

2  
24



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**LO COMICO EN LA COMUNICACION  
CINEMATOGRAFICA  
(EL CASO DE CANTINFLAS)**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADA EN CIENCIAS  
DE LA COMUNICACION**

**P R E S E N T A :**

**GUILLERMINA BASURTO ESTRADA**

**MEXICO, D. F.**

**AGOSTO DE 1987**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis 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

Introducción.....6

### CAPITULO I

Ingredientes cómicos, recursos para hacer reír.....10

Los padres del género cómico mundial.....17

Notas.....24

### CAPITULO II

Factores psicológicos del proceso de la risa.....25

El papel del espectador en el cine cómico.....35

### CAPITULO III

Génesis de los cómicos en el cine mexicano.....41

¿Qué era la comedia de Hollywood en México?.....52

El factor del auge.....55

Situación de la época en que surgió Cantinflas.....57

La comedia por sexenios.....79

Nace otro cómico cinematográfico.....88

La compañía de Cantinflas.....94

Notas.....128

### CAPITULO IV

Psicoanálisis del pelado mexicano.....129

Los pelados y sus épocas.....133

Notas.....136

### CAPITULO V

Cantinflas, una recreación de Mario Moreno Reyes.....137

Epílogo de un personaje.....147

El vestuario de Cantinflas.....150

La transformación de Cantinflas.....158

Notas.....162

## CAPITULO VI

Biofilmografía de Cantinflas.....	163
Las películas (Fichas técnicas).....	240
Notas.....	253
Conclusiones.....	255

## APENDICE

Entrevista con Mario Moreno Reyes.....	266
Entrevista con Manuel Medel.....	272
Entrevista con Jorge Ayala Blanco.....	282
Entrevista con José Estrada (q.e.p.d.).....	287
Bibliografía General.....	294
Hemerografía General.....	296

## INTRODUCCION

La presente investigación pretende abrir la exploración de lo cómico en el cine mexicano, con referencia a un personaje popular y representativo del género en nuestro país: Cantinflas.

Al inicio de la elaboración de este trabajo, enfrenté muchos problemas; el principal de éstos fue la escasa bibliografía sobre el cine cómico nacional. En contraparte, con el de Hollywood, que ha sido objeto de buenas e importantes investigaciones históricas, analíticas y documentales.

Poco se ha escrito sobre el cine cómico en México; de hecho, la presente investigación se ha fundamentado en muchos de sus párrafos en la obra más conocida en el medio: La Historia Documental del Cine Mexicano, de Emilio García Riera. Pero aun que esta obra comprende la evolución del cine sonoro mexicano, su contenido abarca solamente hasta 1966; al perder continuidad, ya no se cuenta con testimonios analíticos en los cuales se pudiera basar un investigador de cine. Actualmente, se publican algunos comentarios en periódicos y revistas no especializadas, pero resultan superficiales para una investigación concreta en cuanto al rubro.

Existe material disgregado sobre cine nacional, pero no hay una obra especializada, lo suficientemente fundamentada, que trate sobre la comedia mexicana. Esta tesis pretende abrir nuevas instancias en lo referente al cine cómico; no es una compilación de fuentes, sino que aporta cuestionamientos acerca de la trayectoria y evolución de un personaje cómico nacional.

Me pareció interesante abordar a Cantinflas como pauta para un análisis del género de la comedia mexicana, porque en él se reúnen aspectos muy representativos de las clases marginadas de nuestra sociedad.

Dentro del contenido general de la investigación, ésta se divide por sexenios presidenciales, porque con cada nuevo gobierno la industria cinematográfica sufre transformaciones, muchas veces en forma hasta radical. No es lo mismo comparar el período avilacamachista con el lópezportillista. Y no simplemente porque uno es remoto y el otro muy reciente, sino porque el primero fue el inicio del auge cinematográfico mexicano, y el otro sería un claro ejemplo de su decadencia. En la cinematografía como en otras industrias, cuentan mucho los factores social, económico y, sobre todo, el político.

En la presente tesis se tomaron testimonios textuales de la obra de García Riera, porque en muchos casos, no se contaba con la posibilidad de ver las cintas por analizar. Pero siempre se intentó emitir una crítica más o menos fundamentada, en los conocimientos personales sobre el tema. Lo innaccesible de las cintas atrasadas fue otro factor problemático al que se enfrenta el investigador; la Filmoteca de la UNAM, así como la Cineteca Nacional son dos instituciones que cuentan con el material ideal para la investigación, pero éste no está al alcance de todos los investigadores que lo soliciten.

La estructura de este trabajo requirió delimitar, primero, al cómico, desde el aspecto general, sin nacionalidades, formaciones, etc., fundamentalmente observando los elementos generales que los representan como tales, los recursos a los cuales se acercan los cómicos para hacer reír al espectador. Esto nos lleva al caso particular del cine nacional, específicamente al personaje de Cantinflas. En síntesis partimos de un esquema global hacia un análisis concreto del personaje mencionado.

En el capítulo I, se analizan los recursos de los que se vale el actor cómico en general, para lograr su objetivo. Este breve análisis da la pauta para que se comiencen a generalizar los comunes denominadores que utilizan los comediantes cinematográficos, en los más conocidos gags (situaciones chuscas que motivan la risa).

Es necesario recordar que en el contexto del cine siempre se lleva hasta el absurdo a las situaciones cotidianas y hasta dramáticas, pudiendo llegar al 'humor negro'.

En el capítulo II se retoman, a manera de marco teórico los estudios realizados por la Psicología Moderna y el Psicoanálisis, entre cuyos exponentes se encuentran Sigmund Freud, Henri Bergson, Anna Freud, etcétera.

El estudio freudiano se relaciona directamente con el chiste y su similitud con los sueños (ambos a niveles inconscientes). De manera que esta teoría se refiere como principio al análisis de lo cómico, como expresión artística de lenguaje humano.

La contraparte de lo anterior, y en forma muy breve se refiere algo sobre el papel del espectador cinematográfico, o qué representa para él el cine de risa. También en este segundo capítulo se analizan los diversos tipos de espectadores que acuden a las salas cinematográficas.

En el siguiente capítulo se desglosa algún momento de la historia de los cómicos mexicanos y su aparición en la cinematografía nacional. La mayoría de éstos, tuvo como antecedente el teatro de revista en México, desde su inicio hasta su desaparición. Este dato se considera importante, porque fue la cuna de nuestro personaje, y de muchos de sus contemporáneos. Este capítulo contiene también una filmografía del cine cómico mexicano.

El referir toda la filmografía del cine cómico nacional, viene a complementar el capítulo, y constituye una fuente de información sobre el nacimiento de los distintos cómicos cinematográficos; es factible, por ello, que existan diferencias determinantes entre uno y otro, no simplemente por el factor de la época cinematográfica, sino por las corrientes que los mismos cómicos han seguido. La última argumentación que avala el desarrollo de este capítulo es situar a "Cantinflas" en las etapas cinematográficas que le anteceden y le suceden.

El capítulo V muestra el muy particular florecimiento del personaje Cantinflas en el cine, complementado con un breve panorama social, político, cultural y económico del sexenio cardenista, momento en que emergió Cantinflas.

No en forma comparativa, sino referencial, se agregan datos sobre los cómicos de Hollywood en la época que Cantinflas - surgía, estos cómicos tuvieron una marcada influencia en los actores de comedia nacionales, de hecho, muchas cintas mexicanas están basadas en los filmes estadounidenses y franceses.

Para finalizar la investigación se abrió un breve epílogo del personaje, anexándose la biofilmografía del mismo. Las películas se describen por años, los comentarios y testimonios de la crítica cinematográfica de la época de su estreno. Asimismo, al final del trabajo, se anexan las fichas técnicas de todas las películas en el apéndice, complementario del capítulo.

En el capítulo final se agregaron cuatro entrevistas, todas referentes al medio cinematográfico, pero desde distintos puntos de vista. La primera, y la más necesaria para redondear el trabajo que nos compete, es con el actor cómico Mario Moreno Reyes, "Cantinflas". Esta entrevista no descubre nada desconocido, sino por el contrario, reitera muchos aspectos vistos en el trabajo de investigación, además de que aporta el punto de vista personal del actor hacia su personaje cinematográfico.

La segunda entrevista es con el actor cómico Manuel Medel, contemporáneo y pareja en algunos filmes de Cantinflas. En la amena charla que concedió el actor, se describen interesantes párrafos del teatro de revista mexicano, así como las experiencias en el medio de Manuel Medel.

