); sigue sin trabajar y, por si fuera poco, se la pasa en cantinas y ferias. Como si esto no fuera suficiente, ahora el charro se dedica a cuidar niños, acompañado de cuatro asaltantes que se vuelven buenos al descubrir "en lo más profundo de su ser" el sentimiento "maternal", al expresar "El Chicote": "Nosotros somos sus meras mama-

citas". Pero para que no se dude que siguen siendo muy machos, en la escena en la que el bebé no cesa de llorar, uno de los hombres sugiere poner en el biberón tequila y pregunta: "¿no es niño, macho y mexicano?". Cuando el pequeño ha crecido y pretende demostrar su cariño al padre adoptivo, éste le dice: "Los hombres no se besan".

La historia no deja de ser una trivialidad con una trama tan endeble que a lo largo del desarrollo de la misma, se va añadiendo lo que ocurrirá, sin faltar la consabida dosis de cursilería. Esta cinta no va más allá de la mera diversión por poseer algunas escenas y diálogos chuscos, pero nada más.

La selva de fuego (1945): Aspecto de la mujer-objeto.

SINOPSIS: En un campo chiclero, donde los hombres mueren por la mordedura de una víbora, o de paludismo, y la soledad los lleva a conformarse con intercambiar fotografías de mujeres, llega Estrella (Dolores del Río), una mujer a la que el Mulato (Gilberto González) rescató de un naufragio. Los que ahí se encuentran, contemplan, embelesados, con deseo e incredulidad, a aquella mujer. Por el escándalo que se provoca, Luciano (Arturo de Córdova), el patrón, un hombre bien parecido pero de carácter áspero, interroga el porqué de la presencia de esa mujer en el lugar. El Mulato la reclama para él, pero el patrón se niega a que permanezca en el campamento y le ordena que se vaya. Miguel (Luis Beristáin), un joven de buenas costumbres y amigo de Luciano, intercede por ella, ya que sabe que si se marcha no vivirá más. Este acepta darle alojamiento de mala gana y sólo por esa noche. A la hora de la cena, Miguel se afeita para causarle buena impresión a la huésped. Va por ella a la cabaña en donde pasará la noche, para llevarla a la cocina. Al salir de la cabaña, todos los hombres la miran con deseo. Miguel teme la reacción de éstos. Molesto con ella por el vestido vaporoso que luce, Luciano le ordena que se cubra. De vuelta a la cabaña, Luciano le proporciona un revólver para su seguridad y le indica que tire a matar a quien se atreva a penetrar en la choza. Estrella se dispone a mudarse de ropa y afuera todos los hombres miran a través de las débiles paredes de rama. La mujer apaga la luz cortando el espectáculo. Al recostarse escucha ruidos y, espantada, descubre al

Mulato; toma el arma y cuando el hombre se ha acercado lo suficiente, dispara sobre él. Todos se precipitan a la cabaña. Cuando el patrón forza la puerta, descubre al Mulato que yace en el piso sin vida, y emite las palabras: "llega una mujer y muere un hombre". Decide llevarla al único lugar seguro para ella, su casa. Para que no hayan murmuraciones, pide al Venadito, un pequeño nacido en la selva, duerma a su lado. Por su parte, Lucía no sólo tiene palabras hirientes para la recién llegada. Estando los hombres en sus hamacas, el Tuxpeño (Manuel Dondé), uno de los chicleros, no logra conciliar el sueño porque siente que la sangre le hierve desde que vio a la mujer. Rufino (Miguel Inclán), el capataz, comienza a fraguar una traición contra el patrón. Inquieto, Miguel va a cerciorarse que Estrella duerme. Al día siguiente, cuando se dispone a comenzar la labor, Luciano se percata que Miguel ha dormido fuera, a unos pasos de ellos y enfurecido reclama a Miguel su desconfianza. Este revela lo que se está fraguando en su contra, pero Luciano no le cree y se aleja. Estrella que ha escuchado todo, sale y el joven se apena. Después de desearle un buen día y depositar un beso en sus manos se marcha. La mujer pide a Venadito le indique por dónde puede emprender el viaje, pero el niño, que conoce la selva, le dice que no hay posibilidad de vida por ningún camino. Al ver a Luciano le pide designe un gufa para que puede irse. Enojado, el hombre le dice que hay problemas más serios por resolver. Va al encuentro de Mike y le pide cuide a Estrella, porque es verdad lo que le revelara y teme por su vida. Va en busca del capataz, quien está con el resto de los chicleros planeando el ataque para obtener a la mujer y al chicle. Mike se da cuenta que la mujer

se ha marchado. Adentrada en la selva, está a punto de ser mordida por una serpiente y, espantada, corre gritando. Los hombres escuchan y es Rufino quien se aventura a ir por ella. Cuando la encuentra forcejean. Luciano llega a tiempo para impedir que el capataz viera satisfechos sus deseos y lo golpea. Aprovechan su inconciencia para alejarse del lugar. Estrella se lastima un tobillo y el hombre tiene que llevarla en brazos hasta el campamento. Una vez ahí, Luciano organiza a la gente que está de su lado para un posible ataque de los chicleros. Bien armados se encierran en la cabaña. El Tuxpeño es el primero en hacer fuego. Miguel sale de la choza con el rifle en la mano tratando de terminar con éste, pero cae muerto. El capataz pide hablar con el patrón para llegar a un acuerdo, pero él no acepta la venta de Estrella. La mujer, viendo que ya se han perdido varias vidas por su causa, acepta el trato, pero Luciano lo impide y despide a Rufino. Este y el resto de los hombres deciden esperar a que anochezca para el asalto. Astutamente, el cocinero chino Juan Lee (Daniel "Chino" Herrera) les da aguardiente en abundancia consiguiendo emborracharlos. Mientras tanto, Estrella descubre su amor a Luciano, quien le corresponde de igual manera. Planean fugarse cuando oscuresca, guiados por Venadito. Rufino se percata que todos los hombres están bebidos y decide atacar él solo. Caída la noche, los enamorados emprenden el viaje. Ya en la selva, Rufino les sale al paso amenazándolos con un arma. Exige se le entregue a la mujer, pero Venadito distrae al hombre y Luciano dispara sobre éste. Al jalar el gatillo de su arma, el capataz hiere a Estrella quien muere en brazos de Luciano.

En La selva de fuego, se advierte una mezcla de amor, traición, deseo y muerte, en un lugar donde los hombres pasan largas temporadas sin tener contacto alguno con el sexo opuesto. Y, para una mujer en la selva el animal más feroz es el mismo hombre. Al parecer, los que permanecen tranquilos son el patrón Luciano, quien aborrece a las mujeres, quizás por alguna fuerte decepción amorosa, y Miguel, un joven de modales refinados que parece provenir de buena familia; contrasta fuertemente con el resto de los trabajadores y no se encuentra justificación de su estancia en dicho lugar. Cuando da principio la trama, parece que nada sucede. Surgen imágenes de hombres trepados en enormes árboles. Esta escena se corta para dar paso a otra sumamente acartonada, en la que los individuos se encuentran preparando el chicle, entonando melodías, o riñendo por lograr ver la fotografía que alguno de ellos posee de una mujer. Poco a poco van pereciendo bajo las inclemencias de la selva, cuando no sufren mordeduras de víbora, son atacados por el paludismo, o se matan entre sí sin lograr ver de nuevo la civilización. Viven como salvajes. A ese infierno llega Estrella conducida por el Mulato, quien la ha rescatado de morir ahogada para darle otro tipo de muerte; llevarla al campamento donde se encuentran los chicos reprimiendo sus deseos y al verla experimentan una especie de incredulidad y la lujuria asoma a esos ojos. Parece no haber salvación para ella, hasta que aparece Luciano y dentro de ese remolino se encuentran sus miradas en las que se advierte un rastro de un futuro enamoramiento. Pasado el reconocimiento, Luciano vuelve a su actitud habitual, y con tono áspero, seco, reclama su presencia y exige se marche del lugar.

Estrella no da crédito a lo que escucha, después de haber penetrado en la profundidad de esa mirada que ahora pretende fingir dureza e indiferencia. Luciano comprende que la desgracia se avecina con la llegada de esa mujer. El primero en caer es el Mulato al penetrar en la cabaña de Estrella y pretender saciar su pasión. Rufino, el capataz, encuentra un buen pretexto en la recién llegada para agitar a los chicleros, pero su propósito es doble: obtener a la mujer y, por otro lado, la producción de chicle. Con los ánimos excitados, aquéllos aceptan lo propuesto por el capataz. Por su parte, a pesar de su resistencia, Luciano no puede ocultar más el amor que siente por la mujer y extena sus emociones. La fingida dureza ha desaparecido para dar pa so a ese sentimiento noble. Declara su amor a Estrella. Al pare cer, el destino se ha empeñado en separar a dos seres que se aman y la autora indirecta de tanta desgracia tiene que desapare cer y es Rufino quien le da muerte después de ser herido por Luciano; así, Estrella, la mujer que todos codiciaban, no será para nadie.

Enseguida, el comentario de Leopoldo Pastor para Revista de Revistas (16 XII 1945): "Seguramente, es en esta película, don de Arturo de Córdova, tiene su mejor actuación, natural, humano y macho, caracteriza un tipo de hombre, decepcionado de las mu jeres, queriendo odiarlas, se enamora perdidamente de una mu jer, insospechada, de repente, arrollador, su romance con Lolita del Río, -que está estupenda en esta película-, es un éxito, al

grado que oímos decir en la exhibición privada a la prensa, y no precisamente a un periodista, sino a una linda señora, -'con esta película, todas las mujeres, quedarán encantadas y se que-rrán ir a la selva'- por esto, puede usted apreciar, el clímax a que llega ese romance de Arturo y Lolita en La Selva de Fuego.

Es un drama de amor en la selva y una película que mantiene el interés, del principio al fin, sobre todo por sus buenas actuaciones que hacen más realistas y humanos, a los personajes de la obra, sus tipos están bien logrados, nos dan la impresión, de hombres de la selva, grotescos y brutales.

Miguel Inclán, Gilberto González, Luis Beristáin, José Torvay, Manuel Dondé y el estupendo Chino Herrera, que logra un cocinero 'chino', la mar de simpático.

No queremos olvidar los diálogos que están bien y el asunto las situaciones. Buena fotografía y mejor dirección, a cargo de Fernando de Fuentes, a quien se debe en gran parte, el éxito de esta película".

Para José María Sánchez García, La selva de fuego posee un "argumento de veraces y crudísimos perfiles" (20 XII 1945): "Aun que no se ha dado al público todavía, el hecho de haberse ofrecido en exhibición especial para los periodistas, el pasado viernes, autoriza para exponer el criterio del cronista, máxime cuando se trata de una buena película, digna de verse por todos conceptos.

Puede decirse de La selva de fuego, tomando una frase hecha, que es 'una película diferente'. La selva es su escenario, y son sus únicos personajes, una veintena de chicleros, que por largo

tiempo han vivido alejados de la civilización y lo que es peor, de todo contacto femenino, y una mujer, 'la mujer', que empujada por el destino hacia aquel infierno tropical, donde la peor de las alimañas es el hombre, despierta los instintos bestiales de aquella horda, hasta ocasionar con su presencia, la rebelión y la muerte.

Este argumento de veraces y crudísimos perfiles, es obra original del laureado poeta Antonio Mediz Bolio. La realización se encomendó a Fernando de Fuentes, que logró copiar con mano maestra el brutal ambiente de la selva y las diversas características de cada uno de los animales masculinos allí hospedados.

Arturo de Córdova, convertido ya en uno de nuestros más geniales actores vive con admirable realismo el papel del jefe de los chicleros, un hombre de cierto refinamiento, que buscando el olvido de alguna decepción amorosa (en ese punto no es muy explícito el personaje), se refugia en aquellas soledades con el odio a la mujer dentro del alma. La recepción que tributa a la intrusa, no es por cierto de las más cariñosas.

Dolores del Río, si bien un tanto teatral en su interpretación de 'la mujer', logra sacar a flote su difícil papel con mucha desenvoltura. No estoy conforme con la opinión expresada por algunos de que Dolores está fuera de tipo y de edad. En mi sentir, siendo la protagonista una aventurera para la que la vida no tiene ya secretos, y que nada teme a las pasiones desbordadas de aquellas bestias, una actriz más joven y provocativa habría resultado falsa. En cuanto a tipo creo positivamente que Dolores es aún lo suficientemente bella y atractiva para excitar, no digo

ya un motín, sino hasta una revolución, por ganarse sus encantos.

Muy plausible la labor de los demás actores: Luis Beristáin, Miguel Inclán, Felipe Montoya, Gilberto González, José Yáñez Torvay, Manuel Dondé, Antonio Palacios y el niño Enrique González, que, contra lo que es costumbre entre nuestros niños actores, sintió su papel y lo vivió con admirable realismo.

La selva de fuego tiene algunos defectos. El procedimiento que se emplea para quitar de enmedio al más joven de los personajes (el que interpreta Beristáin, es poco real, pues sólo a un loco se le ocurriría exponerse a que lo maten tan tranquilamente. La escena de amor entre Arturo y Dolores, que me recuerda la del sofá de Don Juan Tenorio, no guarda relación ni con el carácter misógino del héroe, ni con la situación de los personajes, que corren riesgo de muerte. Un poco menos de almíbar habría estado más verosímil. Y, por último, creo que a la película en ocasiones le falta música de fondo. Hay momentos de demasiado silencio, que la música habría contribuido a animar un poco.

Fuera de lo mencionado, no creo que La selva de fuego tenga fallas de consideración, y opino que se trata de uno de los mejores films del año, tanto artística como técnicamente hablando. Total: una joya del cine nacional".

Según R.S., columnista de la revista Mañana, esta película "no significa un paso ascendente ni en la carrera de Dolores, ni en la de Arturo, ni en la de Fernando de Fuentes, ni en la del cine nacional" (22 XII 1945): "Entre los adictos al cine mexicano que siguen más o menos de cerca y con interés el desarrollo de

nuestra industria fílmica, existía una enorme curiosidad por conocer los resultados de las dos primeras películas que han hecho, después de su divorcio artístico, el Indio Fernández y Dolores del Río; a la disolución del que Teja Zabre ha llamado 'binomio Indio-Lola', y que produjo películas tan importantes dentro de nuestra industria como Flor Silvestre, Marfa Candelaria, Las abandonadas y Bugambilia, se formaron dos partidos: el de los que pensaron que el triunfo de esas cintas se debía principalmente a la capacidad del director, y el de quienes opinaban que el principal factor del éxito había sido el talento de la actriz. Esos dos grupos esperaban con ansia conocer La Selva de Fuego y Pepita Jiménez, las primeras películas que Dolores y Emilia han filmado independientemente uno del otro.

El estreno de La Selva de Fuego nos permite hacer algunos comentarios acerca de este particular. Creemos que en Dolores del Río la más grande de nuestras actrices, la de más sólida escuela, la de más clara inteligencia, la de mejor gusto, la más exigente y conocedora de su arte como arte y como oficio. Pero creemos también que no basta el talento de una sola persona, por muy grande que este talento sea, para hacer cine; el cine es por excelencia un arte de colaboración, de grupo. Y si Dolores del Río triunfó ampliamente en sus primeras películas mexicanas, como jamás lo hizo en sus películas yanquis, debemos convenir en que no fue solamente debido a su talento personal, a su belleza y a su sabiduría; detrás de ella estaban un gran director, un fotógrafo extraordinario, un productor que rebasa en preparación y en inteligencia al común de los directores, un escritor de diálogos

de verdadero valor, una firma de arraigado prestigio...¿Podría Dolores, cuando le faltaran todos estos elementos de apoyo seguir siendo la actriz que conquistó a México con la excelencia de sus interpretaciones, en papeles especialmente escritos para ella, en películas hechas nada más que como estuches para su personalidad de estrella?

Después de ver La Selva de Fuego, creemos que no. Ni Fernando de Fuentes ha tenido la fuerza del Indio Fernández para desterrar de la personalidad de Dolores toda sombra de aquella afectación que la hizo siempre desnaturalizada, 'sophisticated', como dicen los americanos, ni Agustín Martínez Solares, su nuevo fotógrafo, que la embellece y la rejuvenece a fuerza de difusión, lo gra dar a sus facciones la vivacidad y la fuerza expresiva que Gabriel Figueroa, aún a fuerza de sacrificar en ocasiones la hermosura, conseguía imprimirles. El asunto escrito por Mediz Bolio tiene menos pujanza que los que Fernández y Magdaleno preparaban a Dolores; y la producción menos lujosa, más barata, enmarca con menor brillo la personalidad de la estrella.

La fuerza de arrastre ya obtenida por el nombre de Dolores, y la que tiene el de Arturo de Córdova, harán de La Selva de Fuego una cinta de indudable atractivo taquillero; pero no creemos que signifique un paso ascendente ni en la carrera de Dolores, ni en la de Arturo, ni en la de Fernando de Fuentes, ni en la del cine nacional.

Arturo de Córdova está bastante bien; mucho mejor desde luego, que en cualquiera de sus churros hollywoodenses; y encontramos digno de mención y de estímulo al debutante Luis Beristáin,

en quien deben ver los productores un interesante futuro actor".

En la nota anónima del periódico Esto, se afirma que "Fernando de Fuentes logró una de la mejores siete películas del año" (29 XII 1945): "Grovas, S.A., cerró su año con una gran película, La Selva de Fuego, que tiene un reparto estelar de primera categoría.

El film tiene argumento del licenciado Antonio Mediz Bolio y fue dirigida por Fernando de Fuentes. Producción de Mauricio de la Serna.

Notas anticipadas aludieron a la perfección de la cinta. En efecto, es una cinta muy bien hecha, muy bien producida y muy bien dirigida, a partir de la secuencia inicial, en que se nota mucho teatro. Vamos, se advierten tablas y concha de apuntador. Pero es como un prólogo, el planteamiento del tremendo problema de los hombres encerrados en un hato chiclero. La obra empieza en realidad con la llegada de Estrella (Dolores del Río). Arturo de Córdova, sin llegar a la perfección de Crepúsculo, demuestra una vez más su gran calidad. Es grave y sereno, brusco y agresivo, o suave, conforme a los altibajos del argumento. Estuvo dirigido a la perfección por un señor que sabe lo que es el cine. Fernando de Fuentes logró una de las mejores siete películas del año. Pero Arturo de Córdova pudo probar que lo que le hicieron los norteamericanos con Donde Nacen los Héroes, es simplemente un desliz, y que él es en realidad el positivo actor de Crepúsculo y La Selva de Fuego.

¿Qué decir de Dolores? Una actriz tan hecha, tan magnífica, no merece sino toda nuestra admiración y nuestro respeto. La pare

ja está mejor cuando riñe que cuando hace filosofía en los momentos de quietud. Pero no es defecto de ellos, sino de la retórica de la frase del tema escrito por Mediz Bolio. Con la excelente y experimentada pareja de estrellas, vienen el joven actor Luis Beristáin, que hace su debut con muchísimo éxito. Simpático, jovial y sentimental, Beristáin, que encajó perfectamente en el tipo. Después, por orden de calidad interpretativa: José Torvay, Miguel Inclán, Gilberto González, a quien hay que aconsejarle una poca de contención; Manuel Dondé y el pequeño. Una buena película, que cabe a las mil maravillas en el ciclo iniciado hace meses por Crepúsculo y La Barraca, y que probablemente sea cerrado con broche de oro por El Socio, Cantaclaro y Pepita Jiménez".

Para Alfonso de Icaza, "películas como La selva de fuego prestigan a la cinematografía nacional en todo el mundo de habla hispana", en una nota para el periódico El Redondel (30 XII 1945): "Dígame lo que se quiera, la industria fílmica mexicana produce ya, con bastante frecuencia, películas de altura dignas de ser exhibidas en todos los países de habla hispana, con crédito para nuestra nación como la primera de su raza dentro del arte cinematográfico.

Esta Selva de fuego tan interesante, tan atractiva, tan bien realizada, es una confirmación de nuestro aserto.

Desde luego hay que hacer notar que posee argumento propio, que si en su aspecto general ofrece pocas novedades, en su bien urdido desarrollo va posesionándose más y más del público, que acaba por no tener ojos sino para ver lo que ocurre en la panta-

lla. Felicitamos, pues, al poeta Mediz Bolio, su autor, así como también al dialoguista adicional, Paulino Masip, que contribuyó con el léxico empleado a dar carácter a los diversos personajes de la obra.

También hay que alabar la propiedad casi absoluta que impera en la película, en la que sólo desentonan ciertos gritos lejanos de pavo real, ave inexistente en las selvas de América, así como su fotografía, su sonido y todos y cada uno de sus detalles técnicos.

La dirección, meritísima por lo demás, incurrió en el error de ofrecernos personajes extranjeros interpretados por artistas nacionales. En el cine, a cambio de que todo es fotografía, se exige, dentro de eso, una verdad, si no absoluta, si aparente y basta el hecho de que todos sepamos que Daniel Herrera, nuestro excelente cómico, es mexicano, para que no debiera encomendársele un papel de chino, así lo interprete todo lo bien que se quiera.

De los elementos del reparto quien más se destaca es Arturo de Córdova, que logra en la cinta de que hablamos uno de los mayores éxitos de su vida. Se identifica plenamente con el personaje; le da su propia vida; lo matiza con detalles maestros, propios de un gran actor.

Dolores del Río tiene, asimismo, momentos muy felices y luce aún como mujer atractiva, pero adopta a menudo actitudes teatrales y fuerza de continuo su voz, produciendo a ratos, en sus diálogos con De Córdova, la impresión de un contraste entre lo ficticio y lo real.

Muy bien Miguel Inclán, en un tipo a su medida; en su papel, asimismo, Gilberto González, quien a veces habla como cubano, y

a ratos no; discreto Luis Beristáin, dentro del encogimiento con que actúa; simpático José Torvay en su libanés; gracioso el 'Chino' Herrera; sin desentonar, Manuel Dondé, y acertado un niño de mirada inteligente y cuyo nombre desconocemos.

Insistimos en el punto de vista inicial de esta crónica: película como La selva de fuego prestigian a la cinematografía nacional en todo el mundo de habla hispana".

Enseguida, la nota anónima de la revista La pantalla (31 XII 1945): "La entidad Producciones Grovas, S.A., ha tenido con la prensa cinematográfica una gran atención al ofrecer para ella las primicias de su película La Selva de Fuego que como bien dice la propaganda que de esta película se hace, cierra con broche de auténtico oro la temporada de 1946.

El asunto de La Selva de Fuego, es original del afamado hombre de las letras don Antonio Mediz Bolio y fue director del film el veterano Fernando de Fuentes que tuvo a su mano todos los elementos necesarios para lograr una verdadera película en toda la extensión de la palabra.

Si el libro es bueno, la dirección está ajustadísima al asunto y los decorados sobervientemente logrados. Con respecto a la interpretación Arturo de Córdova está formidable en su papel. Dolores del Río se iguala en calidad demostrándonos ser una señora actriz de cuerpo entero. El asunto se ve rodeado de una serie de personajes semisiniestros, hombres que viven como bestias, separados de la civilización en su trabajo por lograr el chicle en selvas donde la muerte acecha de constante a todos esos seres

atrofiados por el alcohol. La Selva de Fuego ha sido el mejor presente que el cine nacional podía hacer al público en estas fiestas de navidad y año nuevo'.

A continuación, el comentario de José Fernández para la revista Oiga (5 I 1946): "Este film viene a demostrar -cosa, por lo demás, muy sabida- que existen infinidad de temas basados en la realidad de la vida mexicana, que pueden y deben ser llevados a la pantalla.

El realismo de la película, con su descripción de lo que para el hombre supone, principalmente por su alejamiento del sexo contrario, la extracción y elaboración primaria del chicle, dice tanto -o quizás más- de México que cuanto de nuestro país halla podido presentarse hasta ahora envuelto en canciones y amorios fáciles.

Hay en La Selva de Fuego un argumento humano, muy humano. Por serlo -así es la vida misma- puede parecer, en ocasiones, principalmente a los ojos de los timoratos o de aquellos a los cuales sólo interesa la baladía, un tema duro, fuerte, muy rudo.

Precisamente en esa rudeza en el planteamiento de las cuestiones que afectan a los hombres que viven y mueren en nuestras selvas, existe, a nuestro juicio, el mayor atractivo de la película. El cine es naturalidad, verismo, realidad y lo que en La Selva de Fuego se plantea es eso, nada más que eso.

Es evidente que el tema entraña, para su exposición y desarrollo, ciertas dificultades. Pero en el cine, cuando quienes lo hacen saben el oficio, todo es factible. Eso ocurre ahora en el

trabajo de Fernando de Fuentes, director del film, que ha sabido mantener vivo el interés de una trama que parece concluir cuando, en realidad, la película no ha llegado a la mitad de su proyección.

Con nuestros aplausos al final de la proyección, entremezclados con los de todos los espectadores, quisimos -ésta fue la intención que pusimos al juntar nuestras manos- elogiar la labor de Dolores del Río, tan excelente actriz como siempre; de Arturo de Córdova, quizás más actor que nunca y de cuantos -Miguel Inclán, Gilberto González, Luis Beristáin, José Torvay, Chino Herrera, Manuel Dondé, Antonio Palacios- tienen a su cargo papeles aparentemente secundarios, pero que constituyen algo más, mucho más, que un complemento digno de la labor estelar. Es una película, en fin, que gustará en México y fuera de México".

Finalmente, el testimonio de "Anotador" para El cine gráfico (6 I 1946): "Basada en la novela de Antonio Mediz Bolio, El Chicle ro, el director Fernando de Fuentes hizo una muy buena adaptación que supo plasmar en la pantalla con verdadero acierto y hacer su realización plena de acción cinematográfica perfecta continuidad y con agilidad en su ritmo, cuidando hasta del menor detalle y conduciendo a los protagonistas con tino para lograr que cada escena captara el interés del espectador hasta llegar a su final. Una historia de los hombres que se entierran entre la virgen selva de Yucatán para sacar a los árboles el chicle. Años de vivir únicamente entre hombres que no tenían más ley que la suya propia y que por cualquier motivo se mataban entre sí. Los caracteres de

cada uno de los protagonistas se encuentran bien definidos y todo el interés del film se concentra en la llegada de aquella mujer, aventurera que un naufragio la llevó entre aquellos hombres semisalvajes. Su situación es difícil ante los malos instintos de aquellos que la desean furiosamente y en donde únicamente dos hombres son su salvaguardia. Profundamente dramática en todos sus aspectos se va incubando el amor entre el jefe de los chicleros y la recién llegada hasta que tiene que sacrificar a los hombres en una lucha desigual para lograr salir de la intrincada selva en donde el destino quiere que continúe por una eternidad. Una película que tiene la más grande atracción y que cautiva al auditorio por su tragedia y romance. Gustará a todos los públicos".

En La selva de fuego se advierten momentos sumamente teatrales. A lo que contribuyó el acartonado escenario y la actuación de Dolores del Río. La actriz, para ser una mujer galante, tiene un cierto aire de refinamiento y sofisticación, lo que provoca una contradicción en el personaje. Además, hay escenas que se le fueron de las manos al director y no siendo suficiente destilan miel: como aquella en que el peligro de la rebelión se halla candente y los protagonistas se encuentran llenándose de besos y frases muy afectadas que no dejan de provocar cierta hilaridad. Por otra parte, la eliminación del segundo galán que interpreta Beristáin, el menos afortunado se detecta muy forzada y ficticia. Asimismo, la actitud de los hombres, conociendo su salvajismo, es un poco retardada hacia la mujer que tienen frente a ellos y ha despertado el ya de por sí excitado deseo. Todo suena falaz y poco inspirado por parte del director.

La Devoradora (1946): Melodrama sobre la prepotencia femenina.

SINOPSIS: Procedente de los Estados Unidos donde se ha titulado de médico, Miguel (Luis Aldás) llega a casa de su tío Adolfo (Julio Villarreal) en la ciudad de México. Ernesto (Manuel Trejo Morales), un amigo de la familia, le participa la noticia de la próxima boda de su tío con Diana (María Félix), una bella joven, y comenta que la boda se efectúa por interés, ya que los padres de la muchacha al morir la dejaron a un paso de la ruina. Mientras tanto, Pablo Ortega (Felipe de Alba), joven pretendiente de Diana, se presenta en casa de ésta; la muchacha se encuentra en compañía de su prometido. La mujer trata de calmar los celos del muchacho, regresa donde está Adolfo y lo despide. Pablo y Diana discuten, éste la amenaza con matarla, o matarse. De vuelta a casa, Adolfo se alegra de ver a Miguel y le comunica sus planes de matrimonio. En casa de Pablo, sus padres se enteran por el periódico del cercano enlace de Diana con Adolfo. El joven escucha el comentario; se apodera de una pistola y abandona la casa. Llega al departamento de Diana y la amenaza con el arma, pero finalmente se suicida. La mujer hace venir a Adolfo y Miguel lo acompaña. Este último se dispone a dar parte a las autoridades, pero Diana lo impide para evitar el escándalo. Sugiere que el cuerpo sea llevado al bosque de Chapultepec y planea todo detalladamente. Por la noche, Adolfo y su sobrino llegan a casa de la joven. Salen los tres a cenar. Diana coquetea con Miguel. Al regresar, el médico se encarga de sacar el cadáver y la joven lo acompaña, mientras Adolfo aguardará en el apartamento. La pareja finge estar ebria. A la salida

se topan con un borrachín (Manuel Arvide), quien se ofrece a ayudarlos; éstos se niegan y el hombre se marcha. En el bosque de Chapultepec, Miguel baja el cuerpo poniendo el arma a un lado. Una vez en el auto, el hombre se da cuenta que ha olvidado su sombrero y regresa a buscarlo. Diana se desespera y lo abandona alejándose en el vehículo. Miguel llega al departamento de Diana y, preocupado, le comunica no haber encontrado su sombrero, pero la mujer lo tranquiliza provocativamente y se le entrega. Inquieto, Adolfo llama a su prometida y le pregunta por Miguel, ésta le dice no saber nada. El médico se siente culpable y decide confesar todo a su tío. Diana se anticipa y llama a Adolfo contándole su versión. El médico y su tío discuten. Al ver la desesperación del viejo, el sobrino se retracta de lo dicho, abandona la casa y va a refugiarse en una cantina. En casa de Diana, el borrachín se presenta como el licenciado Galván y le dice estar enterado de todo. Devuelve el sombrero y le propone ser su apoderado cuando ésta se case con Adolfo. Decidido a confesar lo que sucedió, Miguel, que ha estado bebiendo, se dirige a la delegación y narra lo ocurrido. Después acude a casa de Diana, quien ya se encuentra ataviada para la boda; el hombre saca una pistola y le apunta. La mujer recuerda la escena con Pablo y desafiante camina hacia él, quien le dispara. Al llegar los detectives, el médico se entrega sin oponer resistencia.

La historia tiene lugar en la ciudad de México y se desarrolla en la época (1946). Miguel regresa al país después de una larga ausencia, enterándose del enlace de su tío con una bella jo

ven. Diana es una mujer muy astuta y sabe manejar al viejo dándole se a desear. Es frívola y arrogante. Por su parte, Adolfo se deja arrastrar por una pasión senil no correspondida, ya que con tristeza le confiesa a su sobrino estar enamorado y sabe de antemano que se casará con una mujer la cual no le ama, y es solamente el interés lo que la mueve a aceptarlo. Pese a eso, al viejo no le importa el precio con tal de conseguirla. Por otra parte, se encuentra Pablo Ortega, un joven que viene a ser el pasatiempo de la mujer sin escrúpulos, a quien le divierten los celos desesperados del muchacho y, segura de sus encantos, lo tranquiliza fundiéndolo en un abrazo materno. La única que está conciente del peligroso juego es Jacinta (Conchita Gentil Arcos), la sirvienta, a la que la asusta el caprichoso proceder de Diana. Al enterarse del próximo enlace de ésta con Adolfo, Pablo, enfermo de celos, decide matarla, pero la mujer, segura de sí, desafiante, camina hacia él, quien termina suicidándose. Más tarde, con toda la sangre fría de que es capaz, olvidando el cadáver del joven que yace a unos pasos de ella, se prueba el hermoso vestido que lucirá el día de la boda. Al enterarse Adolfo de tan espantoso suceso se indispone. Nunca se hubiera imaginado que la relación con aquella mujer culminaría con tan dramáticas consecuencias. Planean cómo sacar el cuerpo del departamento, pero Diana es la que va determinando lo que se hará. De nuevo se encuentra la bella mujer ante los hombres sin voluntad, quienes obedecen incondicionalmente hasta la última decisión. Por la noche, Miguel y Adolfo llegan elegantemente vestidos para dar principio a la farsa. Acuden a un centro nocturno, donde un joven canta "Aventurera", la que parece

descubrir interiormente a la mujer. Diana no pierde el tiempo y con descaro coquetea a Miguel. Con el cinismo que la caracteriza, sugiere a los hombres animarse. Después de haber concluido su plan, Diana lleva el juego demasiado lejos al pedir a Miguel pase la noche con ella. El hombre se deja arrastrar por la pasión y el deseo que lo arrojan en brazos de la bella mujer, olvidando que ésta es la prometida de su tío y, que al día siguiente será la boda. Más tarde, cuando se ha visto satisfecho el deseo, Miguel recapacita y empieza a nacer en él el remordimiento por haber poseído a la futura esposa de su tío. Diana descubre su sangre fría al hombre y revela amarlo, pero es más fuerte el deseo del oropel y le invita a compartirlo. El médico haciendo acopio de sus principios morales, decide confesar a su tío la baja de que fue capaz y decidido a terminar con la falacia, acude a la policía. Pero aún no ha terminado con su objetivo. La pesadilla finaliza al dar muerte a Diana.

Por su parte, José María Sánchez García, columnista del periódico Novedades, aclara que no se trata de una película de alta calidad artística (17 IV 1946): "María Félix progresa a pasos agigantados. Cada nueva película de esta gran artista, que es, al mismo tiempo, la mujer más bella del cine, nos revela insospechadas facetas de su desbordante temperamento. Un gran paso de avance ha dado desde los ya lejanos días de María Eugenia y China Poblana, sus dos peores interpretaciones.