La tercera entrevista es con el crítico cinematográfico, Jorge Ayala Blanco, en ésta se analiza brevemente la trayectoria de Cantinflas en el cine mexicano, así como el panorama del cine cómico actual.

La última entrevista se realizó al director mexicano José Estrada, fallecido en octubre de 1986. Paradójicamente, fue quizá la última entrevista concedida por el director cinematográfico. Por ser muy extensa, se transcribió solamente parte de la misma, en lo referente al cine nacional, y su situación actual.

## CAPITULO I

### INGREDIENTES CÓMICOS, RECURSOS PARA HACER REIR

El hombre sufre tan terriblemente en el mundo que se ha visto obligado a inventar la risa...

Nietzsche

El éxito del actor cómico radica en los elementos externos que lo representan como personaje determinado; a su vez, estos elementos lo diferencian de los demás actores. Más tarde, los elementos del cómico se convertirán en símbolos representativos del mismo.

Los cómicos más famosos han tenido una imagen determinada, la cual habla por sí sola. Tenemos el caso de Harold Lloyd, actor cómico estadounidense, en cuyos filmes se terminaba siempre con los anteojos de arillos y el sombrero del actor; Charles Chaplin siempre se identificó por un vestuario peculiar: bastón de caña, frack y -- zapatones.

TORPEZA. Uno de los elementos representativos en la psicología de los comediantes. Recurren a ésta, porque así fácilmente pueden caer en acciones complicadas (y hasta peligrosas), de las cuales el individuo medio (en este caso el espectador), saldría avante. Así vemos que el cómico utiliza situaciones violentas y torpes para hacer reír al público. Es muy socorrido el gag del cómico que no sabe conducir o caminar por la calle, y que en su paso se lleva a quien se cruce en el camino.

En estas situaciones el espectador se siente superior intelectualmente al cómico, pero es precisamente este elemento el que explota el comediante: las situaciones cotidianas llevadas al absurdo, mediante la torpeza.

IRRESPECTO. El cómico no respeta a nada ni a nadie. Lo mismo -- se enfrenta a acciones peligrosas que a la autoridad.

Para el cómico satirizar los preceptos sociales resulta un elemento cómico, del cual se vale para lograr su objetivo: la risa. En muchos filmes mudos, Mack Senett utilizó el gag de las persecuciones entre los autos policíacos y el auto del cómico; asimismo, las carreras persecutorias entre el rudo gigantón y el atribulado cómico.

POSICION SOCIAL. Casi todos los comediantes filmicos no poseen bienes materiales, posición desahogada, etc., ni lo desean. Generalmente se sitúan en la vagancia, viven el momento y aprovechan las situciones conforme éstas se van presentando. El cómico vive en la -- plena libertad de enredarse en situaciones increíbles.

Como el comediante no posee una clase social determinada, se adapta a cualquier medio social; no tiene prejuicios de ninguna índole. Es común el gag (posteriormente se definirán estos términos), de el cómico que destruye el elegante buffet, un humilde pastel, o simplemente destroza decorados, elaborados precisamente para mostrar el contraste entre lo que era antes y que sería después de la intervención del cómico.

LENGUAJE CORPORAL. Como si fuese un tronco común, el cine cómico mundial se ha venido desarrollando con base en las comedias mudas del viejo Hollywood. La escuela de Mack Sennett implantó el que los actores fueran acróbatas y cirqueros; aunado a ello, la vieja tradición del cine mudo motivó y dió origen a que el actor cómico utilizara en mayor proporción que los actores dramáticos, el lenguaje corporal: las señas exageradas y la gesticulación.

En la época muda, los marcados y pesados maquillajes, así -- como los gestos, daban un mayor realce a la actuación de los cómicos; éstos sabían perfectamente que utilizar su cuerpo era el -- recurso más importante para comunicar sus emociones al espectador.

Con la llegada del cine sonoro se vino a desplazar un poco esa magia de los mimos del cine mudo. La mímica y la gesticulación, junto con la capacidad histriónica de los actores, fueron los recursos necesarios que utilizaron los pioneros de la comedia en la génesis de ésta.

VESTUARIO. El cómico, como ya se mencionó al principio, tiende a presentarse con un traje determinado; con este atuendo se reprenta buena parte de su personalidad. En cuanto al vestuario, el cómico en algunos casos, posee detalles que no armonizan correctamente en la forma de vestir, ridiculiza de alguna manera los detalles formales, se mofa de ello. Con el atuendo del cómico, surge otro elemento complementario: el bigote.

Los bigotes cómicos más famosos han ido a la par de la personalidad y el éxito del comediante. Ben Turpín usaba un bigote muy abundante y profundas ojeras que le daban un toque muy distinto al bigote de Chaplín, por ejemplo; éste último con su bigote pequeño y la mirada triste y perdida, lo hacían verse nostálgico. Los bigotes de los villanos eran siempre alisados hacia arriba. Cantinflas se distinguió por el escaso bigote en las comisuras de los labios, con ello denotaba en cierta forma, su extracción social indígena.

VIOLENCIA. En la mayoría de todas las comedias, paradójicamente se utilizan escenas acrobáticas, o de violencia. En la Keystone (más tarde se mencionará qué representaba esta escuela de la comicidad estadounidense), se contraban cirqueros para que realizaran las esce-

nas peligrosas y en varias ocasiones hasta los actores cómicos las realizaban. Este elemento crea tensión en el espectador, y más tarde es descargada (catársis) por medio de la risa.

**SATIRA.** El cómico es agresivo en sus cuestionamientos, ya que lo mismo se mofa del sistema social, que de los convencionalismos derivados de este. Las instituciones establecidas no escapan a la crítica satírica. Chaplin realizó, mediante la comedia, verdaderas críticas sociales: a la industrialización, a la amistad, a la política, al belicismo, etcétera. Fue un claro ejemplo de lo crítico que puede resultar un personaje cómico, siempre y cuando se le dé la proyección y la libertad adecuadas. Cantinflas en sus primeros filmes no perdió su agresividad y sátira, conceptos muy determinantes de la clase marginada, sobrevivía en un medio que enseñaba a defenderse desde temprana edad. La astucia y la picaresca fueron signos distintivos de Cantinflas. El cómico en general es un personajes optimista (salvo Chaplin en ciertas ocasiones), que soluciona cualquier eventualidad, mediante las salidas absurdas.

**LIBERTAD.** El cómico es libre tanto para criticar una situación mediante la parodia, como para vivir donde le plazca. No tiene responsabilidades; es como un niño que disfruta el momento y el mundo que el rodea. Es, asimismo, un personaje solitario e incomprendido por los otros individuos (dentro de la trama). Los cómicos disfrutaban su libertad, pero casi siempre actúan solos en los filmes, salvo en los casos de las parejas cómicas, en las que uno es patíño del otro. El término patíño indica que en la pareja uno invita al chiste, y el otro es quien lo ejecuta.

**AMOR.** Los cómicos se enamoran también. Pero debido a su timidez (otro factor característico), generalmente pierden a la protagonista. La mujer es siempre un marco referencial para que el cómico entre en situaciones chistosas, como peleas, persecuciones, etc.

Una chica bonita y un villano siempre estarán enmarcando al cómico. El comediante es ingenuo y torpe para enamorar. El sexo está casi vedado para el cómico, ya que representaría un tema difícil e innecesario para tratar; si acaso, se llegará al beso y al sonrojo.

En los inicios de Cantinflas, el cómico era lujurioso y vivía persiguiendo a su "changuita"; recordemos Ahí está el detalle, en la escena en que se aprovecha de "Pacita" y la intenta besar, también se aprovecha de la patrona de ésta. En síntesis, que el cómico disfruta la relación amorosa, pero para que resulte cómica, ésta deberá ser generalmente frustrante para el personaje, ya que muchas veces, el cómico no finaliza una relación con la protagonista, la frustración es otro elemento en el cual el espectador se siente superior al cómico.

Por lo general, todos estos elementos conjugan la personalidad y los gags de los filmes cómicos. Ahora bien, para entender lo que significa "gag", referiremos a las descripciones que hacen dos escritores sobre el rubro: Paco Ignacio Taibo en Enciclopedia de la risa loca, describe: "El diccionario de Oxford define el gag como un "efecto o juego de escena cómica que, cuidadosamente preparado, es inducido en un 'scketch' del music-hall, en una pieza de teatro, etc..." Roman Gubern, en Historia del cine, propone como gag: "... un acontecimiento normal que súbitamente y a causa de otro también normal, deriva en una dirección inesperada e hilarante, generalmente poniendo en ridículo o aprieto a un personaje."