En La devoradora vemos una María Félix segura de sí misma,

sin titubeos ni tropiezos de principiante, posesionada enteramente de su papel, que hace olvidar a la artista para pensar en el personaje. Una mujer egoísta, calculadora, fría, que no desiste de sus planes de atrapar en los lazos conyugales al viejo millonario que la pretende, ni aun en presencia del cadáver del joven que fuera su juguete, y que por ella llegó al suicidio; que pone en ejecución un diabólico plan para sacar de su casa el cuerpo del suicida, utilizando para la peligrosa empresa, como autómatas obedientes a sus mandatos, a dos hombres de carácter, que logra del sobrino la traición al tío, el hombre al que debe todo lo que es y todo lo que tiene. Este papel, bien delineado por su autor (Paulino Masip), fue hecho a la medida para la intérprete de La mujer sin alma, otra hija de Eva de parecidos perfiles morales.

Probablemente, y con ello no creo equivocarme, ningún otro director conoce como Fernando de Fuentes, que la ha dirigido ya en tres películas, los resortes del temperamento de María. Es posible que, entre las mejores interpretaciones del año por primeras actrices, sea mencionada ésta, magnífica, de María Félix.

No me atrevería a afirmar si la labor directriz de Fernando de Fuentes en La devoradora sea superior, o inferior a la de La mujer sin alma; pero sí es un hecho que la película que comento está magistralmente dirigida. Con ella sube un peldaño más en su larga y accidentada carrera, el director de Allá en el Rancho Grande, mereciendo puesto de honor entre los mejores directores del cine nacional.

El argumento de La devoradora es sumamente interesante. El público está en continuo suspenso, deseoso de saber qué pasará

después. Hay mucha acción, mucho dinamismo, y el diálogo es llano, limpio, natural. Merece felicitaciones Paulino Masip por la idea, por el desarrollo y por el diálogo, aunque por este último según rezan los créditos, también hay que felicitar al director, que colaboró en su confección.

Sin poderse decir que se trata de una película de alta calidad artística, pues tampoco se prestaba el tipo del argumento para ello, debe considerarse como una excelente producción, que puede exhibirse en cualquier parte del mundo, no sólo sin que padezca la reputación de nuestro cine, sino ganándole prestigio.

De los intérpretes, Luis Aldás logra mejor trabajo que en películas anteriores. Sin llegar a lo genial, Aldás le da vida y expresión a su papel. Julio Villarreal, aunque exagerado a ratos, convence y satisface; Felipe de Alba, el debutante, revela su condición de novato en toda su actuación, pero no está falto de talento. Bien cuidado, y dedicación al estudio, de su parte, puede llegar al triunfo. Conchita Gentil Arcos, Manuel Arvide, Arturo Soto Rangel, Lidia Franco y Salvador Quiroz, muy bien todos en sus papeles.

Una vez más justifica 'Producciones Grovas' su lema de 'los amos de la taquilla'.

Alfonso de Icaza reconoce que La devoradora no es una cinta "de arte refinado", en una nota para el periódico El Redondel (21 IV 1946): "Sólo una cinematografía madura, como la nuestra, y empleando para ello a varios de sus mejores elementos puede ofrecer una película tan bien hecha como esta Devoradora que ha de

justificar con creces el título de 'amos de la taquilla', que se dan a sí mismos sus productores.

No se trata desde luego, de una producción fílmica de altura; es decir, de arte refinado; pero sí de una cinta interesantísima, que mantiene al público pendiente de cuanto va ocurriendo en la pantalla y que lo hace quedar más convencido que nunca de que María Félix es no solamente una de las artistas más bellas del mundo, sino que, como actriz, raya también a elevada altura por la natural emoción con que vive sus papeles.

En esta cinta tiene nuestra máxima estrella momentos tan reales, que tal parece que vive su propia existencia, mucho más que un simple argumento fílmico. Claro que influye en ello el vocabulario de la película, así como la labor del director, que por al go es Fernando de Fuentes; pero la entonación, la naturalidad, el acoplamiento entre la voz y la mirada, son aportaciones de la artista misma; es decir, de María Félix, que logra en La devoradora, producción atrevida si las hay, uno de los mejores éxitos de su brillante carrera.

La secundan con acierto los demás artistas del reparto, aun que ella atrae siempre todas las miradas y acapara la atención del público. Luis Aldás, con su habitual discreción; Julio Will rreal, con su maestría; Conchita Gentil Arcos, con su experiencia y un nuevo galán, Felipe de Alba con su buena disposición interpretan satisfactoriamente sus respectivos papeles, no desmereciendo tampoco quienes tienen a su cargo los de menor importancia, en cuenta Arturo Soto Rangel, que está muy bien en los suyos.

La devoradora es una película que lo tiene todo: técnica,

argumento, dirección e interpretación, y que, sobre todo, tiene a María Félix... ¡Casi nadie!".

Enseguida, la nota anónima del periódico Esto (21 IV 1946): "Es La devoradora, como ninguna otra, una película totalmente de y para María Félix.

María se posesiona del espectador desde antes de aparecer en la pantalla, cuando los otros dos protagonistas hablan de ella, y conserva esa posesión hasta el último instante del film. A lo largo del desarrollo, la personalidad de María Félix esplende abso-lutamente; la gente está pendiente de cada gesto de ella, de cada palabra, de cada paso.

El adelanto que ha obtenido María en su dicción se hace nota-ble, aunque creemos que exagera un poco, a veces, el tono bajo de su voz. Su belleza... ya no hay que hablar de ella, ustedes la conocen.

El argumento, interesante, con un diálogo excepcionalmente natural y muy bien llevado, se presta a maravillas para el desplie-gue de la personalidad de la artista. Tal parece que María sola-mente se aprendió sus líneas siendo ella misma en toda su actua-ción. Su picardía natural, su majestuosidad, su atractivo son los propios.

Masip supo construir un asunto que, como decimos, mantiene el interés del público a pesar de sus fallas; fallas que, por otra parte, se acentúan porque a Fernando de Fuentes le faltó un poco de energía en su mano para matizar mejor ciertas escenas, para ponerlas en su término justo. Una de ellas, que se hace nota-ble, es la inmediata posterior al suicidio del joven enamorado de

María; las actitudes de María Félix y Concha Gentil Arcos son muy falsas.

Hay otros detalles de película de aventuras en matinée, como las del sombrero, que el público adivina; pero lo cierto es que pasando sobre esas fallas, el espectador se mantiene pendiente de cuanto ocurre en la pantalla.

Luis Aldás... bueno; el mediocre Luis Aldás de siempre, que parece que de lo que trata es de anunciar alguna pasta dentífrica y nada más. Villarreal bien.

Pero todo el reparto se desdibuja ante el recuerdo que deja la película porque ese recuerdo es, única, exclusiva y esplendorosamente, María Félix".

Ramón Pérez Díaz, encargado de la columna "Se estrenó en México", de El cine gráfico, reconoce que Fernando de Fuentes fue el modelador de María Félix (28 IV 1946): "La devoradora es una película inspirada en La mujer sin alma, con el mismo director y la misma protagonista, y el film americano La mujer del cuadro, de Robinson. De esta película tiene las escenas del muerto y la frustrada desaparición del cadáver. La originalidad, pues, del autor es algo discutible...

Sin embargo, Fernando de Fuentes, el veterano director de películas exitosas, añade a su ya larga carrera un éxito más. Por que La devoradora recorrerá en triunfo los cines de México, llevando al extranjero otra prueba de que en nuestros Estudios se hacen películas de clase y categoría.

María Félix se nos presenta otra vez como la mujer perversa, sin alma, toda sensualidad, centro de dramas sociales. Con este

tipo de mujer, que María Félix encarna a la perfección, se enriquece nuestro cine. Es, sin duda, Fernando de Fuentes el ciné-director que sabe arrancar a la sensibilidad peculiar de María Félix el valor interpretativo de dramas íntimos en que el corazón resulta víctima de ese tipo de mujeres sin alma que María Félix revive con el esplendor de su belleza física... Es ella, sin duda, tal vez como mujer más que como actriz, la atracción máxima. Los hombres van al cine para ver a María Félix como el prototipo de la belleza femenina. La mujer..., un poco más curiosa que el hombre, busca en las películas de María Félix un motivo de conversación... Y cuando se nos dice que María Félix es La mujer sin alma o La devoradora (de hombres, claro...), cunde el interés y hasta se perdonan los pecadillos del autor... Lo cierto es que se asegura el triunfo del film...

Luis Aldás, el galán platense arraigado entre nosotros, interpreta el galán. Un galán médico que mata a la devoradora... ¿Por celos? ¿Por amor? Un poco oscuro deja el autor el desenlace... Lo cierto es que Luis Aldás tiene una de sus mejores interpretaciones en nuestra pantalla.

El veterano actor Julio Villarreal hace un viejo rico que se enamora de la belleza de María Félix. Villarreal está bien. El personaje adquiere con su interpretación perfiles de realidad. Excelente el trabajo del actor Arutro Soto Rangel. ¡Lástima lo poco que se aprovechan las aptitudes extraordinarias de este magnífico actor...! Discreto, está con trazas de grandes triunfos en un futuro próximo, el galancito Felipe de Alba. Hay figura, sensibilidad y, sobre todo, mucha naturalidad frente a la cámara.

Puede asegurarse que La devoradora dará mucho dinero a don Chucho Grovas, su productor. Es película de atracción. Además ha sido realizada con el acierto a que nos tiene acostumbrado el también veterano director don Fernando de Fuentes, modelador de María Félix como actriz temperamentalmente..."

A continuación, la nota anónima para la revista Foto-film (? V 1946): "El taquillazo de la semana le correspondió a la película La devoradora y especialmente a su intérprete principal, María Félix... Esta bella artista encontró, una vez más, un motivo para superarse, demostrando estudio, afición y tenacidad... El argumento de La devoradora, le sirvió para ello, pues la atención principal de los creadores, se concentró, al adaptar el asunto, en destacar las cualidades -determinadas cualidades- de la intuitiva María Félix.

Quedan todavía muchos ángulos por explotar en esta actriz, que ha sabido ganarse con tesón, el primer puesto femenino en la cinematografía mexicana... Pero acaso el ángulo más explotado es el que todavía, por más conocido o por único conocido, da más dinero... Y al escribir y adaptar La devoradora, se tuvo en cuenta esto: Exprimir hasta el límite ese espacio de 'mimetismo de sí misma', y esa especie de 'narcisismo' que interpone a modo de una belleza y deslumbrante máscara entre el mundo exterior y el mundo interior de María Félix... De la máscara para afuera, todo es supuesto, fingido y frío... De la máscara hacia el mundo interior, todo es un enigma y un interrogante... Por eso esa máscara, repetida diez mil veces, dará resultado: porque encubre algo

que la gente intenta penetrar inútilmente.

Después de María Félix, Julio Villarreal aparece natural, lógico y humano. Es, a mi juicio, su primera y buena actuación cinematográfica, sin empaque, sin teatralidad, sin afectación. Luis Aldás también actúa vigorosamente. El debutante Felipe de Alba, fotografía bien y actúa bien. Manuel Arvide está francamente bien en su breve actuación. María Gentil Arcos y Soto Rangel, no desmerecen de las demás, en sus borrosos papeles... ¡Creo que se trata de un auténtico y prolongado taquillazo!".

Finalmente, la nota de A. González Mora para la revista Cine mexicano (4 I 1947): "Esta película descansa sobre un argumento de Paulino Masip, que tampoco es aconsejable para la cátedra de ética de ninguna escuela o colegio. Pero el tipo psicológico que se trata de delinear, La devoradora está vista por los ojos de un escritor apto en esos menesteres. El desarrollo es parejo; la adaptación congruente, y hay unidad en el todo.

Fernando de Fuentes, el director, triunfa una vez más por su experiencia, su sabiduría y por su acertado modo de ver la producción.

El argumento y la adaptación cinematográfica -la dirección- levantan a La devoradora y anotamos puntos a Fernando como director, a Paulino como adaptador y a Grovas como productor".

La devoradora junto con Doña Bárbara (1943) y La mujer sin alma (1944), vienen a conformar la trilogía de cintas sobre la mujer frívola, fatal, calculadora y sin sentimientos, dirigidas por

Fernando de Fuentes e interpretadas por María Félix. En este caso, el personaje es una agraciada mujer dotada de un bello físico el cual explota sin medida. Son tres los hombres que se ven envueltos irremediabilmente por sus encantos y prepotencia: un joven célibe que se apasiona perdidamente de la mujer y se vuelve loco de celos al descubrir el asedio de otros hacia ella; celos que desembocan en un desequilibrio anímico y lo conduce, por su débil carácter, al suicidio. Por otro lado, se encuentra un hombre entrado en años, experimentado, que no oculta su pasión senil y este enamoramiento da un nuevo sentido a su vida, aunque sabe que por su edad no puede ser ya objeto de grandes pasiones. Finalmente, el hombre viril que se resiste, pero por poco tiempo, a su belleza y termina viendo cómo sus prejuicios se desmoronan para obedecer al deseo irrefrenable que la mujer ha despertado en él. Los tres han sido piezas de su juego. Diana es el más alto exponente del narcisismo, puesto que en ella no existe capacidad para amar a nadie, sólo se ama a sí misma y a todo lo que el dinero le pueda proporcionar. Pero visto está que el bien siempre triunfa, así que la protagonista muere en manos de Miguel en un acto purificador, ya que con ello termina con la autora de la desgracia de aquel joven suicida, de su tío y de él mismo, pretendiendo borrar el sentimiento malsano y mitigar el remordimiento punzante que viene a significar el objeto de su abatimiento.

Allá en el Rancho Grande (1948): La segunda versión de aquella comedia ranchera.

En una nota anónima publicada en el periódico Esto, se asegura que esta segunda versión no logró superar a la original (22 I 1949): "EL ARGUMENTO: Un sencillo problema sentimental, entre gentes del campo. Una historia blanca de los amores de unos humildes rancheros, a los que por un momento amenaza el 'donjuanismo' de su patrón, hombre limpio y noble en el fondo. Siquiera, los autores -que escribieron su obra mucho tiempo antes de esta lamentable época cinematográfica nacional de 'pistoleroismo' y 'leperada'-, nos dejan descansar de tanto 'fanfarrón, parrandero y jugador', para relatarnos un incidente ingenuo, en el que campean la ternura y la rectitud de la gente del campo.

LA DIRECCION: El mismo director del Allá en el Rancho Grande original, Fernando de Fuentes, se encargó de las riendas -permítame senos el término-, de esta segunda versión de cine-color. Lucha desventajosamente, en primer lugar, con el inolvidable recuerdo de la película que inmortalizaran -¡y por algo fue!- el camarógrafo Gabriel Figueroa; la insuperable 'Crucita' de Esther Fernández; el buenazo Tito Guízar; el 'tenorio' René Cardona; y el estupendo cómico que fue el desaparecido Carlos López 'Chaflán', y el propio realizador De Fuentes. Y como la comparación se impone, el original en blanco y negro resulta muy superior -siendo del mismo director- a éste, en el que por lo pronto la selección de tipos ha sido muchísimo menor acertada. La nueva Allá en el Rancho Grande, es tibia en general, así haya sido dirigida con la pulcritud

a que nos tiene acostumbrados Fernando. Había más animación, ¡hasta mayor colorido en el claroscuro de Figueroa! en la cinta antesora.

LA ACTUACION: Sin pretender restarle méritos a uno solo de los artistas que intervienen aquí, quien haya visto el primer 'Rancho Grande' preferirían aquel famoso elenco: y es que cada artista parecía haber nacido expresamente para su papel, hasta el punto de que muchos de los sobrevivientes de la elogiada película, aún pueden vanagloriarse de haber alcanzado en ella su máxima victoria. Tito Guízar era el campesino humilde ideal, el muchachote sano y limpio; Esther, la auténtica ingenua 'Crucita', René, el por un momento avorazado 'patrón'; Chaflán, el rancherote dicharachero y borrachín. Vamos, ¡hasta Hernán Vera era un 'Venancio' de carne y hueso!

Repetimos: Jorge Negrete, Lilia del Valle, Eduardo Noriega, el Chicote, Lupe Inclán y los demás, están bien en la segunda versión de Allá en el Rancho Grande, pero no tanto, ni tan en tipo, como los intérpretes primeros. La agresiva personalidad de Negrete riñe definitivamente con el bonachón carácter del novio al que están a punto de robar la paloma. Lilia es demasiado sofisticada para la 'Crucita' del caso. Si acaso, Lalo Noriega sale mejor librado con su magnífica figura. Pero no el Chicote, que a veces resulta desagradable en la pantalla.

LA FOTOGRAFIA: Indiscutiblemente, lo mejor que se ha hecho en México, en color. Claro que sólo al technicolor consigue la mayor fidelidad posible, pero de todos modos, Jack Draper, el fotógrafo, debe sentirse satisfecho de esta experiencia, que es la

primera realmente digna de ser tomada en cuenta. Aún así, lo que la película ganó en 'color' perdió en sentimiento artístico: ¡por algo aquella fotografía de Gabriel Figueroa fue premiada hace varios años en uno de los primeros concursos de Venecia, Italia!

ESCENOGRAFIA Y SONIDO: Sin problemas.

MUSICA: Superación en algunos aspectos, aunque el número musical cumbre de Allá en el Rancho Grande -el famosísimo 'duelo de guitarras', padre de interminables secuencias similares del cine patrio-, resulta desabrido y tibio, al lado del de la primera versión. ¿Quién ha olvidado aquellas coplas en labios de Tito Guízar y de Lorenzo Barcelata, que en paz descansen? Por otra parte, en sus intervenciones Jorge Negrete canta con el buen gusto de siempre, en un género en el que todavía nadie se le puede enfrentar con probabilidades de éxito.

CALIDAD: Aunque no haya logrado superar el original, la segunda Allá en el Rancho Grande está bien hecha; es una película folklórica más, aunque con una gran dignidad y un tema completamente distinto del que se nos sirve infaliblemente en las películas del género. Los productores y el director, pueden sentirse contentos de su obra.

CALIFICACION: Un 8.5; la película es un poco más que 'buena' y un poco menos que 'muy buena'.

A continuación, una nota anónima de la revista Cine Voz (23 I 1949): "Argumentos: Allá en el Rancho Grande conoce hoy su segunda versión, en color. Era natural: forma con Janitzio y Santa, una trilogía de películas clásicas mexicanas de las cuales,

con un poco de buena voluntad, y añadiendo Mientras México Duerme, han salido todas las demás.

Allá en el Rancho Grande es la película musical charra por antonomasia. Los múltiples sucesivos han bordado sobre su tema in genuo grandes arabescos melodramáticos o cómicos, pero el modelo sigue en pie.

Dirección: No se trata, como se ha pretendido, de una segunda parte, sino de una reedición, al pie de la letra. El director, de entonces y ahora, ha preferido reproducir la edición hasta con las mismas erratas; por ejemplo, ha reincidido en no ofrecer la carrera de caballos. Es un punto de vista defendible.

El color: Es, en lo que cabe, y mientras no tengamos la posibilidad del technicolor lo mejor que se ha hecho en Norteamérica y aquí, en el procedimiento cinecolor. Y es superior a muchos cromos hollywoodenses y una muestra de lo que serán capaces nuestros fotógrafos cuando tengan acceso fácil a mejores procedimientos.

Interpretación: Normal y eficiente en general, dejando aparte la inexperiencia prometedora de Lilia del Valle. Jorge Negrete canta con su magnífica voz de siempre; Eduardo Noriega está francamente muy bien; los demás cumplen. Pérez Meza tiene tan buena voz para el cine, como figura poco agradable.

Conclusión: Un esfuerzo de primer orden por el cine en color, el primer esfuerzo serio que se hace en México, y, por lo mismo, digno de encomio y aliento. Una película muy decorosa, como lo son, en general, todas las de Fernando de Fuentes. Es de esperar que el público corresponda como se merece a esta buena aventura".

Para José María Sánchez García, columnista de Novedades, esta segunda versión supera a la primera (25 I 1949): "Fecha memorable, en los anales de la cinematografía nacional, es el 6 de octubre de 1936, cuando se estrenó en el Cine Alameda la creación de Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande. Nuestro cine se hallaba al borde de la ruina. Malas películas, técnica detestable, desconfianza por parte del público de casa, y dificultades para exportación, amenazaban con derrumbar para siempre el edificio al que valerosos pioneros habían colocado los cimientos, seis años antes. Pero al aplauso delirante tributado a aquel gran film, por parte de público y crítica, hizo concebir nuevas esperanzas a la tambaleante industria, y poco después el mundo entero recibía por primera vez, con verdadero entusiasmo, una película de factura mexicana. Estoy seguro de que ni Guzmán Aguilera, el autor, ni Fernando de Fuentes, el director; ni Gabriel Figueroa, el fotógrafo, tuvieron la menor idea del triunfo ruidoso que iban a lograr mundialmente con aquella película, triunfo que era también para la cinematografía mexicana, que desde entonces siguió su marcha, optimista y confiada, sabiéndose acogida con respeto por el resto del mundo.

Doce años después, Producciones Grovas y Fernando de Fuentes concibieron el propósito, audaz y peligroso, de crear una versión nueva de aquel film, pero en colores y utilizando otro elenco. No todo el mundo apoyó el proyecto. Si la película resultaba inferior a su antecesora, los creadores se expondrían al ridículo. Pero Fernando de Fuentes no se dejó amilanar por los aguafiestas. Tuvo fe en sí mismo, pero principalmente en el libreto. Si el

mismo 'script', sin alteraciones en sus partes esenciales, y mucho menos en su espíritu, era filmado de nuevo, con los adelantos técnicos de que hoy goza el Cine Nacional, con un reparto encabezado por Jorge Negrete, que es más popular que Tito Guízar, y con el poderoso aliciente del color, era matemático inevitable, que el nuevo producto resultaría mejor que el primero. Y empezó la filmación.

¿Cuál fue el resultado? El numeroso público que, noche a noche, atesta la sala del Orfeón, entusiasmado, feliz, tributando elogios a granel, da testimonio elocuente. El segundo Allá en el Rancho Grande, declaramos con énfasis, es superior al primero, no porque sea más presuntuoso, ni más elaborado, ni más espectacular, ni más grandioso, sino precisamente porque conserva ese aire de frescura, de sencillez, de humanidad que es la característica esencial del primero, reforzado por una producción más moderna y un elenco más capaz. Fernando de Fuentes no tuvo la tentación, ni por un instante, de hacer una cosa sofisticada, falsa y almibarada, sino que se mantuvo en sus trece de no apartarse un ápice del libreto original, que es feliz interpretación recibida a un poeta del patio, del alma ranchera mexicana, genuina y verdadera.

Los colores, que por tratarse de un proceso no tan avanzado como el technicolor, constituían el peligro mayor, y el temor máximo de los críticos, nos dieron la sorpresa. Los laboratorios de Hollywood encargados del revelado, hicieron una labor cuidadosa y eficaz, que dio por resultado la cinta a colores más perfecta lograda por el Cine Nacional. Jack Draper, por su parte, realizó una labor fotográfica encomiable, que nada tiene que envidiar a

la de la primera versión.

Las canciones, pese a que se prodigan en abundancia, no fatigan ni molestan al espectador, porque fueron bien elegidas, bien acomodadas y, sobre todo, bien interpretadas.

El elenco es parejo y muy superior, en general, al primero, Jorge Negrete, en su José Francisco, está simpático, desenvuelto, ligero, incluso juvenil. Su voz, tan fresca y vigorosa como en los tiempos de Jalisco no te rajes y su estilo personalísimo, se combinan para ofrecernos varias canciones nuestras del pasado, todas con sabor de campo, con arte y soltura. Sus 'Ojos Tapatíos' no pueden olvidarse. Lilia del Valle, que es tan nueva en el Cine como lo era Esther Fernández cuando vivió la primera Crucita, es graciosa, bonita, delicada, sencilla, tal como el autor concibió su encantadora heroína; en una palabra, la Crucita ideal. Su único defecto, que corregirá con el tiempo, es una ligera afectación al hablar. Eduardo Noriega no es menos gallardo que René Cardona, el patrón del primer Rancho Grande, y si es cierto que en la escena final (la más importante del personaje) estuvo un tanto frío, se portó admirablemente en la escena del sofá, discreto y atinado. Lupe Inclán, a quien siempre hemos tenido por una de nuestras mejores actrices de carácter, hace una de las mejores interpretaciones de su carrera en el papel de la inconsciente doña Angela, no desluciendo su labor un ápice, al compararse con la de Emma Rodón, que vivió el mismo papel en la otra versión. Lupe está sencillamente grande. El Chicote, cuyo estilo de comicidad es muy distinto del de El Chaflán, está gracioso en su don Florentino, el eterno borracho, sin bufonadas ni exageraciones. Y atinados tam-

bién Juan Calvo, Salvador Quiroz, Luis Pérez Meza, Alicia Caro y Joaquín Roche, así como los pequeños artistas de la primera parte.

Puede decirse que si la primera versión de Allá en el Rancho Grande salvó al Cine Nacional, la segunda viene a inyectar nueva vida, nuevos alientos nuevas esperanzas a la industria, en estos momentos en que, tras una larga era de churros y vulgaridades, se cierne sobre ella la sombra del descrédito y de la desconfianza. ¿Quiénes son los que dicen que el Cine Nacional no puede hacer películas sencillas, humanas, conmovedoras tiernas, sin cursilerías, sin vulgaridades, sin groserías, sin morbo, que al mismo tiempo constituyan éxitos de taquilla? Porque este Allá en el Rancho Grande producirá más ganancias a sus creadores que el primero. El mundo entero lo recibirá con el mismo agrado con que recibió a su antecesora, como un mensaje risueño del México rústico y amable, de ese México sano que canta, que ríe, que trabaja, sin pistolerismo, sin morbosidad, sin machismos trasnochados. Nuestros bailes, nuestras canciones, nuestros trajes, nuestras mujeres, nuestros paisajes, nuestro cielo; lo que de México vale y merece darse a conocer al mundo; eso es lo que lleva esta maravillosa película, para dar un mentis a los que aseguran que un film nacional, para que sea genuino, debe ser vulgar y grosero.

Señores productores: aprendan su lección. No nos oponemos a que ganen dinero, ya que el cine es industria y nadie invierte en ella su capital por el gusto de tirarlo; pero eso puede hacerse sin necesidad de recurrir al chiste de mal gusto, ni a la canción soez, ni a las pasiones brutales, ni a las alusiones indecentes, ni al populacherismo repugnante.

Hay un México digno de cantarse y estimularse en la pantalla, en los libros y en los lienzos, y es ese México de Luz, de belleza y de amor que Fernando de Fuentes ha sabido captar con su blime maestría en esta memorable película.

El Cine Nacional merece felicitaciones por este resurgimiento, que ojalá llegue a constituir un nuevo derrotero hacia la meta, no del taquillerismo escueto, sino de la superación artística dentro del terreno de las ganancias".

A continuación, el comentario de "Anotador" para la columna "Últimos Estrenos" de la Revista El cine gráfico (30 I 1949): "Nuestra cinematografía nacional tiene su primera película en cine-color y muy lograda por cierto. Esta cinta muestra un adelanto para la industria fílmica mexicana y la reposición del argumento ha constituido un verdadero acierto. La historia conocida por la primera versión, tiene notable atracción por la interpretación de Jorge Negrete, la mejor en su carrera artística que lleva el estelar con sobresaliente acierto, cantando y actuando, afirmando su lugar de primer galán cantante de la pantalla nacional. Los demás intérpretes muy bien como el Chicote, Eduardo Noriega, Lupe Inclán, teniendo su primera intervención en la pantalla Lilia del Valle que como debutante le falta seguridad. La realización de Fernando de Fuentes muy buena, llevando todo el desarrollo del film con buena continuidad, agilidad en el ritmo y suficiente acción cinematográfica, asegurándole mayores proporciones que la primera versión que realizó en años anteriores. Una atracción para todos los públicos y de gran valor comercial para el exhibidor".

Finalmente, el comentario de Hortensia Elizondo para la revista Hoy (5 II 1949): "Si el primer Rancho Grande tuvo éxito hace doce años, fue porque se trataba de una de las primeras películas técnicamente bien hechas y dirigidas.

Fernando de Fuentes, a quien no se ha hecho justicia como uno de los más capaces megafonistas mexicanos, presentó un folclorismo auténtico porque la trama colocaba la acción en un escenario netamente vernáculo, el de la vida en una hacienda de México. Los charros de Fernando no estaban fuera de lugar ni eran de carnaval, como después de él, los han presentado sus múltiples émulos. Y los personajes todos de aquel Rancho Grande eran tipos tomados de la vida real mexicana.

Si el éxito pecuniario y artístico de aquel primer Rancho quizá no se repita con esta nueva versión a colores, no es por culpa del director ni de sus productores. Es que doce años de filmar 'charreadas', son más que suficientes para hastiar a un público ahído de mexicanismo ramplón y exaltado. El Rancho Grande de hoy sigue siendo una agradable película típicamente mexicana, con todo y que no se escapa de defectos, especialmente por lo que toca a los intérpretes, que nos parecieron mejores en la primera versión, pese a la presencia del todavía atractivo, bien que indudablemente grueso, Jorge Negrete.

Pero si De Fuentes pudo ofrecernos magníficas cintas de temas universales, como La mujer sin alma y Doña Bárbara, debe continuar en su empeño de rescatar al cine mexicano de ese localismo que lo tiene circunscrito al limitado campo de sus fronteras".

Jalisco canta en Sevilla (1948): Comedia ranchera mexicanoespañola

La sinopsis que sigue fue tomada del libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía)

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: El charro Nacho y su acompañante "Nopal", a quienes la falta de trabajo y el fracaso en el juego de albuces han reducido a la vagancia errante, llegan a un pueblo. En la cantina, el dueño español, don Andrés, los trata muy bien: paga una deuda de ambos y los convida con tequila. Eso es así porque don Andrés sabe que Nacho debe cobrar en España una herencia de 10 millones que le ha dejado un tío abuelo. Entre todos los asistentes se hace una colecta para que Nacho y "Nopal" puedan viajar en avión a Sevilla, donde se alojan en el hotel de don José, un gallego apoderado de la herencia y su esposa doña Sacramento, quien los trata muy bien. En una plaza, Nacho auxilia a la joven Araceli cuando ella cae de un caballo y la instala en un taxi. Después, el notario don Apolinar dice a los mexicanos que habrá problemas para cobrar la herencia por un lío de nombres: se prevé darle a José María Ignacio de Mendoza Martínez, y no sólo Ignacio Mendoza, como se hace llamar el aludido. Sin un centavo, Nacho y "Nopal" se meten a una taberna creyendo poder pagar con una medalla de oro del segundo; la medalla resulta falsa y los saca del apuro un torero, don Manuel (o Manolo "El Trianero"), que guarda un muy buen recuerdo de México, y les ofrece trabajo de caballistas en su cortijo, llamado "Del Charro" en honor a un viejo amigo mexicano del exdiestro. En la puerta del cortijo, Na

cho y "Nopal" se encuentran con Araceli, que llega en automóvil con su "chacha" (sirvienta) Pepa. Nacho presume de haber comprado el cortijo para impresionar a Araceli sin saber que ella es hija de don Manuel, cosa que se descubre al aparecer éste. Mientras "Nopal" corteja a Pepa y provoca con ello los celos del caporal "Sacabó", siempre provisto de amenazante navaja, Nacho enseña a Araceli a montar a caballo. En descampado, Araceli provoca a Nacho hasta que él se desarma, le da ella su pistola y, de todos modos, la besa. Entre ambos surge un pique amoroso. En una tiente, Araceli, hace que Nacho se lance al ruedo y sea levemente cogido por una vaquilla. Nacho debe guardar cama y se hace el dormido y delirante cuando Araceli lo cuida y lo besa. Después, a pesar de que ella vuelve a besar a Nacho al llevarle él serenata en la reja, Araceli se cree obligada a desdeñar al hombre por no ser de su clase social. Al fin, Nacho recibe la herencia y decide comprar con ella el cortijo, pues a don Manuel casi lo ha arruinado la conducta de un hijo suyo irresponsable. Sin embargo, Nacho hace pasar a don José por el comprador. Don Manuel pide no vender su cortijo sino después de una fiesta de cumpleaños que piensa ofrecer a Araceli y en la cual se formalizará el compromiso de ella con su amigo de la infancia Salvador, rico bisnieto de la reina Eugenia de Montijo. En la fiesta, Salvador tranquiliza a Araceli diciéndole que ambos sólo pueden quererse como hermanos y le ofrece ayuda para dar celos a Nacho. Este, a su vez, da celos a la joven con Rosario, empleada del cortijo, y dedica a Araceli, ante todos, una canción de reproche. Don Manuel, indignado, pide explicaciones por ello a Nacho: éste revela

su amor por Araceli, le cede la escritura del cortijo, descubriendo así que fue su verdadero comprador, y anuncia que regresará inmediatamente a México. Advertida de todo ello por su padre, Araceli busca a Nacho y, después de una conversación en que ambos se declaran su amor, ella es lazada por él con una reata. "Nopal" hace lo mismo con Pepa, pero "Sacabó" lo disuade con una navaja de la conquista.

Según Ariel, columnista del Novedades, la crítica española fue muy dura con esta cinta (22 III 1949): "Qué bella voz tiene Jorge Negrete y qué bien la maneja. Todavía recordamos con fruición aquellos 'ojos tapatíos' de Allá en el Rancho Grande. Se le puede perdonar a Jorge Negrete muchas de 'sus' cosas en aras al regalo que nos hace cada vez que luce su voz. Pero, hablemos de Jalisco canta en Sevilla.