El gag es pues, el recurso indispensable del que los cómicos se valen para llevar situaciones cotidianas hasta el absurdo. Los gags son la sal y pimienta de los filmes cómicos; sin éstos, los comediantes tendrían muy pocos elementos para hacer reír al público.

Los actores cómicos que trabajaban para la Keystone utilizaron muchos gags; en infinitas ocasiones, de esta compañía cinematográfica surgieron los mejores gags. De la Keystone, se formaron actores consagrados mundialmente. La Keystone fue una importante compañía productora de películas cómicas, pionera en su ramo. Fue fundada a principios de siglo en Hollywood y dirigida hábilmente por su propietario Mack Sennett, descubridor de talentos: Charles Chaplin, Mabel Normand, "Fatty", Ben Turpin, Harold Lloyd, Harry Langdon.

De la Keystone se produjeron muchas cintas mudas, escenas violentas, se destruyeron infinidad de escenarios, se hirieron actores (y gagmen) en el rodaje de algún filme. Paco Ignacio Taibo refiere este fenómeno de violencia escenográfica, como un recurso o mecanismo característico de la infancia y el gusto por la destrucción, a manera motivacional. Esto es, que en la vida cotidiana, el individuo normal no es capaz de liberar sus impulsos destructivos, y menos aún, afectar a terceros, ya que socialmente no está permitido, pero al actor cómico sí le es permitido hacerlo en sus películas.

Con las escenas destructivas, es que el cómico realiza una acción prohibida por la sociedad. Finalmente señala Taibo: "Si los niños destruyen en busca de una verdad, de una razón que se supone esconden las cosas, los hombres destruimos para liberarnos de un mundo demasiado establecido, codificado y exacto. La tarea de los filmes cómicos era por lo tanto, y en muchas ocasiones, una labor terapéutica para el auditorio."

Aplicando un poco lo anterior, en los filmes de Cantinflas, se nota que éste posee todos los elementos descritos: el gag de Cantinflas 'arreglando' una instalación de plomería (torpeza), en la cual termina inundando un departamento. Cantinflas faltándole al respeto

a los policías o al ministerio público en una delegación (irrespeto). Cantinflas codeándose con las señoras de sociedad en una elegante recepción; o pidiéndole dinero a quien sea (posición social y económica). Para señalar el lenguaje corporal del cómico Cantinflas, bastaría con ver cualquiera de sus escenas y confirmar que en este rubro, resulta muy elocuente, aunque no pronuncie su típico lenguaje verbal. Asimismo, el vestuario de Cantinflas es representativo del personaje, y éste le sirve para diferenciarse de otros cómicos.

La violencia y la sátira, son elementos que poseen también las cintas mexicanas. Paradójicamente, los pleitos y las agresiones físicas resultan de lo más chistoso en las cintas cómicas: vemos en muchas de las películas de Cantinflas pelear a éste, contra un rival por el amor de la heroína, o los pleitos en los centros nocturnos, etcétera. Ahí el elemento destructivo va a la par con la elegante decoración y las risas del espectador, porque es muy notorio que mientras más elegante sea un decorado, más serán las risas del espectador, cuando éste quede destruído.

El espectador ríe más, cuando la sátira lleva al absurdo a los personajes más sofisticados, es como una revancha psicológica por parte del espectador hacia las clases altas. Viene a colación una referencia que hizo sobre esto, otro comediante estadounidense, Jerry Lewis dijo en una ocasión: "Si me caigo vestido de traje gris, la gente reirá mucho, pero si me caigo de smoking, la gente llegará hasta la carcajada."

## LOS PADRES DEL GENERO COMICO MUNDIAL

En Francia, a principios del presente siglo, surgieron los cómicos pioneros del arte cinematográfico.

André Deed en 1906 creó a su personaje de "Boireau", y en 1909 el personaje de "Gribouille". Entre sus contemporáneos estaban también Léonce Perret, Ferdinand Guillaume, Jean Durand, etc.

Pero el actor cómico que más ha redundado en la historia del cine cómico mundial fue Max Linder. Nacido en 1883, cambió su nombre de Gabriel Leuvielle, por el apelativo que conjugaba a dos actores compañeros de variedades: Max Learly y Marcelle Linder. Su trabajo lo realizó para la Casa Pathé, con una serie de comedias, entre las cuales destaca una cinta titulada La premiere sortie. El estilo de este cómico europeo no fue apreciado en Hollywood, a pesar de que toda la comicidad de la meca cinematográfica, se basaba generalmente en el humor europeo. Su estilo era paradójicamente muy fino, en su elegante vestimenta, sus gestos y modales, eran los de un gran caballero. Francisco Pina, en su libro sobre Charles Chaplin, dice al respecto: "Max Linder poseía una mímica extraordinaria y su gracia era más inteligente y refinada que la del payaso vulgar. Cuando Chaplin empieza a trabajar en la Mutual puede decirse que sigue literalmente las huellas del cómico francés." (1)

Y para confirmarlo, existe un testimonio que cita Roman Gubern en la Historia del cine (2), que dice lo siguiente: "Cuando su nombre figuraba ya entre los "clásicos" del género, Chaplin le regaló una fotografía suya con esta dedicatoria: "Al único Max, el maestro de su alumno Charles Chaplin." Max Linder comentó el gesto: "Chaplin ha sido muy amable al decir que han sido mis películas las que le -

indujeron a hacer cine. Me llamaba su maestro, pero yo estaría conunto de tomar lecciones suyas."

Max Linder poseía elementos característicos de los comediantes cinematográficos, pero su originalidad consistía en la forma fina y refinada de su atuendo: Chaqué, chaleco de fantasía, pantalón a rayas, botas de charol con caña de ante, guantes claros y sombrero de copa, fino bigote y dentadura perfecta; todo esto lo hacía verse un elegante caballero, que contrastaba determinantemente con las situaciones chuscas y complicadas en las que incurría, en las cuales no perdía su porte y compostura (este elemento era distintivo de él).

El auge de Linder sería de 1911 a 1913, y su cinta más significativa sería Victima de la quinina o Max et la quinine, filmada en 1911. Linder viajó al Nuevo Continente en 1916, contratado por la productora Essanay, en donde filmó aproximadamente doce filmes, para suicidarse en 1925.

Como ya se mencionó, en Estados Unidos se crearía una escuela de actores cómicos, la productora Keystone, dirigida por Mack Sennett (1880-1960), y cuyo verdadero nombre era Michael Sinnott, de origen canadiense, Sennett sentó las bases de una industria en pleno desarrollo. Su ideología cinematográfica fue poco común, insertaría elementos 'extraños' para una cinta: "Cuando fundé los Estudio Keystone, me acordé de la fórmula del burlesque: farsa gruesa, y chicas bellas. Mi pequeño estudio se trocó en un extraño parque zoológico. Contraté luchadores, acróbatas, domadores de pulgas, vagabundos, gendarmes, niños de pecho, mujeres bonitas. Incluso llegué a contratar a algún actor." (3). Lo cierto es que en el "pequeño estudio" se llegaron a filmar más de mil quinientas cintas cómicas, en un período de dieciocho años.

En la Keystone, se crearía una nueva forma de diversión, de esta compañía saldrían verdaderos monstruos de la comicidad mundial: Charles Chaplin, "Fatty", Mabel Normand, Mack Swain, Harry Langdon, Ben Turpin, Harold Lloyd, etcétera, estas serían las estrellas que se formarían en la compañía de Sennett.

Pero el humorismo y la comicidad varían de un país a otro. Y mientras el cine mudo utilizó técnicas cinematográficas y gags originales, para hacer reír a su público; en México, la comicidad fue desarrollándose más lentamente. El cine sonoro fue el que vino a transformar drásticamente la mímica y gesticulación de los actores norteamericanos. Si en Hollywood el género cómico mudo estaba en plena evolución, en México, aún no se había gestado. Era el teatro de revista el que tendría elementos cómicos y críticos, aún a principios de este siglo.

El gag es el recurso chusco que utiliza el cómico para hacer reír al público. El primer gag filmado, fue el del filme francés El regador regado. Más tarde, los mismos directores y fotógrafos serían los que insertaran situaciones graciosas. Mediante la ayuda de la cámara lenta o rápida las persecuciones policíacas o automovilísticas, por ejemplo, serían filmadas y las tomas resultarían originales.