En España la crítica se 'metió' con esta cinta en forma despiadada. La mayor parte de los reseñadores cinematográficos hispanos opinaron que era una cinta de escasa calidad artística y se dieron a la tarea de censurarla a más y mejor. Por su parte, el público sin hacerle caso a la crítica, acudió en masa a los salones en que se exhibió para solazarse con la admiración de su cantante favorito, repletando las escarcelas de los productores. Nos cuenta que en los meses que lleva esta obra de explotación en la Madre Patria ya se ha pagado. Y para los productores eso es lo que cuenta. ¿La calidad? Bien, gracias. Nos explicamos perfectamente que en España no haya sido del agrado de la crítica. Según hemos leído en innumerables ocasiones y por las muchas explicaciones que nos han dado los enterados, el cine no se hace allá co

mo entre nosotros, con una finalidad meramente mercantil, sino por fomentar una industria en gestación. Además, por aquellas tierras tienen un alto concepto del cine azteca, como ellos le llaman, y admiran su calidad y su enjundia. Era natural por tanto que al ver llegar a un director mexicano de primera fila y a un actor de la categoría internacional de Jorge Negrete, todos esperarían una obra de altura. Pero, el señor Grovas fue a la Península como productor y con ánimos de invertir el dinero que allá tenía congelado y de paso ganar unos pesos más; y a fe mía que lo ha logrado. Fernando de Fuentes tampoco llevaba otra idea, de manera que se juntaron, unieron sus capacidades, llevaron de aquí un libro del 'autor de casa' señor Paulino Masip y en combinación con Adolfo Torrado, comediógrafo español que en su propia tierra cada vez que estrena una comedia recibe todos los palos del mundo, aunque llene las taquillas y gane mucho dinero, y con esos elementos emprendieron la aventura. Y la aventura les ha salido a pedir de boca desde el punto de vista del dinero. ¿Y la calidad? Bien, gracias.

Y así ha salido el film. Gracioso, entretenido, convencional, almibarado. Con todo a pedir de boca para el público sencillo e ingenuo. Hasta la famosa herencia llega en el momento oportuno. En el momento que se esperaba. Se desaprovecha lamentablemente Sevilla. Apenas si atisbamos uno que otro rincón, pero todo aquello que según nos cuentan forma la octava maravilla de Andalucía se le quedó a Fernando de Fuentes en el magín. ¡Lástima! ¡Eso hubiese sido un gran incentivo para los mexicanos!

ARGUMENTO.- Sencillo, sin complicaciones, con miras a que el

público se divierta, ría de buena gana y salga contento del cine. Hubo concesiones a México y a España. Si uno era hidalgo el otro no lo era menos. Fue un duelo de piropos. Aunque había toros no hubo toreros. Una comedia que llevada al teatro hubiera gustado en los tiempos floridos de las Blanch en el 'Ideal' cuando era Casa de la Risa en vez de Casa de la pornografía, como es ahora.

AMBIENTE.- Regular. Vimos algunos números musicales demasiado teatrales, que dan a la película más ambiente de escenario que de finca andaluza. No es ésta una de las mejores fotografías de Víctor Herrera, indiscutiblemente uno de nuestros valores más serios en la cinematografía. Aquel encierro de toros nos recordó a los noticieros semanales.

INTERPRETACION.- A Jorge Negrete le cortaron un traje a la medida. Estos tipos fanfarrones, 'salidores', noblotes y enamorados a la buena, tienen en Jorge un buen intérprete. Además, que cuando canta nos hace olvidar cualquier error. Aquella canción en el balcón de su hotel admirando Sevilla, precisamente cuando interpreta la melodía que sirve de tema a la película, la expresa en forma admirable. Carmencita o Carmelita Sevilla es bonita, muy graciosa, pero como actriz anda en la primaria elemental. Su gracia natural y su palmito la defienden en algunos casos, pero en toros, se queda muy corta. Le sucede lo mismo que cuando monta a caballo, es demasiado caballo para ella; el personaje que desempeña en la cinta, es demasiado papel. Precisamente la escena con su padre, la que precede a la declaración de amor, está muy flojita por su culpa, pues Tordecillas, a quien conocimos en México hace tiempo, es todo un actor y sabe darle hasta a los convencio-

nalismos de la obra, un sentido humano. Chicote gracioso, como es su costumbre. Los demás colaborando con el conjunto, discretamente.

DIRECCION.- No se esforzó mucho Fernando de Fuentes por hacer otra cosa que entretener al público. Hay escenas en que los personajes parece que están ante la concha del apuntador, como aquella que se desarrolla entre Jorge Negrete y Carmencita Sevilla en el campo, frente a un árbol. No obstante, dado el ritmo y el clima festivo e intrascendente de la producción, sale adelante y aprovecha esos elementos, eficazmente y con habilidad.

RESUMEN.- Una película entretenida, sin meollo, pero que sirve para que Jorge Negrete luzca sus grandes cualidades de cantante. Lamentamos que la primera salida de un director mexicano a España no haya sido más brillante".

Para Hortensia Elizondo, columnista de la revista Hoy, esta cinta no es más que una vulgaridad (2 IV 1949): "No había necesidad de trasladarse a España para hacer una 'Charreada' más de las que ya van requiriendo bicarbonato en México. Con menos costo podría haberse conseguido desde aquí, cualquier panorámica de Sevilla y su Giralda y uno o dos 'stills' de alguna que otra de las lindas callejas sevillanas que aparecen en la cinta, filmada estáticamente, sin movimientos de cámara, dentro de las cuatro paredes de un estudio. Y para repetir un argumento insulso, con charros de carnaval, como siempre, esta vez fraternizando con andaluces de pandereta, no precisaba ir tan lejos. Extraña que De Fuentes, hasta ahora megafonista de calidad y seriedad, se presta

se a dirigir una de esas vulgaridades de gruesos diálogos y tipos y situaciones falseadas, como hacen tantos de nuestros realizadores, sin el más leve asomo de finalidad artística que tiende a rescatar al cine nacional de su localismo y mediocridad. No puede divertir ni interesar una cinta tan falaz y escasa de gracia como ésta: y menos cuando lleva de galán joven a Jorge Negrete que cantará todavía bien, pero a quien ya las carnes y los años le rebasan grotescamente el ceñido traje de charro y lo vuelven ridículo en sus papeles de veinteañero galanteador que aquí se conquista -a base de lazo y 45-, a una atractiva andaluza, Carmen Sevilla, bajo la complaciente mirada de 'Chicote' y Tordecillas que hacen fútiles esfuerzos por significarse con buenas actuaciones".

NOTA

1. Según datos de Emilio García Riera y José María Sánchez García, efectivamente fue Novillero (1936) la primera película mexicana filmada en color. Historia documental del cine mexicano, tomo II, pág. 76. Revista Así, "Historia gráfica del cine hablado en México", pág. 108.
2. El columnista de la revista Estampa, Mario Calvet, sin duda sufrió una equivocación al citar a Fernando Soler, en el lugar de Fernando de Fuentes.

CONCLUSIONES

Fernando de Fuentes, aquel joven veracruzano de mirada nórdica, descendiente de una familia pequeño-burguesa, jamás imaginó que llegaría a incursionar en la dirección de películas y, sin embargo, en ésta concluyó sus días ya cansado y enfermo. Pero bien pudo morir satisfecho: mucho logró en sus veintiún años como realizador.

Como persona, quienes le conocieron -colaboradores, técnicos, actores, directores, guionistas, músicos, productores, publicistas cinematográficos, etcétera- coincidieron en exaltar su extraordinaria modestia, además de su calidad como hombre caballeroso, afable, culto, con amplia inteligencia y con un hondo sentido del cine.

Ya en el campo de la dirección, la mayoría de los periodistas encargados de referir su obra en los diversos medios impresos, lo hacía con cierto sentido analítico y, en muchas ocasiones, felicitaban o ponderaban los aciertos de su filme más reciente, el recién estrenado; tal fue el caso, por ejemplo, de Alfonso de Icaza, encargado de la columna "Los últimos estrenos" de El Redondeo, quien emitía elogios para los trabajos de dirección, adaptación, fotografía, interpretación, escenografía, música, diálogos y sonido, sin dejar de mencionar, por supuesto, los pequeños errores que surgen hasta en las mejores obras. Así ocurrió con la desatinada ambientación -por falta de presupuesto- de El prisionero 13; con la fotografía grisácea y por momentos borrosa de La Calandria; con el argumento teatral de El jefe má-

ximo, entre otros. Pequeños escollos en un buen conjunto.

Pero también hubo quienes manifestaban sus desacuerdos para con las películas de De Fuentes haciendo gala de una actitud demasiado exigente, confrontando el material extranjero con el manufacturado en casa; en esa línea destacó Luz Alba, en su sección "Por el mundo de las sombras que hablan" de la revista Ilustrado, a quien no se le puede negar que conocía su oficio y que seguía tácticas bien definidas para emitir juicios sobre cualquier filme, gracias a una vasta cultura y a una experiencia acumulada a través de los años dentro del medio periodístico. Aun así, abusaba en un desmedido requerimiento por la perfección, pues resultaba innegable que daba mayor crédito a las cintas producidas en el extranjero. Afortunadamente, no dejó de admitir que también en el país vecino se confeccionaban perfectos boudoirs. Además reconoció que al menos dos o tres cintas del realizador fueron de su gusto, como El prisionero 13, Cruz Diablo y Las mujeres mandan. A partir de esto, todo comentario se acompañaba de un sarcasmo evidente; este tono se prestó para que sus mismos compañeros, a través de la prensa, parodiaran su actitud.

Así se encuentra que la incipiente crítica de la época se hallaba muy ramificada dadas las diversas inquietudes de quienes se dedicaban a ejercerla. No todos abordaban la presunta crítica cinematográfica haciendo un coro patriótico, ya que no coincidían en alabar o reprobar determinada cinta; fueron raras las excepciones en que se llegaron a unificar sus criterios.

También se puede decir, en cierto modo, que el comentarista fungía como una especie de "avanzadilla" del espectador y gra-

cias a ésta el espectador de cine prejuizaba si el filme referido iba a ser o no de su agrado.

La manera en que se realizaba "la crítica" era muy variada. Había periodistas que al hacer un comentario sobre determinada película, su punto de vista resultaba meramente subjetivo; también es innegable que muchos basaban sus juicios en el éxito de taquilla del filme. Asimismo, hay que mencionar la evidencia de las inserciones y gacetillas pagadas, recurso que algunos de los columnistas reprobaban enérgicamente. Además, había quienes se abocaban únicamente a halagar la escenografía, o la belleza de alguna actriz.

Sin embargo, hubo quienes, alejados de esas frivolidades, sabían hallar en la cinta factores analizables: la dirección, las características narrativas, el ritmo, la armonía, la psicología de los personajes, y aspectos técnicos como la fotografía, el sonido, o la iluminación haciendo de su comentario un texto más lineal y menos frívolo, confeccionado con cierta objetividad, se citan, por ejemplo, Xavier Villaurrutia para la revista Hoy; T. Colín, de la revista Todo; Ariel para el periódico Novedades, y a quienes se omite por presentar su comentario periodístico en forma anónima.

Uno de los hacedores de ese tipo de películas con atributos "analizables" fue Fernando de Fuentes...

Realizador con sobrado talento para dirigir cintas con temática de carácter épico, De Fuentes no vibraría con otros géneros como con el de la Revolución. Esto se pudo comprobar y es comprobable a lo largo de su carrera. Prueba de ello es el anec-

dótico caso de ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935), última película que filmara sobre este género, por lo que estrenaría Allá en el Rancho Grande antes que ésta.

El indiscutible gran éxito de taquilla - la de tema revolucionario resultó un rotundo fracaso comercial- tal vez lo hizo inclinarse definitivamente por películas un tanto ligeras y que proporcionaban mucha evasión para el espectador, entre ellas están Bajo el cielo de México, La Zandunga, Allá en el trópico, El jefe máximo, Jalisco canta en Sevilla...

Entonces se dieron comentarios periodísticos que atribuían a De Fuentes una innegable frialdad y ello se corroboraría en sus productos subsecuentes: Doña Bárbara, La mujer sin alma, La selva de fuego... Inclusive, se le llegó a calificar como un realizador mecánico, sistematizado, que podía llegar a gastarse, a cansar.

Los "críticos" y comentaristas seguirían muy de cerca su trayectoria desde El anónimo que, aunque fue un paso en falso, no dejó de llamar la atención hasta después del surgimiento de directores como Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Emilio Fernández; Julio Bracho, Roberto Gavaldón, entre otros. Incluso en el ocaso de su carrera, en la década de los años cincuenta, los columnistas dedicaban párrafos extensos a sus nuevas realizaciones; de éstas, aunque faltas de calidad, debido a que el valor comercial rebasaba el artístico, se hablaba no tanto por sus contenidos, sino más bien por cierto sentido del respeto para un realizador que había llenado toda una época.

Asimismo, no se puede desconocer que De Fuentes había descubierto a intérpretes que más adelante serían "grandes luminarias" del cine nacional, como es el caso de Esther Fernández, María Elena Marqués, Lilia del Valle, Tito Guízar, entre otros; lanzó rotundamente al estrellato a lo que, con el tiempo, sería uno de los mitos femeninos más interesantes de nuestra cinematografía, María Félix.

En relación con lo anterior, en los cuarenta hubo una inclinación notable en los testimonios de época. Sin duda, ahora el director, a quien antes se ponderaba por sus producciones y aciertos, pasaba a segundo término al ocupar su lugar la "estrella del filme. Esto sucedió también con De Fuentes. Largos párrafos eran para la actriz o el actor de la cinta y al final, en escasas líneas, se reconocía el trabajo del realizador; esta incidencia se daría con mayor frecuencia en las películas interpretadas por la Félix.

En el área de la producción, al término de cada cinta el director veracruzano veía los vacíos y defectos de la misma tratando de no volver a incurrir en esos errores. También, desde el inicio de su carrera, De Fuentes se preocupó por utilizar recursos como el plano-secuencia, el big close up, los travellings, los claroscuros, el sonido asincrónico, la elipsis, los simbolismos, el arte del detalle y los tiempos muertos, estos dos últimos señalados por Jorge Ayala Blanco+.

+ Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano, pp. 20-22

Fernando de Fuentes consiguió manejar y explotar, con innegable habilidad, todos los géneros cinematográficos; algunos de éstos fueron la tragedia revolucionaria, en la que se inserta la trilogía de las más sobresalientes realizaciones del cine mexicano: El prisionero 13 (1933), El compadre Mendoza (1933) y ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935); el melodrama costumbrista, La Calandria (1933); la cinta de aventuras, Cruz Piablo (1934); el misterio y el terror, El fantasma del convento (1934); la comedia ranchera, Allá en el Rancho Grande (1936), y el melodrama familiar, Las mujeres mandan (1936), entre otros. Pero después de esas tragedias fílmicas sobre el movimiento armado de 1910, la frialdad invadió al resto de su obra.

APENDICE

Decadencia, ocaso y fin de la carrera de Fernando de Fuentes:
1949-1954.

Hipólito el de Santa (1949).

La siguiente sinopsis pertenece al libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: El pianista ciego Hipólito va acompañado de su fiel compañero, el niño Genarillo, a la tumba de Santa, tan amada por el primero, que cumple 2 años de muerte. Después, nostálgico, visita el burdel en el que la conoció y explica a la encargada doña Pepa que ahora toca en un café. Doña Pepa ofrece a Hipólito tocar de nuevo en el burdel; él acepta y tira indignado una moneda que un cliente borracho le da para que toque un danzón. Al volver a casa, Hipólito da distraídamente una limosna a una joven ciega que se la pide. Al reparar que es la primera vez que eso le ocurre, Hipólito busca a la joven y se ofrece a ayudarla ocultándole que él también es ciego. Ella, que se llama Esperanza le dice que es huérfana y que debió huir de la casa de su hermana al querer forzarla su cuñado borracho. Hipólito lleva a Esperanza a comer al café de su amigo Li Po, la instala en la propia casa del ciego y le regala vestidos y zapatos. En el burdel, Hipólito improvisa una canción dedicada a Esperanza y llama con eso la aten-

ción de un presente, el también músico Pablo. Este le propone trabajar juntos, puesto que tiene la técnica que a Hipólito le falta y el ciego tiene la inspiración de la que Pablo carece. Esperanza se da cuenta de que Hipólito es también ciego. Pablo lleva serenata a Esperanza con la canción dedicada a la joven por Hipólito. Gracias a Pablo, la canción tiene un gran éxito. Eso permite a Pablo instalar a los ciegos en una casa lujosa; ahí, los tres y Genarillo se emborrachan felices con champagne. Pablo aprovecha el paso por México de un famoso oculista español para promover una operación a Esperanza que le devuelva la vista, puesto que la joven quedó ciega a los 10 años. Hipólito (ciego de nacimiento, sin remedio) se ha enamorado de Esperanza y teme perderla si ella vuelve a ver, pero acaba accediendo a la operación, que es un éxito. Hipólito pide a Pablo que proponga por él matrimonio a Esperanza y regale a ésta un costoso anillo. La joven accede casarse con Hipólito, pese a no amarlo, por agradecimiento. Tanto ella como Pablo, enamorados entre sí, sufren; casualmente, Hipólito los oye hablar y descubre la verdad, por lo que se resigna a perder a la joven enviándole una carta.

Por la puerta falsa (1950).