El gag tiene entre sus funciones hacer absurda y ridícula una situación cotidiana. En el cine cómico, la fantasía supera a la realidad, y el cómico se ha caracterizado siempre por escapar de la realidad cotidiana; esto es lo que lo hace diferente.

Otro de los recursos que utilizan los cómicos mundiales, es crear su propia imagen, su representación ante el público. Aparte del lenguaje corporal, con el cine sonoro, vendría el lenguaje verbal, tono de voz, expresiones, vestimenta y comportamiento ante las situaciones difíciles, el cómico utiliza una psicología - y una manera de comportarse propias de su representación; de éstas depende la aceptación que tenga del público. Los cómicos estadounidenses tenían su propia psicología y comportamiento muy determinados: Buster Keaton era conocido como "Cara de palo", porque jamás se reía; Charles Chaplin tenía la figura de un vagabundo triste y su expresión facial lo corroboraba; cuando abandonó esta imagen, su público se decepcionó en cierta manera; Harry Langdon era otro cómico con imagen determinada, nunca pudo cambiar su expresión de ternura e ingenua torpeza, de allí que se le conociera como "Cara de niño"; Harold Lloyd tenía el tipo del hombre medio, intelectual y serio, como éstos, todos los actores cómicos sabían la importancia de crear una imagen propia ante las cámaras.

Los mismos cómicos estadounidenses dan sus versiones sobre el rubro: Chaplin visto por Keaton: "Siempre me pregunté la razón por la cual la gente hablaba de una cierta similitud entre los personajes que representábamos Chaplin y yo en las películas. Había para mí una diferencia básica desde el principio. Charly era el vagabundo; un vago con la filosofía de un vago. Adorable, como era, debería si tuviese la oportunidad. No era ese mi caso." (4)

Keaton visto por Lloyd: "Buster sabía lo que era un gag. Sabía cómo acondicionarlos para su propio estilo. Eso es lo que tiene que hacer un comediante. Tiene que conocer perfectamente a su personaje. Keaton conocía perfectamente al tipo que interpretaba y lo representaba excelentemente." (5)

Keaton visto por Keaton: "Mi propio público me enseñó a crear mi personaje. Una carta de un desconocido me descubrió que yo jamás había reído en las películas. Tuve que ir a que me proyectaran mis últimas películas, para comprobar que era cierto. El personaje se había ido creando por sí solo. Un día, por divertirme, traté de sonreír al final de una película. La audiencia que vió este film, silbó la escena. Este era el personaje que estaba traicionando. El público tenía razón." (6)

Chaplin visto por Chaplin: "No tenía ni idea de qué maquillaje ponerme. Sin embargo, al dirigirme al guardarropa pensé que podría vestirme con pantalones abolsados, zapatos grandes, bastón y un derby. Quería que todo fuera una contradicción; los pantalones abolsados, la chaqueta ajustada, el sombrero pequeño y los zapatos grandes. No había decidido sobre aparecer joven o viejo, pero al recordar que Sennett había esperado que yo fuera un hombre mucho mayor, decidí ponerme un pequeño bigote, el cual, me aumentaría la edad sin ocultar mi expresión. No tenía ninguna idea sobre el personaje. Pero en el momento en que me vestí, las ropas y el maquillaje me hicieron sentir la persona que era. Empecé a conocerlo y a caminar hacia el escenario, ya había nacido mi personaje." (7)

A semejanza de los actores de la comedia estadounidense, los cómicos mexicanos también poseían una psicología propia, una personalidad determinada. "El Chicote" siempre tuvo la imagen de vulnerabilidad, de ingenuo y chillón. Pardavé era sentimental, pero representaba al hombre maduro y bonachón. Agustín Isunza tuvo las características del hombre franco del campo mexicano, sincero y entrometido. "Clavillazo" era el ciudadano pobre, sentimental, ingenuo y confiado. "Resortes" retraba al tipo de clase baja, vivaracho, ena-

moradizo y con mucha energía física, de allí su apelativo artístico. "Tin Tan" representó, muy bien por cierto, en sus primeros filmes al pachuco fronterizo, además de que con los subsecuentes filmes, ya fue denotando su personalidad sarcástica, burlona, poseía un espíritu escénico vivaz y libre, que sabía cómo y cuándo alflorar su ingenio personal, y sabía también salirse del sketch para cambiar los chistes en una forma muy original y graciosa. Cantinflas tuvo varias etapas: primero, el vago y peladito que se defendía a su modo, con sus propios argumentos, utilizaba un lenguaje coloquial para salir de apuros; más tarde 'consiguió' trabajo y pasó a ser el empleado servil de sus patrones, ya no era el vagabundo libre y sin prejuicios; finalmente, la mentalidad del personaje pasó a ser un mero discurso viviente, del moralismo, un personaje común y corriente que perdió identificación con el Cantinflas original.

En México, el actor cómico debía construir un personaje populachero, picaresco, que se identificara con la idiosincrasia del pueblo mexicano, con las masas populares, que a fin de cuentas son el público que consume el cine popular. De una personalidad sencilla, con un lenguaje florido, lleno de dichos y picardías. Que lo mismo pudiera conquistar a las damas de alcurnia que a las ingenuas rancheritas. Pocos fueron los cómicos que alcanzaron si no la fama y la riqueza material, al menos un nombre en cartelera. Un dato curioso es que los cómicos cuando interpretan un papel secundario, que es por lo general, tienen más alternativas y menos compromiso para desarrollar mejor a su personaje. Tin Tan fue uno de los mejores comediantes de México y en sus filmes se rodeaba de cómicos de refuerzo; al no ser megalómano se adaptó perfectamente a Marcoló, quien finalmente cumplía la función del patifio en la pareja có

mica; Tin Tan jugaba al hacer cine, y esto le dio la libertad necesaria para transmitirlo fuera de la pantalla.

NOTAS

- (1) Taibo, Paco Ignacio. Enciclopedia de la risa loca. Tomo II.  
p. 253
- (2) Gubern, Roman. Historia del cine. Tomo I. p. 161
- (3) Taibo, Paco Ignacio. Enciclopedia de la risa loca. Tomo III.  
p. 197
- (4) Ibidem. Tomo II. p. 203
- (5) Ibidem. Tomo II. p. 204
- (6) Ibidem.
- (7) Ibidem. p, 205

## CAPITULO II

### FACTORES PSICOLOGICOS DEL PROCESO DE LA RISA

Ningún defecto natural puede ser motivo de risa, porque es una desgracia a la que nosotros mismos estamos sujetos. Solamente nos reimos de aquellos casos de absurdo moral en los que creemos que nosotros no podemos incurrir...

Oliverio Goldsmith

Algunos factores psicológicos determinan la risa como un proceso interno del individuo que ríe con los chistes, o con el cómico.

Este capítulo contiene las bases teóricas que hacen comprender por qué el espectador ríe con los chistes de los cómicos. Fundamentado en los estudios que realizó Sigmund Freud con respecto al chiste, este capítulo define la función del chiste con respecto al espectador.

Para comprender de una manera más explícita el texto freudiano "El chiste y su relación con el inconsciente", es conveniente definir algunos conceptos técnicos abordados por este médico.

La escuela o corriente tradicionalista de Freud define como aparato psíquico a la mente del individuo. Este se compone de tres estructuras fundamentales: CONSCIENTE, PRECONSCIENTE E INCONSCIENTE. A éstos se integran otros elementos importantes: el Yo (o EGO), el SUPER YO (o SUPEREGO), y el ELLO. Los primeros son sistemas mentales; los segundos forman parte de los primeros y ambos se complementan en la estructura del aparato psíquico.

CONSCIENTE. Es el estado de vigilia del individuo; el estar despierto, el poder comunicarse, pensar, actuar, etcétera.

PRECONSCIENTE. Es el intermediario entre el consciente y el in-

consciente. Forma parte del YO. Aún cuando está fuera del cons--  
 ciente, puede hacerse consciente si el individuo así lo desea. Son  
 los recuerdos que el sujeto tiene archivados; pero no afloran a me  
 nos que lo desee.