SINOPSIS: A "Campo Quiroga" llegan dos hombres a cobrar una deuda por siete mil pesos o, de lo contrario, procederán a embargar. Abigaíl (Andrea Palma) echa en cara a don Santos (Enrique Díaz Indiano), su esposo, el haber dilapidado la fortuna en el juego. La mujer, que teme perder la tierra, decide llamar a Bernardo Celis (Pedro Armendáriz), un ex-peón que ha prosperado y es poseedor de unos chiqueros. Le pide la cantidad que deberá liquidar, para esa misma noche. El hombre pone por condición una hipoteca. Abigaíl, colérica, le recuerda que gracias a ellos ha hecho su fortuna. Ofendido, Bernardo se dispone a marcharse, pero, vencida, la mujer acepta sus condiciones; es firmado el documento. A la hacienda llega un citatorio para los vagos hijos de Abigaíl, apodados "los coyotes" Santitos (Luis Beristáin) y Pedrito (José del Río), por robo de ganado. Estos deciden huir a Guadalajara. Bernardo recuerda a la mujer que el documento se ha vencido. Adela (Rita Macedo), hija de los hacendados, debido a la gravedad de su padre, pide al hombre vuelva otro día. Este le dice que a ella no le puede negar nada y se retira. Tiempo después de la muerte de don Santos, Bernardo toma posesión de "Campo Quiroga" ahora "Campo Celis". El nuevo amo, satisfecho, planea mandar unos cerdos a una exposición en México. En ese momento, Romualdo (José Muñoz), uno de sus peones, le anuncia que los animales se están muriendo. El patrón manda traer a un veterinario de Aguas calientes; reparte rifles entre su gente y ordena tiren a matar a quien se acerque. "Los coyotes" se encargaron de dar una yerba

a los animales para provocarles la muerte. La madre los manda a Tlaltenango mientras se calman las cosas. Abigafl sorprende a Adela que se ha entrevistado con Ramón (Ramón Gay), su enamorado y ahijado de Bernardo. La amenaza con mandarla junto con sus hermanos. Ramón acude a "Campo Celis" en busca de su padrino y le dice que se ha robado a su novia. Al enterarse el hombre de quien se trata, se enfurece y le impide que se la lleve. Bernardo convence a Adela para que vuelva a su casa. Por la noche, el terrateniente bebe más de lo acostumbrado y lleva serenata a Adela por ser su cumpleaños. La madre de ésta lo echa de cajas desempladas. Tiempo después, Santos se entrevista con Bernardo y le hace comentarios con respecto a su hermana para inquietarlo. El plan da resultado y el hombre termina por rondar todas las noches la calle donde viven. Abigafl, complacida, comunica a "los coyotes" que "Campo Quiroga" será nuevamente de ellos y el mismo Bernardo se los devolverá. El hacendado da una fiesta con motivo de la premiación de los animales que mandó a la capital. Los Quiroga se presentan y hacen las pases. Esa misma noche se anuncia la boda de Bernardo con Adela. Al regresar de su viaje de bodas, Bernardo se entera que "los coyotes" han robado la raya de los peones de "Cienega de Patos", de su propiedad y treinta mulas. Además la gente se encuentra inconforme por recibir órdenes de Abigafl. Ese mismo día, se presenta Ramón en la hacienda. Adela lo disuade para que se marche, pero termina reanudando sus relaciones con él. Una noche, al regresar, Bernardo sorprende a Ramón en la alcoba de Adela. Su ahijado saca la pistola y forcejean; ésta se dispara y Ramón es herido. La muchacha confieza a Bernardo amar al muchacho y odiarlo a él. Adela y su amante se marchan.

Abigaíl y "los coyotes" planean la muerte de Bernardo para recuperar la hacienda. El patrón acude a "Cienega de Patos" a rayar a sus peones como lo hace todos los sábados. En el camino, los vagos le tienden una emboscada. El hacendado los mata pero también es alcanzado por las balas. De vuelta a "Campo Celis" prende fuego al lugar, no sin antes sacar a los animales, quedando atrapado en el establo.

Crimen y castigo (1950).

SINOPSIS: El estudiante en leyes, Ramón Bernal (Roberto Cañedo), vive en la "Casa de huéspedes la higiénica". Ha tenido que abandonar la carrera por carecer de recursos. La criada de la pensión le entrega carta de su madre (Fanny Schiller) y, muy a su pesar, le comunica que la dueña le ha suspendido los alimentos por falta de pago. Al abrir la carta se encoleriza, al enterarse que su hermana María (Elda Peralta), para ayudarlo, se sacrificará casándose con Pedro Luquín (Juan Pulido), un abogado de edad muy petulante. Ante esta situación, le asalta la idea de asesinar a una vieja usurera (Lupe del Castillo) para obtener dinero. Inmediatamente planea el crimen. Acude a casa de la mujer con el pretexto de empeñarle un reloj, averiguando así, que vive sola. Una vez afuera, y con el dinero de lo empeñado, se dirige a una cantina con el ánimo de comer algo. Llama su atención un hombre viejo y borrachín. El cantinero (Salvador Quiroz) le informa que es don Nacho (Nicolás Rodríguez), un ex-empleado de gobierno, quien por su vicio perdió el trabajo. Vive con una viuda que tiene tres hijos y la hija del viejo tiene que prostituirse para ayudarlos. Ramón ofrece al hombre llevarlo a su casa. En el camino tropiezan con Sonia (Lili Prado), hija de don Nacho, y entre los dos lo conducen a la vivienda. El estudiante pide a la joven que por esa noche no regrese a la calle y le ofrece cinco pesos. Carlos (Luis Beristáin), amigo de Ramón, acude a visitarlo y le informa que también abandonó la carrera. Inquieto, Bernal le comunica los planes de su hermana. Al marcharse Carlos, éste deci-

de efectuar el asesinato. Una vez en casa de la usurera, Ramón penetra en el departamento intempestivamente. Lorenza nota su nerviosismo y lo mira con desconfianza. Este le entrega un paquete diciéndole que contiene una cigarrera de plata. Mientras la vieja le da la espalda Bernal extrae una hacha de entre su ropa y la deja caer pesadamente sobre la mujer. Se apodera de joyas y dinero. Cuando se dispone a marcharse, dos hombres llaman a la puerta. Al no obtener respuesta van en busca del portero. Cuando se alejan, el asesino sale del lugar. De pronto, escucha pasos en la escalera. Se oculta en un departamento en reparación, logrando escapar minutos después. Esconde lo hurtado en el interior de su colchón. Al día siguiente, es citado a la comisaría donde hace evidente su nerviosismo. El delegado Porfirio Marín (Carlos López Moctezuma), le informa que se trata de los pagarés que firmó a la dueña de la pensión. Ramón firma su declaración comprometiéndose a liquidar el adeudo. Un detective comenta el asesinato y el estudiante se indispone. Intrigado, Porfirio lo deja retirarse. Temeroso, Ramón se deshace de lo robado lanzándolo al canal. Cae enfermo y delira por varios días. Carlos y la criada se han encargado de cuidarlo. Convaleciente, recibe la visita del prometido de su hermana. Sostienen un diálogo airado y Ramón termina despidiéndolo. Carlos informa a su amigo, que el delegado Marín es un pariente lejano suyo y comenta estar muy interesado en el caso del asesinato, lo que intranquiliza al homicida. Aún débil, el hombre se levanta y acude al café "El león de oro", donde se reunen a menudo Carlos y Porfirio. Al llegar el delegado, Ramón se sobresalta y visiblemente perturbado, está a punto de delatar

se. Por la noche, el estudiante y Sonia son enterados de que don Nacho ha sido atropellado, por lo que más tarde muere. Bernal da el dinero enviado por su madre a la viuda. Más adelante, se entera que el compromiso entre su hermana y Luquín ha terminado. La madre de Ramón pretende regresar a su pueblo, pero Carlos, que se ha enamorado de María, les propone participar en un negocio que emprenderá ayudado por su tío. De nuevo, Ramón ha sido citado en la comisaría, donde escucha que el pintor Nicolás declaró ser el asesino. Bernal siente la necesidad de revelar a Sonia su crimen. La muchacha, enamorada, le pide que se entregue. Por su parte, Porfirio también lo ha descubierto y le aconseja que se entregue prometiendo ayudarlo. Viendo que no existe otra salida, Ramón acepta su crimen.

Los hijos de María Morales (1952).

La sinopsis que sigue fue tomada del libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: Los dos Morales, Pepe y Luis, parranderos, cantarines y jugadores, llegan a una feria pueblerina y raptan en una carpa a dos cantantes rancheras, Lola y Martina. Los cuatro se divierten en la cantina. Unos tahúres resentidos porque los Morales les han ganado, provocan una batalla campal. Pepe y Luis deben escapar. Tomás, cabecilla de los tahúres, trata de impedir que los Morales entren a otro pueblo también en feria del que es presidente municipal don Carlos, padre de la joven María y compadre de otra María, la machorra madre de Pepe y de Luis. Sin embargo, los Morales entran al pueblo, donde son recibidos por una multitud entusiasta. Don Carlos los abraza cariñosamente, les quita sus pistolas, los declara huéspedes de honor y los mete en una celda amueblada, donde habrán de permanecer ocho días dizque por órdenes de doña María, que está en Guadalajara. Una carta de su madre informa a Pepe y a Luis de que uno de ellos debe casarse con la joven María, pues le dio palabra de ellos a don Carlos. Tanto la joven María como su amiga Gloria se disfrazan de criadas para conocer a los Morales, que se entusiasman con ellas sin saber quiénes son. Al salir libres, Pepe y Luis se proponen raptar a las muchachas y van a buscarlas a casa de don Carlos. Ellas y ellos bailan felices y borrachos, pero llega don Carlos y saca con un rifle a

los Morales de la casa. Después de una nueva incursión en la cantina, Pepe y Luis asisten a la fiesta de coronación de la reina de la feria. Indignados, comprueban que las que ellos creían criadas son la reina coronada, María, y su princesa Gloria. Las raptan disparando al aire sus pistolas y las llevan a una casa apartada, donde las encierran en un cuarto mientras ellos preparan una comida que no compartirán con las muchachas. Estas se visten de hombres y armadas de sendos rifles para dominar la situación. Llega don Carlos con doña María, a quien el primero ha llamado por teléfono, y el asunto se arregla: Pepe y Luis se casarán respectivamente con María y con Gloria después de raptarlas.

Canción de cuna (1952).

SINOPSIS: En un convento de madres dominicas, en España, las novicias sor Juana de la Cruz (María Elena Marqués), sor Marcela (Carmelita González) y sor María de Jesús (Queta Lavat) hacen un presente elaborado por ellas mismas, consistente en unos versos con dibujos y lazos, a la madre superiora (Sara Guash) con motivo de su onomástico. Transcurre el tiempo sin que nada perturbe la paz del lugar, hasta que una Nochebuena es abandonada una pequeña en el torno del convento; lleva consigo una carta en la que su madre se confiesa una mujer perdida; la criatura carece de padre. La progenitora ruega a la superiora, la niña no sea enviada al hospicio, porque ella provenía de éste y sabe lo mal que se trata a los huérfanos en ese lugar. Agrega que la pequeña ya ha sido bautizada y lleva el nombre de Teresa. La primera en oponerse a que la criatura permanezca en ese recinto es la madre Vicaria (Anita Blanch), una religiosa con un sentido muy estricto de la disciplina. Pero el buen corazón de la priora y la súplica de toda la comunidad logran que Teresa se quede en el convento, después que el viejo médico José (Fernando Cortés), que las ha asistido por años, le ha dado sus apellidos. Teresa crece en el convento bajo el cuidado de sor Juana y, con el tiempo, la madre Vicaria hace notar a la superiora que la niña no tiene vocación religiosa y se escandaliza por el proceder alocado de ésta. La priora aclara que su conducta es la de cualquier niña sana y normal. Pero en una ocasión, la niña enferma de gravedad y el médico hace todo lo que está a su alcance para salvarla. Toda la congregación se

reúne en la capilla para orar por ella. Sor Juana se encuentra inconsolable y ofrece una penitencia a cambio de que Teresa se salve. Como por un milagro, la niña reacciona trayendo de nuevo la alegría al lugar. Pasan los años y Teresa (Alma Delia Fuentes) se ha convertido en una joven muy alegre. Cierta día, su curiosidad la lleva a remover recuerdos dolorosos de la madre Juana de la Cruz, al revelar ésta que en la víspera de su matrimonio falleció su prometido. Teresa acude al consultorio de su padrino el viejo médico, de quien es su ayudante y ahí conoce al ingeniero Antonio Aguirre (César del Campo), quien trabaja en Cuba y ha venido a pasar la Nochebuena con su familia. El ingeniero visita al galeno, porque, al parecer, se ha fracturado el brazo, después de sufrir la caída de un caballo. El padrino de la muchacha los observa y se da cuenta que se han gustado. Días después, el ingeniero regresa al consultorio para que le sea revisado el brazo. Pero confiesa a Teresa que sólo ha sido un pretexto para verla de nuevo y, al declararle su amor, le pide matrimonio. Enterada sor Juana, le pide a Teresa hablar con Antonio, a quien le revela la verdad sobre el origen de la muchacha. El hombre afirma ya saberlo y pide la mano de Teresa a la monja. Por su parte, la madre Vicaria se ha encargado de informar a la chica su origen. Deshecha, Teresa piensa que ha sido el fin de su relación, pero sor Juana le dice que Antonio lo sabe todo y no le ha importado. Las monjas confeccionan el vestido para la boda. El ingeniero acude al convento a dar las gracias a las monjas por sus bondades hacia la que será su esposa. Toda la comunidad despiende a la novia y complaciendo la súplica del ingeniero permiten les sea visto el rostro para que los lleve grabados y donde se encuentre las recuerde como la familia de Teresa.

Tres citas con el destino (1953)

La sinopsis que sigue fue tomada del libro Fernando de Fuentes (1894-1958) serie Monografías de la Cineteca Nacional (véase bibliografía).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: Episodio español: En Cádiz, el marinero Antonio, en vísperas de zarpar a América, es intrigado por el comportamiento de la bailarina Chelo. Antonio recoge una sortija que Chelo deja caer y acaba averiguando la verdad: la bailarina ha matado a don Pedro, un enamorado de ella que trató de separarla de su padre, dando a éste un empleo, y que le regaló la sortija. En posesión de ésta, Antonio es a su vez asesinado. Episodio mexicano: En México, D.F., el falso conde Everardo, con un brazo en cabestrillo, visita la joyería de un tocayo suyo, Everardo, y se interesa por la sortija. Pide al joyero que escriba por él una carta que Sebastián, el chofer del "noble" debe llevar a casa de éste para conseguir el dinero necesario. Mientras esperan, el joyero cuenta al "conde" la historia de la sortija y, con ella, el episodio argentino: el abogado Miranda se entera de que su esposa Matilde y el amante de ésta, Roberto, piensan envenenarlo. En vista de eso, el abogado visita en prisión a Martín, un delincuente a quien defendió, a quien sólo faltan tres meses para cumplir su condena y que es físicamente idéntico a Miranda. Le ofrece un trato: a cambio de dinero, Martín pasará por el abogado y podrá salir libre de inmediato. Así, ya libre Martín es envenenado por Matilde, quien lo cree su esposo. Matilde y Roberto son descubier

tos y encarcelados. Miranda sale libre, pero el policia Fernán-
dez lo detiene por el robo de la sortija y el asesinato del joye-
ro cometido por Martín. Matilde dice no reconocer a su verdadero
esposo, quien morirá preso en un manicomio. Fin del episodio me-
xicano: Sebastián logra con la carta que sea la mujer del joyero
quien dé el dinero que en ella se pide. Después, mientras el jo-
yero comprueba con su mujer el fraude de que ha sido objeto por
llamarse igual que el estafador, éste y Sebastián se disponen a
huir con la sortija, pero un tipo con un parche negro en un ojo
los abate a tiros al llegar al aeropuerto.

FILMOGRAFIA DE FERNANDO DE FUENTES.

El anónimo

P: Compañía Nacional Productora de Películas; 1932/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Manuel Sereijo/ Ed: Aniceto Ortega/ Int: Gloria Iturbe, Carlos Orellana, Julio Villarreal, Gloria Rubio.

El prisionero 13

P: Compañía Nacional Productora de Películas, S.A.; 1933/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Guillermo A. Posadas/ Ed: Aniceto Ortega/ Int: Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro, Adela Sequeyro, Arturo Campoamor/ Dur: 76 mins.

La calandria

P: Hispano-Mexicana Cinematográfica, Jose Castellot, Jr; 1933/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Joaquín Paradvé/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Carmen Guerrero, Paco Berrondo, Adria Delhort, Francisco Zárraga/ Dur: 97 mins.

El Tigre de Yautepec

P: FESA (Films Exchange, S.A.), Jorge Pezet y Gral. Juan F. Azcárate; 1933/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Jorge Pezet/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Guillermo A. Posadas/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Pepe Ortiz, Lupita Callardo, Antonio R. Frausto, Adria Delhort/ Dur: 86 mins.

El compadre Mendoza

P: Interamericana Films, S.A., Rafael Angel Frías; 1933/ D: Fernando de Fuentes/ G: Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Manuel Castro Padilla/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro/ Dur: 85 mins.

El fantasma del convento

P: FESA (Films Exchange, S.A.), Jorge Pezet; 1934/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Max Urban/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Enrique del Campo, Marta Roel, Carlos Villatoro, Paco Martínez/ Dur: 85 mins.