INCONSCIENTE. Es la estructura mental más compleja de todo el  
 aparato psíquico, ya que no se puede tener acceso a ella, tan fácil  
 mente. Los olvidos, los actos fallidos y los sueños pueden ser me-  
 canismos y vehículos para llegar al inconsciente; esto se da con la  
 ayuda de las interpretaciones psicoanalíticas. Sin ser consciente,  
 esta estructura tiene mucha importancia e influencia en el funciona  
 miento mental del sujeto. Para el inconsciente no existen normas mo  
 rales, ni prejuicios sociales. Durante sus sueños, el durmiente pue  
 de realizar 'acciones' que socialmente le están prohibidas.

ELLO. Son los impulsos: se nace con éstos. Es el elemento ins-  
 tintivo e inconsciente del sujeto; no lo puede reprimir, ni está en  
 condiciones de hacerlo.

YO. Es el elemento que puede tomarse como el preconscious, pa-  
 ra Freud, tiene relación directa con el ambiente en que se desarro-  
 lla el sujeto. El YO no es consciente, pero fácilmente, del incons-  
 ciente, pueden surgir recuerdos y llegar al consciente.

SUPER YO. Es el estado de vigilia del individuo, el consciente.  
 El SUPER YO cumple la función socializadora; en él se forman o englo  
 ban los preceptos morales de la mente, así como las aspiraciones e  
 ideales del sujeto. Este elemento es el último en formarse y se va  
 desarrollando conforme el niño va creciendo y aprendiendo a vivir en  
 sociedad. Tiene una función de represión hacia el ELLO.

En forma muy general, describiremos algunos tipos de chistes que Freud describe en su estudio, o mejor dicho la clasificación:

Los chistes ingenuos encierran un razonamiento lógico, un problema concreto, revestido de gracia, etc., o sea que no son tan ingenuos y tontos como se debe imaginar, ya que los chistes siempre tienen una carga de agresividad. Cantinflas utilizó en muchas cintas, el mecanismo de hacer chistes ingenuos a costa de su 'ignorancia' sobre algún tema.

El chiste tendencioso, por el contrario del anterior, es agresivo, satírico, obsceno, procaz. De la censura psíquica es que la procacidad resulta chistosa; en lugar de avergonzarse se tiende a reír. En algunas cintas cómicas mexicanas se hace alusión a términos coprolálicos, por ejemplo. También se alude a situaciones sexuales, con los juegos de palabras.

El chiste hostil pone al servicio de quien lo dice el arma del ridículo. Mientras más cultura y madurez demuestre una persona, mayor represión tendrá su ELLO, y menos reirá con los chistes hostiles. Los chistes hostiles hacen oprobio de algún defecto físico, por ejemplo. El chiste hostil al igual que el tendencioso, puede ser un arma o una liberación contra la autoridad.

Para lograr una carcajada del espectador, el cómico utiliza generalmente el chiste tendencioso, que no sucede lo mismo con el chiste ingenuo, éste último logra obtener una sonrisa del espectador. Freud propone que el chiste tendencioso, posee un grado de placer que no tiene el chiste ingenuo. Es una descarga de energía psíquica, esto se convierte en placer.

El cómico se apoya totalmente en los chistes para recrear una situación que en otras circunstancias no tendría sentido lógico. Ahora, para entender la función que cumple el cómico en el espectador es necesario determinar qué es el chiste y qué es la risa.

Para Theodoro Lipps, filósofo y psicólogo alemán, nacido en 1851 y muerto en 1914 (consideraba que la psicología era la base concreta de cualquier filosofía), el chiste es una situación subjetiva, absurda y pasajera, surgida de los actos. El sujeto no es objeto. El chiste hace que aflore la comicidad en una situación, una acción o una idea del sujeto; por ello el chiste es el objeto, el vehículo por el cual se llega a la risa.

El poeta Juan Pablo, cuyo verdadero nombre era Jean Paul -- Richter Friedrich, admirador de Rousseau y amigo de Goethe. De origen alemán (1763-1825), hizo cambiar su nombre por la grafía francesa. Humorista y poeta, literato pedagógico, cambió sus sátiras amargas en humorismo; opinaba que el chiste es derivado de la libertad y que a su vez el chiste da libertad, para él, el chiste es un simple juego con ideas.

Con el chiste se puede regresar a la fase infantil del sujeto, ya que aquel posee elementos que no serían aceptados socialmente en la cotidianidad del individuo. Los elementos más representativos de un buen chiste son la brevedad y la gracia para decirlos. El lenguaje es otro factor del chiste ya que la alusión a determinado objeto o sujeto, lleva a una analogía y el juego de palabras hace que cambie totalmente el sentido de la frase; es por ello que el sujeto que dice el chiste debe cuidar bien las palabras que utiliza, o darles otro sentido a las palabras conocidas. Los 'albures' son un claro ejemplo de lo anterior.

El chiste intelectual posee elementos como errores intelectuales, contrasentido, representación indirecta, que finalmente llevan a desviar el pensamiento normal, mediante una expresión verbal chistosa. Es muy conocido el lenguaje cantinflesco, y los equívocos que el personaje hace con las palabras normales, con refranes populares o dichos populares.

El chiste de contraste es la representación antinómica, la asociación de cualidades extremas: fealdad, belleza; inteligencia, falacia; habilidad, torpeza, etc. Los cómicos mexicanos, siempre han sido los patiños de los galanes de la época: mientras que el protagonista es valiente, guapo y atrevido, el patiño ("Chicote", "Mantequilla", etc.) es cobarde, feo e inseguro ante las damas.

El chiste de superación, exageración llevada al extremo, al absurdo, es derivado del antinómico.

El chiste homogéneo o conexo es la exteriorización indirecta de algo o alguien; si el cómico no puede aludir a un político, sólo referirá una metáfora, o dará la pista al público sin nombrar directamente al político también puede utilizar al patiño como una pantalla.

El chiste lleva hacia una acción, y ésta a su vez es una actividad mental en el sujeto espectador del chiste.

Con el chiste se puede observar que existen los mismos, mecanismos psíquicos dados con los sueños: la condensación, el desplazamiento y el simbolismo.

La condensación es el aglutinamiento o mezcla de situaciones y acciones vividas por el sujeto; esto conlleva también objetos, sujetos y circunstancias que se conjugan en un mecanismo onírico del inconsciente.

El desplazamiento es el proceso mediante el cual se reemplaza una idea, recuerdo o conflicto demasiado repugnante, por algún - objeto o circunstancia menos traumática que la misma que originó el conflicto. Es más fácil reirse de la bruja o villana de un cuento, que saber que ésta puede representar a la madre del lector; resultaría menos traumático y nada gracioso identificarla como tal.

El simbolismo es el recurso que sirve para interpretar los procesos oníricos. Es una de las puertas menos resistentes del inconsciente. Por medio del simbolismo, los objetos soñados, cuya apariencia real es inaceptable para el individuo, se asocian con ideas - (que no lastiman), hasta el punto de convertirse en algo diferente pero similar en esencia. Un animal en los sueños, puede representar los impulsos del soñante, una persona soñada, representaría un sentimiento, etc.

El chiste puede o no inducir a un estado infímico, esto es, que un individuo triste puede alegrarse con el chiste, pero al contrario, como el chiste sirve de escape, si fuese reprimida esta emoción o descarga psíquica (coerción), se convertiría en una cohibición y un estancamiento psíquico. Así el individuo triste se alegra, y si recuerda una situación desagradable, ésta se descarga y aflora por medio del chiste.

Al igual que en los sueños, el chiste puede fácilmente franquear la barrera de la crítica (muchas veces social), ya sea por un - juego de palabras o por una cuestión fuera de toda lógica, hasta absurda; porque en los sueños, al igual que en el chiste, no hay - moral, prejuicios ni lógica.

Sin los sujetos chistosos no existiría el chiste. En ellos se dan factores que forjan la capacidad para hacer reír, el ingenio, la memoria, la inteligencia, la fantasía son elementos a su alcance. Freud sostenía que el sujeto chistoso es generalmente neurótico o propenso a enfermedades nerviosas aunque no tuvo pruebas para demostrarlo.

El cómico puede representar una caricatura de algo conocido, Cantinflas representó y caricaturizó al lumpen capitalino de los años veinte y treinta.

El cómico utiliza el contraste y la ironía como un manejo o interpretación de la realidad.

Otro factor del cómico es su habilidad para que al verbalizar una situación cotidiana, lo haga en forma chistosa. Al mismo tiempo, el cómico tiene la libertad de decir o cometer acciones que no están permitidas socialmente logrando una identificación por parte del espectador.