Cruz Diablo

P: Mex-Art, Paul H. Busch; 1934/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/F en B y N: Alex Phillips/ M: Max Urban/ Ed: Fernando de Fuentes, Fernando C. Tamayo y Harry Foster/ Int: Ramón Pereda, Lupita Gallardo, Julián Soler, Vicente Orona/ Dur: 83 mins.

¡Vámonos con Pancho Villa!

P: CLASA Films, Alberto R. Pani; 1935/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia/ F en B y N: Jack Draper y Gabriel Figueroa/ M: Silvestre Revueltas/ Ed: José Noriega/ Int: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Tamés, Ramón Vallarino/ Dur: 92 mins.

La familia Dressel

P: Impulsora Cinematográfica S.A.; 1935/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Alex Phillips y Ross Fisher/ M: Juan S. Garrido/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Consuelo Frank, Jorge Vélez, Rosita Arriaga, Ramón Armengod/ Dur: 90 mins.

Las mujeres mandan

P: CLASA Films, Alberto R. Pani; 1936/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Jack Draper y Gabriel Figueroa/ M: Eduardo Martínez Moncada/ Ed: José Noriega/ Int: Alfredo del Diestro, Marina Tamayo, Sara García, Joaquín Coss/ Dur: 89 mins.

Allá en el Rancho Grande

P: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes; 1936/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Guz Aguila/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Lorenzo Barcelata/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Tito Guízar, Esther Fernández, René Cardona, Emma Roldán/ Dur: 100 mins.

Bajo el cielo de México

P: Compañía Mexicana de Películas; 1937/ D: Fernando de Fuentes/ G: Guz Aguila y Fernando de Fuentes/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Guty Cárdenas, Manuel M. Ponce y Lorenzo Barcelata/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Rafael Falcón, Vilma Vidal, Domingo Soler, Carlos López "Chaflán"/ Dur: 110 mins.

La zandunga

P: Films Selectos, Pedro A. Calderón; 1937/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Max Urban / Ed: Charles L. Kimball/ Int: Lupe Vélez, Rafael Falcón, Arturo de Córdova, Joaquín Pardavé/ Dur: 107 mins.

La casa del ogro

P: Compañía Mexicana de Películas, Fernando de Fuentes; 1938/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Gabriel Figueroa/M: Max Urban/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Fernando Soler, Alfredo del Diestro, Arturo de Córdova, Emma Roldán/ Dur::110 mins.

Papacito lindo

P: Compañía Nacional de Películas, Fernando de Fuentes; 1939/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Fernando Soler/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Max Urban/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Fernando Soler, Manolita Saval, Sara García, Julián Soler/ Dur: 110 mins.

Allá en el trópico

P: Fernando de Fuentes; 1940/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Manuel M. Ponce y Manuel Esperón/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Tito Guízar, Eshter Fernández, Carlos López "Chaflán", Sara García/ Dur: 110 mins.

El jefe máximo

P: Fernando de Fuentes; 1940/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Rafael F. Muñoz/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Manuel Esperón/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Leopoldo Ortín, Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Manuel Tamés/ Dur: 107 mins.

Creo en Dios

P: Fernando de Fuentes, S. de R.L.; Financiera de Películas S.A.; 1940/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Jorge Pérez H./ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Fernando Soler, Isabela Corona, Miguel Angel Ferriz, Miguel Inclán/ Dur: 95 mins.

La gallina clueca

P: Films Mundiales, Agustín J. Fink; 1941/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Carlos Orellana/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Raúl Lavista, Alfonso Esparza Oteo y Mario Ruíz Suárez/ Ed: Emilio Gómez Muriel/ Int: Sara García, Domingo Soler, David Silva, Gloria Marín/ Dur: 124 mins.

Así se quiere en Jalisco

P: Jesús Grovas y Fernando de Fuentes; 1942/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en C: John W. Boyle y Agustín Martínez Solares/ M: Manuel Esperón y Juan José Espinosa/ Ed: Mario González/ Int: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Eduardo Arozamena/ Dur: 128 mins.

Doña Bárbara

P: CLASA Films, Fernando de Fuentes; 1943/ D: Fernando de Fuentes/ G: Rómulo Gallegos y Fernando de Fuentes/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Francisco Domínguez y Prudencio Esaa/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: María Félix, Julián Soler, María Elena Marqués, Andrés Soler/ Dur: 138 mins.

La mujer sin alma

P: Cinematográfica de Guadalajara, Luis Enrique Galindo; 1943/
 D: Fernando de Fuentes/ G: Alfonso Lapena y Fernando de Fuentes/
 F en B y N: Víctor Herrera/ M: Francisco Domínguez/ Ed: Rafael
 Ceballos/ Int: Fernando Soler, María Félix, Andrés Soler, Antonio
 Badú/ Dur: 129 mins.

El rey se divierte

P: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes; 1944/ D: Fernando
 de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes y Alfonso Lapena/ F en B y N:
 Agustín Martínez Solares/ M: Rosalfo Ramírez/ Ed: José W. Bustos/
 Int: Fernando Soler, Sara Guash, Tomás Perrín, Andrés Soler.

Hasta que perdió Jalisco

P: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes; 1945/ D: Fernando
 de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ignacio Torres/
 M: Manuel Esperón/ Ed: José W. Bustos/ Int: Jorge Negrete, Gloria
 Marín, Armando Soto la Marina "El Chicote", Federcio Mariscal/
 Dur: 115 mins.

La selva de fuego

P: Dyana, Jesús Grovas y Mauricio de la Serna; 1945/ D: Fernando de Fuentes/ G: Tito Davison y Fernando de Fuentes/F en B y N: Agustín Martínez Solares/ M: Max Urban/ Ed: José W. Bustos/ Int: Arturo de Córdova, Dolores del Río, Miguel Inclán, Luis Beristáin.
Dur: 96 mins.

La devoradora

P: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes; 1946/ D: Fernando de Fuentes/ G: Paulino Masip y Fernando de Fuentes/ F en B y N: Ignacio Torres/ M: Rosalfo Ramírez/ Ed: José W. Bustos/ Int: María Félix, Luis Aldás, Julio Villarreal y Felipe de Alba/ Dur: 122 mins.

Allá en el Rancho Grande (segunda versión)

P: Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes; 1948/ D: Fernando de Fuentes/ G: Guz Aguila y Fernando de Fuentes/ F en C: Jack Draper/ M: Manuel Esperón/ Ed: José W. Bustos/ Int: Jorge Negrete, Lilia del Valle, Eduardo Noriega, Armando Soto la Marina "El Chicote"/ Dur: 98 mins.

Jalisco canta en Sevilla

P: Mexicanoespañola, Dyana, Fernando de Fuentes; 1948/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Víctor Herrera/ M: Manuel L. Quiroga/ Int: Jorge Negrete, Carmen Sevilla, Armando Soto la Marina "El Chicote", Jesús Tordesillas/ Dur: 113 mins.

Hipólito el de Santa

P: Dyana, Fernando de Fuentes: 1949/ D: Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Jorge Sthal, Jr./ M: Gonzalo Curiel/ Ed: José W. Bustos/ Int: José Luis Jiménez, Eshter Fernández, Carlos Cores, Jaime Jiménez Pons/ Dur: 100 mins.

Por la puerta falsa

P: Diana, Fernando de Fuentes; 1950/ D: Fernando de Fuentes/ G: Mauricio Magdaleno y Fernando de Fuentes/ F en B y N: Jorge Stahl, Jr./ M: Raúl Lavista/ Ed: José W. Bustos/ Int: Pedro Armendáriz, Rita Macedo, Andrea Palma, Ramón Gay/ Dur: 93 mins.

Crimen y castigo

P: Fernando de Fuentes; 1950/ D: Fernando de Fuentes/ G: Paulino Masip/ F en B y N: Jorge Stahl/ M: Raúl Lavista con temas de Tchaikovski/Ed: José W. Bustos/ Int: Roberto Cañedo, Lilia Prado, Carlos López Moctezuma, Luis Beristáin/ Dur: 104 mins.

Los hijos de María Morales

P: Diana Films, Fernando de Fuentes; 1952/ D: Fernando de Fuentes/ G: Ernesto Cortazar y Paulino Masip/ F en B y N: Ignacio Torres/ M: Manuel Esperón/ Ed: José W. Bustos/ Int: Pedro Infante, Antonio Badú, Carmelita González, Irma Dorantes/ Dur: 93 mins.

Canción de cuna

P: Diana Films, Fernando de Fuentes; 1952/ D: Fernando de Fuentes/ G: Paulino Masip/ F en B y N: Jorge Stahl, Jr./ M: Gustavo César Carrión sobre temas de Chopin/ Ed: José W. Bustos/ Int: María Elena Marqués, Carmelita González, Alma: Delia Fuentes, Anita Blanch/ Dur: 100 mins.

Tres citas con el destino

P: Mexicanoargentinaespañola: Unión Films (España), Oro Films, Gonzalo Elvira (México), Plus Ultra (Argentina); 1953/ D: Florian Rey (españa), Fernando de Fuentes (México) y Leon Klimovsky (Argentina)/ G: Miguel Mihura (España), Alberto Guirri (México) y Emilio Villalba y Alejandro Verbitzky (Argentina)/ F en B y N: Ricardo Torres (España), Rosalío Solano (México) y Pablo Taberero (Argentina)/ M: Regino Sáinz de la Maza (España), Gustavo César Carrión (México) y Alberto Soifer (Argentina)/ Ed: José W. Bustos (México)/ Int: Amparo Rivelles, Jorge Mistral, Fernando Cortés, Sara Guash, Tito Novaro, Narciso Ibáñez Menta, Olga Zubarry/ Dur: 103 mins.

FILMOGRAFIA COMPLEMENTARIA:

Las abandonadas

P: Films Mundiales; Felipe Subervielle; 1944/ D: Emilio Fernández/ G: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Manuel Esperón/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Victor Junco, Paco Fuentes/ Dur: 101 mins.

Aguilas frente al sol

P: Compañía Nacional Productora de Películas, S.A.; 1932/ D: Antonio Moreno/ G: Gustavo Sáenz de Sicilia/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Agustín Lara/ Ed: Fernando de Fuentes/ Int: Jorge Lewis, Hilda Moreno, Joaquín Busquets, Julio Villarreal/ Dur: 80 mins.

A Medal for Benny

P: Paramount, Paul Jones; 1945/ D: Irving Pichel/ G: Franck Butler/ F en B y N: Lionel Lindon/ M: Victor Young/ Ed: Arthur Schmidt/ Int: Dorothy Lamour, Arturo de Córdova, J. Carrol Naish, Mikhail Rasumny/ Dur: 79 mins.

¡Ay Jalisco no te rajes!

P: Rodríguez Hermanos; 1941/ D: Joselito Rodríguez/ G: Ismael Rodríguez/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Manuel Esperón/ Ed: Jorge Bustos/ Int: Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López "Chaflán", Angel Garaza/ Dur: 120 mins.

¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!

P: Films Mundiales, Agustín J. Fink; 1941/ D: Julio Bracho/ G: Julio Bracho/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Raúl Lavista/ Int: Joaquín Pardavé, Mapy Cortés, Arturo de Córdova, Anita Blanch.

Lá barraca

P: Interamérica Films, Alfonso Sánchez Tello; 1944/ D: Roberto Gavaldón/ G: Libertad Blasco Ibañez y Paulino Masip/ F en B y N: Victor Herrera/ M: Félix Samper/ Ed: Carlos Savage/ Int: Domingo Soler, Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera/ Dur: 110 mins.

The Blue Angel

P: UFA Films, Erich Pommer; 1930/ D: Josef von Sternberg/ G: Karl Zuckmayer and Karl Vollmöller/ F en B y N: Gunther Rittau, Hans Schneeberger/ M: Friedrich Hollander/ Ed: Sam Winston/ Int: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti/ Dur: 2965 méters.

Bugambilia

P: Films Mundiales, Felipe Suvervielle; 1944/ D: Emilio Fernández/ G: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Raúl Lavista/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Julio Villarreal, Alberto Galán/ Dur: 105 mins.

Cantaclaro

P: Nacional Productora Interamericana, S.A., Francisco Alstock; 1945/ D: Julio Bracho/ G: Julio Bracho, Jesús Cárdenas y José Revueltas/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Manuel Esperón/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Eshter Fernández, Antonio Badú, Alberto Galán, Paco Fuentes.

Casa de mujeres

P: Carlos Amador; 1966/ D: Julián Soler/ G: Alfredo Varela, Jr./ F en C: José Ortiz Ramos/ M: Manuel Esperón/ Ed: Rafael Ceballos/ Int: Dolores del Río, Elsa Aguirre, Rosa María Vázquez, Marta Romero, Elsa Cárdenas/ Dur: 100 mins.

China Poblana

P: CLASA Films, Luis Sánchez Tello; 1943/ D: Fernando A. Palacios/ G: Fernando A. Palacios/ F en C: Raúl Martínez Solares/ M: Armando Rosales/ Ed: Jorge Bustos/ Int: María Félix, Miguel Ángel Ferriz, Tito Novaro, Miguel Inclán.

Chucho el roto

P: Cinematográfica Mexicana, S.A.; 1934/ D: Gabriel Soria/ G: Gabriel Soria/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Max Urban/ Ed: José Marino/ Int: Fernando, Domingo y Julián Soler, Leopoldo Ortín.

Clemencia

P: Compañía Productora de Películas, S.A.; 1934/ D: Chano Urueta/ G: Carlos Noriega Hope/ F en B y N: Víctor Herrera/ M: Francisco Posada/ Ed: Chano Urueta/ Int: Consuelo Frank, Julián Soler, Victor Uruchúa, Victoria Blanco.

Como todas las madres

P: Grovas; 1944/ D: Fernando Soler/ Int: Sagra del Río, Fernando Soler, Joaquín Pardavé.

Corazón de niño

P: Producciones Unidas-Alfonso Sánchez Tello; 1939/ D: Alejandro y Marco Aurelio Galindo/ G: Concepción Urquiza y M.A. Galindo/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Raúl Lavista/ Int: Domingo Soler, Rafael Icardo, Julio Villarreal, Vicente Molina.

Crepúsculo

P: CLASA Films, Mauricio de la Serna; 1944/ D: Julio Bracho/ G: Julio Bracho/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Raúl Lavista/ Ed: Jorge Bustos/ Int: Arturo de Córdova, Gloria Marín, Lilia Michel, Julio Villarreal/ Dur: 108 mins.

Cuando los padres se quedan solos

P: As Films, José Alcalde Gámiz; 1948/ D: Juan Bustillo Oro/ G: Paulino Masip y Humberto Gómez Landero/ F en B y N: Agustín Jiménez/ M: Raúl Lavista/ Ed: José Bustos/ Int: Fernando Soler, Susana Guízar, Matilde Palov, Dalia Iñiguez/ Dur: 80 mins.

Distinto amanecer

P: Films Mundiales; 1943/ D: Julio Bracho/ G: Julio Bracho/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Agustín Lara, Manuel Esperón y Raúl Lavista/ Int: Andrea Palma, Pedro Armendáriz,

Doña Malinche

P: Asociación Cinematográfica Artística Industrial; 1934/ D: Hilario Paullada/ G: Hilario Paullada/ F en B y N: Ross Fisher/ M: Max Urban/ Int: Gloria Iturbe, Leopoldo Ortín, Jorge Vélez, Chelo Villaseñor.

Dos monjes

P: PROA, S.A.; 1934/ D: Juan Bustillo Oro/ G: Juan Bustillo Oro/
F en B y N: Agustín Jiménez/ M: Max Urban/ Ed: Juan Bustillo Oro/
Int: Magda Haller, Carlos Villatoro, Víctor Uruchúa, Manuel No-
riega/ Dur: 85 mins.

Dr. Fu Manchú

P: Paramount Productions; 1929/ D: Rowland V. Lee/ G: Florence
Ryerson and Lloyd Corrigan/ Int: Neil Hamilton, Jean Arthur, War-
ner Oland, O.P. Heegie/ Dur: 80 mins.

El escándalo

P: Ren-Mex; 1934/ D: Chano Urueta/ G: Chano Urueta/ F en B y N:
Gabriel Figueroa y Víctor Herrera/ M: Francisco Posada/ Ed: Chano
Urueta/ Int: Enrique del Campo, Julián Soler, Víctor Uruchúa, Mo-
vita Castañeda.

Flor Silvestre

P: Films Mundiales, S.A.; 1943/ D: Emilio Fernández/ G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Francisco Domínguez/ Ed: Jorge Bustos/ Int: Dolores del Rífo, Pedro Armendáriz, Miguel Angel Ferriz, Mimi Derba.

Grand Hotel

P: Metro Goldwyn-Mayer; 1932/ D: Edmund Goulding/ G: William A. Drake/ F en B y N: William Daniels/ M: Vicki Baum/ Ed: Blanche Sewell/ Int: Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery.

Historia de un gran amor

P: Films Mundiales, S.A., Agustín J. Fink; 1942/ D: Julio Bracho/ G: Julio Bracho/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Manuel Esperón, Raúl Lavista y Miguel bernal/ Int: Jorge Negrete, Domingo Soler, Andrés Soler, José Baviëra.