Para lograr la risa, el cómico vendría a ser un importante vehículo. En los chistes cinematográficos y teatrales, se requieren generalmente de tres elementos: el cómico (el que hace o dice el chiste), el patíño (el que provoca el chiste), y el chiste en sí. Cuando un chiste posee mayor agresividad y provoca mucha tensión, se obtiene mayor disfrute del mismo. O sea que a mayor carga de tensión, mayor placer (y risa) producirá el liberar la tensión reprimida. El chiste y el cómico deben estar en la misma corriente ideológica que el espectador, para que éste se identifique con algo ya conocido.

Se refería que muchas ocasiones el cómico recurre a la --- caricatura para representar una crítica graciosa. En la caricatura el cómico tiene valiosos recursos a explotar. Debe ser la representación de algo ya conocido por el espectador, y el cómico lo lleva al absurdo para causar la risa. En este sentido, el chiste viene a cumplir una función crítica, al caricaturizar a algún personaje o situación social, el espectador se siente identificado con la crítica. La caricatura hace pensar al espectador, dé allí surge una idea oculta o escondida por el inconsciente, se saca a flote algo oculto, cruel y a la vez se le agrega el ingrediente chistoso para no hacerlo tan burdo. El chiste político -- representaría de buena forma esta cuestión. La caricatura de algún personaje político, sobreentiende una crítica al mismo, sin necesidad de palabras, en este grado del chiste, sobreentendidas.

Es muy importante esta asociación del chiste, ya que forma parte del proceso de la condensación. El espectador relaciona el objeto chistoso con algo ya conocido por él. El cómico debe elegir y saber verbalizar una hostilidad, pues si ésta es buena, causa risa, pero si está mal aplicada, no causará risa, sino molestia.

Pero, ¿cuál es la función del chiste? ¿qué finalidad tiene?

Naturalmente que la risa. En El chiste y su relación con el inconsciente, Sigmund Freud cita a varios estudiosos en la materia, filósofos, escritores y psicólogos de principios de siglo. Entre ellos destacan algunos que, dadas sus intervenciones resultan de gran utilidad.

El filósofo Spencer sostiene que: "la risa es un fenómeno de descarga de excitación anímica y constituye una prueba de que el empleo psíquico de tal excitación ha tropezado, bruscamente con un obstáculo."

Henri Bergson (1859-1941) filósofo francés opinaba que la risa es inherente al género humano y que la risa y lo cómico en general surgen del choque entre la cultura y la civilización.

Freud opinaba que la risa emerge de una cierta magnitud de energía psíquica, dedicada ante el revestimiento de determinados caminos psíquicos, a hacerse utilizable, y puede por lo tanto experimentar una descarga (catársis).

De acuerdo con sus moldes establecidos y su panorama histórico, cada cultura, cada país, tiene sus formas de reír. El chiste varía de acuerdo al contenido histórico que haya vivido esa sociedad. La risa fisiológicamente, es la misma en todos los individuos, lo que varía es el motivo de la risa.

El actor cómico vendría a ser el emisor que comunica el chiste y que motiva a la risa (mensaje). En el género cómico se realiza un proceso llamado: Catársis, que al igual que otros géneros como la violencia y el drama, se realiza en el espectador, este proceso.

La catársis es la carga de energía psíquica, o tensiones reprimidas, emociones no afloradas, que contiene el individuo, y que, mediante los chistes libera por medio de la risa. O sea que algo reprimido se libera y produce placer y descarga de tensión. El chiste es al mismo tiempo, el vehículo de regresión a la etapa infantil en donde no habían represiones ni prejuicios, éstos se fueron integrando al SUPER YO del aparato psíquico de cada sujeto. El chiste es una descarga y una regresión al mismo tiempo. En el género cómico el espectador descarga su represión psíquica mediante la risa; en el género de violencia, se descarga la tensión y la energía psíquica

por medio de la agresividad reprimida y proyectada en la pantalla, en el género dramático, la descarga viene por medio del llanto.

El chiste, por lo tanto, representa un instrumento externo que hace aflorar lo interno en el individuo. Tiene el placer del absurdo, lo ilógico y disparatado, es una prohibición a la razón y posee cierto grado de rebeldía y crítica hacia la sociedad.

En síntesis, el psicoanálisis opina que el chiste descarga displacer (busca placer) y genera placer, acerca a la risa y ésta a la felicidad del individuo, por lo menos momentánea (lo que puede durar la catársis). Freud proponía que la felicidad es la ausencia de infelicidad.

Una curiosa similitud entre Cantinflas y el Psicoanálisis, es que cuando un paciente, no articula adecuadamente las palabras, y no se entiende lo que trata de explicar, el psicoanalista determina esto como una "ensalada de palabras" o como un pensamiento -- 'cantinflasco' y dicho esto al paciente, éste, inmediatamente sabe que no se le entiende lo que trata de explicar.

## EL PAPEL DEL ESPECTADOR EN EL CINE COMICO

La risa es una reacción producida por la súbita transformación de algo que se espera en nada...

Kant.

Hasta hace poco tiempo, el cine seguía siendo una incógnita en su condición de obra de arte.

La transformación de la concepción del cine como arte se vio favorecida por el apoyo de una clase social, ávida de nuevos espectáculos, de más identificación. La pequeña burguesía (empleados, comerciantes, etc.) tuvo mucha significación y un importante apoyo en el desarrollo de la cinematografía, especialmente en cuanto a temática.

El cine, en sus inicios, era considerado un juguete, un pasatiempo nuevo (aún no se veía su aplicación, de no ser meramente un entretenimiento), más tarde sería una rica fuente de testimonios. El cine era capaz de trasladar al espectador a los lugares más alejados y exóticos del mundo, y esto a través de una pantalla. Al mismo tiempo poseía testimonios de hechos históricos, conservaba 'vivos' los testimonios, los documentos de la realidad vivida por el hombre, en su paso por la historia.

Estos fueron los dos aspectos del cine, los que finalmente vinieron a determinar la importancia que merece: retratar la realidad y dar un mundo de fascinación a los espectadores, o sea, la fantasía y la realidad.

El concepto de popularización se toma en el aspecto no clasista, sino por el público mayoritario, que antes carecía de interés y de recursos para asistir a un espectáculo divertido.

La evolución cinematográfica llega a alcanzar expresiones estéticas aún cuando no haya sido ésta su objetivo primordial.

Fue a principios del presente siglo, cuando los distintos géneros cinematográficos se fueron clasificando: del drama y la --comedia, el western, el cine de violencia, el biográfico, etc.

El cine marcó la pauta a seguir, impuso estereotipos físicos de moda, prototipos de conductas a seguir. Todo el público deseaa parecerse a la actriz o al actor de moda. Aquí ya comienza a situar su imagen de penetrador ideológico.

Al apagarse las luces, el espectador recrea sus propias fantasías, el cine es un vehículo para aflorar las ilusiones del --espectador; el soñar despierto, a manera de compensación por falta de una realidad concreta.

Los moldes y corrientes más importantes del cine fueron desarrollándose acordes a los gustos y necesidades de la clase social que apoyó al cine desde sus inicios: la burguesía. Al irse poco a poco popularizando, la pequeña burguesía fue quién dió todo el apoyo al espectáculo.

Paradójicamente, el cine soviético vino a incrementar la corriente cinematográfica, haciéndola un nuevo arte: El arte co--lectivo por excelencia, enfocado a la población masiva. Tomándolo como un modelo innovador, el cine soviético, reflejaba los intereses y las alternativas, así como las inquietudes del sector más grande de su población. Lo que ahora viene al caso, porque el concepto se retoma de un cine socialista, no de un cine capitalista, como lo es el cine de Hollywood.

Paralelamente a la crisis económica de 1929, el cine sonoro hizo su aparición en Estados Unidos, fue para 1930 cuando el cine comenzó a reflejar la realidad de una forma crítica y consciente, los sucesos que vivían los espectadores.

Casi al final de la Segunda Guerra Mundial, surgió en Italia una nueva generación de jóvenes realizadores, el neorealismo italiano. Este cine tuvo entre sus exponentes a Luchino Visconti, cuyo filme Ossessione realizado en 1942, abre las puertas a una nueva corriente cinematográfica. Roma, città aperta de Roberto Rossellini, filmada en 1945, Paisà en 1946, del mismo realizador, son películas representativas del neorealismo italiano de la posguerra.

Lo más extraordinario de este cine, fue que analizaba la situación social de los individuos, desde un plano realista, documental, sin adornos innecesarios, plasmaba las imágenes de la sociedad. El neorealismo italiano utilizó escenarios naturales actores naturales, para darle más veracidad a los filmes, la veracidad que solo la amarga huella de los enfrentamientos bélicos, puede darle a un testimonio. Rossellini, redondea parte de su obra como realizador, con la película Germania anno zero en 1942. Otro máximo exponente del neorealismo italiano es Vittorio De Sica, que junto con Cesare Zavattini (guionista), logran realzar a esta corriente con elementos típicos de su sociedad. De Sica filmó Ladri di biciclette, en 1948.

No solo cumple una función de diversión, sino que el cine, ofrece otra alternativa, un modo de enriquecimiento de la realidad que vive el espectador, para una mejor comprensión del mundo real, no del abstracto, como lo presentan algunas cintas. Este nivel se determinaría como un nivel cognoscitivo, por ello impli

ca un desarrollo del criterio del espectador. Otro de los niveles a los que lleva el cine al espectador es el ideológico, éste reafirma los valores y conceptos del espectador, mediante -- una plena identificación ideológica con el cine que observa.

Por lo tanto, el cine no es mera ficción, ya que conjunta -- la realidad cotidiana con ficciones, que aportan un significado distinto al puramente real o imaginario. Si bien el cine refleja una realidad en el espectador, también puede evadirlo de ella.

El espectador se podría clasificar en: Contemplativo, que no rebasa un papel puramente pasivo, de plena contemplación, la cinta no le influye en nada su vida cotidiana; el espectador -- crítico, que es el que asiste a una proyección con el propósito de elaborar un análisis concreto de la cinta, esto, de acuerdo a su propia ideología; el fantasioso, es aquel que se inserta en la propia trama, que recrea sus ensueños y se proyecta con los protagonistas, identificándose con los personajes, éste es el más vulnerable de los espectadores porque se aliena completamente a lo que contempla en la pantalla. Otra versión del espectador la constituye el espectador activo, que es el que aplica la contemplación a la comprensión de su realidad.

Los espectadores pasivo y fantasioso, acuden al cine para -- llenar su tiempo libre, como mera diversión. Se conforman con el happy end y no se cuestionan problemas concretos y reales, salen del cine con la sensación de bienestar, sin la necesidad de cambiar en nada su propia realidad.

Aunque el espectáculo objetivice comercialmente al espectador, éste, en su calidad de ente personal, en forma individual, puede obtener algo más que esparcimiento; puede adquirir nuevas formas de acercamiento a su realidad, mediante la risa, el llanto, la agresividad, etc., esta emoción liberada (catársis) conlleva distintos significados, dependiendo del espectador, naturalmente, y sobre todo del espectáculo.

El cine por su parte, tiende a 'unificar' a los espectadores, los objetiviza, esto es, que en la sala se congregan distintos niveles sociales, económicos y culturales, distintos espectadores de diferentes edades, sexos y posiciones sociales; pero con un común denominador: observar la cinta.

Es la trama de la pantalla, la que tiende a adormecer el nivel de consciencia del espectador, que imparcialmente se identifica o adhiere con el héroe de la trama. Es la identificación, el recurso utilizado por la cinematografía, para enaltecer valores (a veces ficticios) de los héroes, sus cualidades físicas y hasta ideológicas. También la proyección estereotipa a los villanos o mitifica a las "estrellas".

Bertold Brech, dramaturgo y crítico teatral alemán, escribió en "Escritos sobre el Teatro", una definición de este proceso: "Puede definirse como dramática aristotélica, toda dramática que encuadre en la definición de la tragedia contenida en la Poética de Aristóteles. A nuestro parecer lo más interesante

desde el punto de vista social, es el fin que Aristóteles atribuye a la tragedia: la catársis, la depuración del espectador de todo miedo y compasión por medio de actores que provocan -- miedo y compasión. Esta depuración se cumple por obra de un acto psíquico muy particular: la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama, recreados por los actores. Decimos que una dramática es aristotélica cuando produce esta identificación, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho efecto."

Es forzoso suponer que la catársis se basaba en alguna -- forma de identificación. Porque una posición libre, crítica, del espectador, orientada hacia soluciones puramente terrenales de los problemas no puede constituir la base de una catársis.

Este breve y conciso capítulo, pretendió dar cierto paradigma acerca de lo que implica el espectáculo cinematográfico en el espectador, por lo vasto del tema, bien podría ser principio de todo un ensayo sobre el tema. A grandes rasgos, se intentó explicar lo que el cine ha motivado en la ideología del espectador, y lo que implica para éste, insertarse en la trama de -- alguna cinta. La mayor parte de esta información se retomó de un texto muy breve, ensayístico, de un autor cubano llamado Tomás Gutiérrez Alea, quien escribió Dialéctica del Espectador, México, Federación Editorial Mexicana, 1983.

### CAPITULO III

#### GENESIS DE LOS COMICOS DEL CINE MEXICANO

Conviene reír sin esperar a ser di-  
choso, no sea que nos sorprenda la mue-  
te sin haber reído...

La Bruyère

En el capítulo se tratará de englobar todos los filmes cómi-  
cos mexicanos, este compendio no existe actualmente, ya que no  
se cuenta con un texto específico sobre el tema. La mayoría de  
las cintas referidas, fueron retomadas de la obra de Emilio Gar-  
cía Riera, Historia Documental del Cine Mexicano, ésta abarca  
solamente hasta 1966. Por lo tanto, completamos la investigación  
y compilación de filmes cómicos nacionales, con los annarios co  
respondientes.

Haciendo un prolongado, pero muy útil paréntesis, en este ca-  
pítulo referiremos algo sobre los orígenes del teatro de revista  
en México; esto servirá básicamente para comprender los ini-  
cios de los cómicos en el cine mexicano, que vendría a ser el  
antecedente de la mayoría de los comediantes.

En la primera década del presente siglo, nuestro país se ilu  
minó con el "esplendor" profirista (lógicamente sólo entre las  
clases poderosas); el teatro de revista presentaba muchas diver  
siones y espectáculos españoles, inspirados por y para las cla-  
ses altas de México, y sobre todo, en la capital del país.

Fue José F. Elizondo, periodista y dramaturgo de Aguascalien-  
tes, quien incursionó el incipiente género de la comedia en  
el teatro de revista. Chín Chun Chan se estrenó el 9 de abril -  
de 1904, y fue una genial aportación de este dramaturgo, en e-  
lla recreó mucho del folklore mexicano, el de los 'payos' de la

época, con el típico lenguaje del campesino que viene a la capital: "quieres" por quieres, "aigres" y "afiguraciones" por parecidos, etc. En esta obra se contaron los elementos centrales de las costumbres y los modos de hablar, las escenas mexicanas, el humor alburero, la alusión política (este tema le trajo muchos problemas al autor), y la extravagancia del escenario.

José F. Elizondo, sería el creador de muchas obras de revista, entre zarzuelas (recordemos la marcada influencia española en el México de antaño), y obras de revistas: El champion, 1905; Se suspende el estreno, 1906; Fiat, 1907; Las musas del país a la vendedora de besos; El país de la metralla, estrenada el 10 de mayo de 1913, esta obra tuvo consecuencias serias, políticamente hablando, le creó el exilio voluntario al autor.

Elizondo recreó una fama de humorista empedernido, aunada a su trayectoria periodística, fue creador también, de canciones populares que cantaron las musas del teatro de revista: Copias de Pichinela, en labios de María Conesa "La Gatita Blanca", en 1904; Tango del Güiro, éxito de Eduardo Pastor, en 1907. Elizondo abarcó todos los ámbitos del espectáculo, siempre dentro del género cómico; Carlos González Peña le bautizó como "el último gran costumbrista", porque siempre exaltó el nacionalismo mexicano, en contraparte con las costumbres españolas de la época. También creó la campaña de desespañolización que imperaba mucho en México, poco a poco el teatro de revista fue confiando en el talento de los escritores mexicanos dejando atrás a la zarzuela.

El autor cayó en su propia trampa, al tocar un terreno peligroso: la política y el chiste. Hubo de exiliarse a Cuba durante algún tiempo, al haber hecho oprobio de unos 'generalitos', quienes más tarde serían "héroes nacionales": Carranza y Maytorena, Félix Díaz y Victoriano Huerta, fueron las - 'causas' de que el autor de El país de la metralla, hubiera decidido retractarse de los chistes y alusiones que hizo en su obra estrenada en el Teatro Lírico.