Irma la mala

P: Raphael J. Sevilla; 1936/ D: Raphael J. Sevilla/ G: Raphael J. Sevilla/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Armando Rosales/ Ed: Raphael J. Sevilla y José Marino/ Int: Ramón Fereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado, Victoria Blanco/ Dur: 67 mins.

La isla de la pasión

P: España, México, Argentina, S.A.; 1941/ D: Emilio Fernández/ G: Emilio Fernández/ F en B y N: Lauron Jack Draper/ M: Francisco Domínguez, M. Jiménez, R. Mendiola/ Int: David Silva, Isabela Corona, Pituka de Foronda, Miguel Angel Ferriz.

Jalisco nunca pierde

P: Alfonso Sánchez Tello y Compañía; 1937/ D: Chano Urueta/ G: Ernesto Cortazar/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Lorenzo Barcelata, Ernesto Cortazar y Pepe Guízar/ Int: Esperanza Baur, Pedro Armendáriz, Rosita Lepe, Jorge Vélez.

Janitzio

P: Cinematográfica Mexicana, S.A.; 1934/ D: Carlos Navarro/ G: Robert O'Quigley/ F en B y N: Lauron Jack Drapper/ M: Francisco Domínguez/ Int: Emilio Fernández, María Luisa Orozco, Gilberto González, Adela Valdez.

The Lost Patrol

P: R.K.O.; 1934/ D: John Ford/ G: Dudley Nichols y Garrett Ford/ F en B y N: Harold Wenström/ M: Max Steiner/ Int: Victor McLaglen, Boris Karloff, Wallace Ford, Reginald Denny/ Dur: 75 mins.

Mano a mano

P: Productora de Películas, S.A.; 1932/ D: Arcady Boytler/ G: Arcady Boytler/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Lorenzo Barcelata/ Ed: Aniceto Ortega/ Int: Carmento Guerrero, Miguel Angel Ferriz, René Cardona, Luis G. Barreiro.

María

P: P.L.P.S.A.; 1938/ D: Chano Urueta/ G: J. López Rubio/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Gonzalo Curiel/ Ed: Emilio Gómez Muriel/ Int: Lupita Tovar, Rodolfo Landa, Josefina Escobedo, Gonzalo D. Luque/ Dur: 83 mins.

María Candelaria

P: Films Mundiales, Agustín J. Fink; 1943/ D: Emilio Fernández/ G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Francisco Domínguez/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Margarita Cortés, Alberto Galán/ Dur: 102 mins.

María Eugenia

P: Producciones Grovas, S.A.; 1942/ D: Felipe Gregorio Castillo/ G: Felipe Gregorio Castillo/ F en B y N: Víctor Herrera/ M: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar/ Ed: Jorge Bustos/ Inst: María Félix, Manolita Saval, Rafael Baledón, Jorge Reyes/ Dur: 101 mins.

Mark of Zorro

P: United Artists; 1920/ D: Fred Niblo/ G: Ted Reed/ F en B y N: William McGann/ Int: Douglas Fairbanks, Marguerite de la Motte, Claire McDowel, Noah Boery/ Dur: 8 rollos.

Martín Garatuza

P: Aguila Films; 1935/ D: Gabriel Soria/ G: Pablo Prida y Gabriel Soria/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Manuel Castro Padilla/ Ed: Aniceto Ortega/ Int: Leopoldo Ortín, Josefina Escobedo, Juan José Martínez Casado, Soffa Alvarez.

Memorias de un mexicano

P: Carmen Toscano de Moreno Sánchez; 1950/ G: Salvador Toscano/ F en B y N: Salvador Toscano/ M: Jorge Pérez/ Ed: Teófilo Bustos, Jr./ Dur: 100 mins.

Mientras México duerme

P: Iracheta y Elvira; 1938/ D: Alejandro Galindo/ G: Alejandro Galindo/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Manuel Esperón y Agustín Lara/ Ed: Emilio Gómez Muriel/ Int: Arturo de Córdova, Gloria Morel, Alberto Martí, Gaby Macías.

Monja, casada, virgen y mártir

P: Producciones Alcayde; 1934/ D: Juan Bustillo Oro/ G: Juan Bustillo Oro/ F en B y N: Ezequiel Guerrero/ M: Federico Ruíz/ Ed: Juan Bustillo Oro/ Int: Consuelo Frank, Joaquín Busquets, Julio Villarreal, Antonio R. Frausto.

La mujer del puerto

P: Eurindia Films; 1933/ D: Arcady Boytler/ G: Arcady Boytler/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Max Urban/ Ed: José Marino/ Int: Andrea Palma, Domingo Soler, Francisco Zárrega, Joaquín Busquets/ Dur: 76 mins.

No basta ser madre

P: Vicente Saisó Piquer; 1937/ D: Ramón Peón/ G: Ramón Peón y Quiricio Michelena/ F en B y N: Víctor Herrera/ M: Pablo Luna/ Ed: Ramón Peón/Int: Carlos Orellana, Sara García, Miguel Arenas, Manuel Noriega.

Noches de gloria

P: José Luis Bueno; 1937/ D: Rolando Aguilar/ G: Roberto O'Quigley e Iñigo Martino/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Max Urban/ Ed: José Noriega/ Int: Esperanza Iris, Alfredo del Diestro, Magda Haller, Alberto Martí.

Novillero

P: Roberto A. Morales; 1936/ D: Boris Maicon/ G: Boris Maicon/ F en C: Ross Fisher/ M: Agustín Lara/ Ed: Charles L. Kimball/ Int: Lorenzo Garza, Agustín Lara, Lucha María Bautista, Manuel Noriega.

Ojos tapatíos

P: Boris Maicon; 1937/ D: Boris Maicon/ G: Rafael M. Saavedra/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Manuel Castro Padilla/ Int: Jorge Vélez, Esther Fernández, Manuel Noriega, Emma Roldán.

Pepita Jiménez

P: Aguila Films, Oscar Dancigers; 1945/ D: Emilio Fernández/ G: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Antonio Díaz Conde/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalbán, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero de Luna/ Dur: 84 mins.

El rápido de las 9.15

P: CLASA; 1941/ D: Alejandro Galindo/ G: Marco Aurelio y Alejandro Galindo/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Raúl Lavista/ Int: Virginia Fábregas, Alfredo del Diestro, Lucille Bowling, Alejandro Cobo.

Redes

P: Secretaría de Educación Pública; 1934/ D: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel/ G: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz/ F en B y N: Paul Strand/ M: Silvestre Revueltas/ Ed: Emilio Gómez Muriel y Gunther von Fritsch/ Int: Silvio Hernández, David Valle González, Rafael Hinojosa, Antonio Lara/ Dur: 65 mins.

Refugiados en Madrid

P: Fama; 1938/ D: Alejandro Galindo/ G: Alejandro Galindo y Celestino Gorostiza/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Max Urban/ Ed: Emilio Gómez Murriel/ Int: María Conesa, Fernando Soler, Vilma Vidal, Arturo de Córdova/ Dur: 104 mins.

Romeo and Juliet

P: M.G.M., Irving G. Thalberth; 1936/ D: George Cukor/ G: Talbot Jennings/ F en B y N: William Daniels/ M: Herbert Stothart/Ed: Margaret Booth/ Int: Leslie Howard, Norma Shearer, John Barrymore, Edna May Oliver.

Salón México

P: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; 1948/ D: Emilio Fernández/ G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández/ F en B y N: Gabriel Figueroa/ M: Antonio Díaz Conde/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo/ Dur: 95 mins.

Santa

P: Compañía Nacional Productora de Películas, S.A.; 1931/ D: Antonio Moreno/ G: Carlos Noriega Hope/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Agustín Lara/ Ed: Aniceto Ortega/ Int: Lupe Tovar, Carlos Orellana, Donald Reed, Juan José Martínez Casado/ Dur: 81 mins.

Saturday Night

P: Paramount; 1922/ D: Jesse Lasky/ Int: Leatrice Joy, Conrad Nagal, Edith Roberts, Jack Mower.

El socio

P: Films Mundiales, Carlos Carriedo Galván; 1945/ D: Roberto Gavaldón/ G: Chano Urueta y Tito Daviso/ F en B y N: Raúl Martínez Solares/ M: Manuel Esperón y Rosalío Ramírez/ Ed: Gloria Schoemann/ Int: Hugo del Carril, Susana Guízar, Gloria Marín, Vicente Padula/ Dur: 106 mins.

Soy puro mexicano

P: Producciones Raúl de Anda; 1942/ D: Emilio Fernández/ G: Emilio Fernández/ F en B y N: Jack Draper/ M: Pedro Galindo/ Int: Pedro Armendáriz, Raquel Rojas, David Silva, Andrés Soler.

Suprema ley

P: Producciones Artísticas; 1936/ D: Rafael E. Portas/ G: Rafael E. Portas/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Max Urban/ Ed: José Marín/ Int: Andrés Soler, Gloria Morel, Jorge Vélez, Carlos Villatoro/ Dur: 78 mins.

Tormenta sobre México

P: Upton Sinclair; 1933/ D: Serguei Mijailovich Eisenstein y Sol Lesser/ Int: Nativos mexicanos.

The Three Musketeers

P: 1921/ D: Fred Niblo/ G: Edward Knoblock/ F en B y N: Arthur Edeson/ Ed: Nellie Mason/ Int: Douglas Fairbanks, Leon Barry, George Seigman, Eugene Pallette.

Una vida por otra

P: Compañía Nacional Productora de Películas, S.A.; 1932/ D: John H. Auer y Fernando de Fuentes/ G: Fernando de Fuentes/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Lorenzo Barcelata/ Ed: Aniceto Ortega/ Int: Nancy Torres, Gloria Iturbe, Sofía Alvarez, Julio Villarreal.

Viviré otra vez

P: Rodríguez Hermanos; 1939/ D: Roberto Rodríguez/ G: Ismael y Roberto Rodríguez/ F en B y N: Alex Phillips/ M: Raúl Lavista y Núñez de Borbón/ Int: David Silva, Adriana Lamar, Alicia de Phillips, Joaquín Pardavé.

Woman in the Window

P: International Productions, Christie Corporation for R.K.O.; 1944/ D: Fritz Lang/ G: Nunnally Johnson/ F en B y N: Milton Kragner/ M: Arthur Lang/ Ed: Gene Fowler/ Int: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Dan Duryea/ Dur: 99 mins.

You can't take it with you

P: Columbia; 1938/ D: Frank Capra/ G: Robert Riskin/ F en B y
N: Joseph Havlick/M: Dimitri Tiomkin/ Ed: Gene Hawlick/ Int:
Jean Arthur, Lionel Barrymore, James Stewart, Edward Arnold/
Dur: 127 mins.

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese, Alberto. La imagen fílmica. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España, 1978.
- Andrew, J. Dudley. Las principales teorías cinematográficas. Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España, 1978.
- Ayala Elanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. Ediciones Era. México, 1968.
- Baena Paz, Guillermina. Manual para elaborar trabajos de investigación documental. Editores Mexicanos Unidos, S.A. México, 1981.
- Balázs, Bela. El film. Colección Comunicación Visual. Serie Clásicos. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España, 1978.
- Caro, Pío. Las estructuras fundamentales del cine. Ed. Patria. México, 1957.
- Del Amo, Alvaro. Cine y crítica de cine. Cuaderno Taurus, núm. 96. Taurus Ediciones. Madrid, España, 1970.
- Eisenstein, Serguei M. El sentido del cine. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina, 1974.
- Eisenstein, Serguei M. Teoría y técnica cinematográficas. Ediciones Rialp. Madrid, España, 1959.

- Gambetti, Giacomo et. al. Cómo se mira un film. Ed. EUDEBA, núm. 13. Buenos Aires, Argentina, 1962.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Ed. Era (9 tomos), México, 1926-1966.
- García Riera, Emilio. et. al. Fernando de Fuentes (1894-1958). Serie I Monografías. Ed. Cineteca Nacional. México, 1984.
- Gómezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. Sepsetentas, núm. 110. México, 1973.
- Gubern, Roman. Historia del cine. Ediciones de Bolsillo, núms. 81 y 82. Ed. Lumen. Barcelona, España, 1973.
- Historia del cine. Biblioteca Temática UTEHA, núm. 7. UTEHA, España, 1980.
- López-Vallejo y G., Ma. Luisa. La religión en el cine mexicano. (ensayo). Tesis profesional. FCP Y S. UNAM. México, 1978.
- Malraux, André. Crítica de cine y la cultura artística. Antigua Casa Editorial. Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Martín, Marcel. La estética de la expresión cinematográfica. Ediciones Rialp. Madrid, España, 1962.
- May, Renato. El lenguaje del film. Ediciones Rialp. Madrid, España, 1957.

- Morin, Edgar. Las stars. Ed. DOPESA. Barcelona, España, 1972.
- Revueltas, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Obras completas, núm. 22. Ediciones Era. México, 1981.
- Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. Textos universitarios. UNAM. México, 1981.
- Sadoul, Georges. Historia del cine mundial. Siglo XXI Editores. México, 1983.
- Sadoul, Georges. Las maravillas del cine. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, núm. 29. México, 1978.
- Villaurrutia, Xavier. Crítica cinematográfica. Cuadernos de Cine, núm. 18. UNAM. México, 1970.

OTROS

- García Riera, Emilio et. al. El cine mexicano en documentos. Colección editada por el CCC y el CUEC, núms. 1, 2, 3, 5, 6, 8 y 10. México, 1981.

HEMEROGRAFIA

Los diversos medios impresos consultados, y que a continuación se registran, son en su totalidad publicaciones del Distrito Federal.

Periódicos

- La afición, "Deportes y toros". Alejandro Aguilar Reyes. Diario de la mañana 1933 - 1945.
- Esto, "Unico diario rotográfico del mundo". José García Valseca. 1943 - 1949.
- Excélsior, "El periódico de la vida nacional". Rodrigo de Llano. Diario de la mañana. 1936 - 1945.
- El imparcial cinematográfico. Gonzalo Becerra. Publicación semanal. 1943.
- Novedades, "Nuestro programa: servir a México". René Capistrán Garza. Diario de la mañana 1937 - 1954.
- El Redondel, "El periódico de los domingos". Abraham Bitar y Alfonso de Icaza 1933 - 1954.
- El universal gráfico, "Diario ilustrado de la tarde". Gregorio López y Fuentes 1933 - 1949.

Revistas

- Así. Ortega. Publicación semanal 1940 - 1945.
- Cine. Publicación mensual. Nicole Dugal. 1978.
- Cine gráfico, "Semanario ilustrado". Antonio J. Olea 1933-1954.
- Cine mexicano, "La revista que defiende la producción cinematográfica nacional". Antonio González Mora 1946.
- Cine Mex, "Revista mensual". Efraín Huerta 1950 - 1954.
- Cinema Reporter, "Cine en la semana". Roberto Cantú Robert 1938 - 1954.
- Cine Voz, "Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía". Lic. Antonio Castro Leal. Publicación semanal 1948 - 1949.
- Espectador, "Semanario de espectáculos e información general". Juan Antonio Montaña Pérez 1951 - 1954.
- Estampa, "Revista gráfica". José Díaz Morales. Publicación semanal 1939 - 1946.
- Filmográfico, "Revista mensual cinematográfica mexicana". Roberto Cantú Robert 1933 - 1935.
- Foto Film, "Cinemazine". Vicente París Lozano y Juan Mijares Portilla. Publicación mensual 1946.

- Hoy, R. H. Llergo. Publicación semanal 1937 - 1954.
- Ilustrado, "Revista popular". Gonzalo de la Parra. Publicación semanal 1933 - 1940.
- Impacto. Regino Hernández Llergo. Publicación semanal 1949 - 1954.
- Jueves de Excélsior. Manuel Horta. Todos los jueves 1933 - 1940.
- Mañana, "La revista de México". Regino Hernández Llergo. Publicación semanal 1945 - 1954.
- México Cinema. Benjamín Ortega. Publicación mensual 1943.
- Mundo Cinematográfico, "Revista profesional de cinematografía. Decano de los periódicos cinematográficos en el país". J. S. Rodríguez Lanusa. Publicación mensual 1934.
- Novelas de la pantalla, "La estrella de las revistas". Fernando Morales Ortiz. Publicación semanal. 1940 - 1954.
- Nuevo Mundo, "Una revista mexicana". Alberto Monroy. Publicación mensual 1943
- Oiga. Enrique Puente. Publicación irregular 1944 - 1946.
- La pantalla, "Una publicación quincenal al servicio del cine". Antonio de Salazar S. 1942 - 1945.

- Radiolandia, "El noticiero del radio, cine, toros, teatros, deportes". Juan A. Montaña P. Publicación mensual 1942 - 1954.
- La República, "Verdad en la noticia" "Semanario de información". Alberto Monroy 1941 - 1954.
- Revista de revistas, "El semanario nacional". Roberto Núñez y Domínguez 1933 - 1950.
- Siempre!, "Presencia de México". José Pagés Llergo. Todos los jueves, 1953 - 1954.
- Todo, "Semanario enciclopédico". Félix F. Palavicini 1933 - 1954.
- Vea, "Semanario moderno". Luis G. Peredo 1934 - 1950.