Al hablar de la revista mexicana, es imposible omitir el nombre de Elizondo, ya que fue un innovador en las obras del teatro de revista, cuando él surgió, se comenzó a tomar el -- chiste político, como una forma de expresión de los ciudada-- nos, aún era un teatro elitista, ya que las masas (clases populares), no tenían acceso a la entrada de un espectáculo tan de moda en esa época.

También se empezó a caricaturizar el folkllore del payo me-- xicano (lo equivalente al 'naco' de hoy), se enaltecizó a la -- vez el nacionalismo; pero lo más relevante fue que se pisó un terreno inexplorado: La Política.

El teatro de revista empezó a ganar cada vez más público no eran solamente las 'sensuales musas', tan adelantadas para su época quienes atraían al público, sino que ahora el teatro de revista se comprometía y obligaba a abordar los chistes de los políticos de moda, siempre y cuando no se aludiera directamente a Porfirio Díaz, pero sí a sus subalternos, los 'científicos', eran el plato fuerte de la parodia teatral.

María Conesa provocó muchos escándalos entre los científicos (séquito de Díaz), esto ocurrió cuando se puso en escena La Gaita Blanca, en el teatro Principal.

Ya para el período revolucionario el teatro de revista tuvo una importante incursión, las parodias y chistes contenidos en el género, eran más directos. Los temas principales referían a la política, especialmente a la sucesión presidencial. El teatro de revista estaba desatado, tenía mucha libertad de opinión y sobre todo de crítica. Fue tanta la crítica cómica, que el gobierno del Distrito Federal, en representación del gobernador Bordes Mangel, ordenó la aprehensión de los actores de El chanchullo, en 1912, estrenada en el teatro Apolo. Haciendo alarde de un maderismo absoluto, el funcionario exponía públicamente - con el hecho de encarcelamiento, la importancia de la crítica popular, que se realizaba con una obra teatral de revista.

Una vez que se ha ido tan lejos, es imposible dar marcha atrás y el teatro de revista, comentaba todos los hechos políticos que día a día se suscitaban en la vida política nacional; hasta podría decirse que cumplió una importante labor y una función de crítica atrevida para sus tiempos. Mediante las parodias los mismos escritores teatrales (que en su mayoría eran periodistas), fueron avanzando hasta adentrarse en el análisis de la vida revolucionaria. Fue por ello, que ininidad de veces, fueron víctimas, junto con los actores y empresarios, amén del personal teatral, de la 'justicia' de la clase en el poder. Pagaron muy caro sus atrevimientos, pero sin éstos, no hubieran logrado abarrotar los teatros, era el mismo público quien exigía este tipo de temas políticos: El país de la metralla, lograría que su éxito acarrearía el exilio del autor, esta obra se inspiraba en un hecho real: La decena trágica.

Si el teatro de revista cumplió una función crítica, desde sus inicios, fue también un medio alternativo de información, el otro lo serían los periódicos de la época. Tal como lo nombra - Armando de María y Campos, el teatro de revista fue un "periódico escénico".

Este "periódico escénico", narraría todos los pormenores de la política mexicana en sus diferentes etapas. Todos los gobiernos desde Alvaro Obregón (aún en el porfiriato), hasta el Maximato de Plutarco Elías Calles, fueron criticados por el teatro de revista, más tarde harían referencia a Pascual Ortiz Rubio y lo bautizarían como "El Nopalito", pues fungió no sólo como presidente del país, sino que también como títere del Jefe Máximo (Calles). Tampoco Cárdenas se escapó de la crítica chusca y su política nacionalista fue comentada por varias obras teatrales. Y es que el teatro de revista estaba en un lugar privilegiado, ya los actores, directores y escritores y en algunos casos los empresarios, habían pagado distintos precios por este sitio privilegiado, desde las -- crueles golpizas hasta multas y demandas legales.

El mismo gobierno había permitido que el teatro de revista -- estuviera hasta donde había llegado, era permitido tocar temas políticos y hacer oprobio del tema mediante parodias.

Entre las obras más destacadas del periodo revolucionario al del Maximato tenemos: El país de los trancazos, Obregón ante la - hitoria, El futuro gabinete, La herencia del manco, (estrenada el mismo día que Calles tomó la presidencia, 30 de noviembre de 1924), El último impuesto, El income tax, El desmoronamiento de morones, Según te portes gil, Seis Candidatos buscando la silla.

En los años treinta se actuaron: La venida de pascual, - Ah que calles, El nopalito, La hora de renunciar, Vas con celos y vienes con ambiciones, (esta obra a propósito del exilio de José Vasconcelos a Estados Unidos y su cargo como secretario de la SEP).

También se estrenaron muy divertidas obras, basadas en la rebeldía y determinación del general Cárdenas, ante el poderío del Jefe Máximo Elías Calles: A lo que caiga, Calles y más calles, La resurrección de Lázaro, El judío errante, De Sonora a Michoacán, Un bolchevique en la presidencia, Huelga de calles.

El teatro de revista fue también el peldaño para que los comicos de revista dieran un giro de ciento ochenta grados en su trayectoria artística, y debutaran en el cine, que ya para entonces era sonoro. Sin embargo, los cómicos trasladaron muchos sketches a las pantallas cinematográficas, era difícil que olvidaran un género que los desarrolló por muchos años.

El género no sólo fue el medio crítico-satírico-político en México, sino que poseía otros elementos de interés, entre otros un nuevo concepto femenino de la moda: la liberación de los prejuicios femeninos.

En los años veinte, las mujeres del teatro de revista, no se limitaron a ejecutar una zarzuela en las tablas, sino que siguieron la línea determinada por Madame Rasimi, francesa que fundó en el teatro de revista mexicano, el ¡Voilà le Ba-ta-clán! Este espectáculo mostraba a las bailarinas semidesnudas, con breves ropajes exóticos.

Tampoco el bataclán escaparía a la parodia; el empresario José Campillo realizó una versión muy mexicana del espectáculo

francés: "Mexican Rataplán". Esta obra vino a deshinbir a las mujeres del teatro mexicano de revista. Se puso de moda "Vacilópolis", un lugar en donde se liberaron los prejuicios de la época, hábilmente manejado por Roberto Soto (padre de Fernando Soto "Mantequilla"). Fue el Rataplán Mexicano, el nuevo giro de la revista, el que vino a darle un cambio radical al teatro, Las hermanas Vélez, las hermanas Camacho (Chucha y la "Negra"), Emma Cedeño, Anita Daniers, Felicidad Quijada, Las Montoya, fueron las figuras que impusieron una nueva modalidad en el teatro de revista, ya para entonces más liberal y sensual que nunca.

El Gordo Beristain sería el cómico de moda. Celia Padilla sería quien proclamara el grito liberador de las rataplaneras: "No me caso, porque amo la libertad por sobre todas las cosas. Porque no concibo la vida, a los veinte años sujeta a la tiranía de un marido soporífero. Porque adoro la existencia cuando se la vive plenamente, a la manera de los pájaros, que son nuestros maestros en el arte de vivir." (1)

Este breve discurso da idea sobre el enorme paso que dieron las mujeres de la época, naturalmente, todas rataplaneras. A ellas las censuraban otras mujeres, las 'decentes', las clase-medieras, las que sí soñaban con tener un tirano que las mantuviera.

El teatro de revista también hizo gala de otros elementos, no sólo de la política y la 'voluptuosidad' se podía hablar, la música cumplió un lugar importante en la puesta en escena de -- cualquier revista.

Durante más de medio siglo el teatro de revista hizo gala y enalteció a la música popular mexicana; en este renglón sí -- fue costumbrista (posteriormente se vería que en todos los -- rubros), acaso porque allí estuvo su definición y su origen; más tarde su decadencia. De Carlos Curtí a Agustín Lara, de -- Esperanza Iris a Toña la "Negra". Poco a poco el teatro de re\_ vista se fue masificando (de acuerdo a las posibilidades), aho\_ ra era el peladito ciudadano (personaje explotado por Cantinflas) y también el payo del campo, los espejos en quienes se refle-- jaban las clases marginadas de la sociedad mexicana. Fueron A-- nastasio Otero, Paco Gavilanes, Leopoldo Beristain, Roberto So-- to, Cantinflas y Manuel Medel, quienes retrataron las maneras de hablar y de andar del público, que día a día abarrotaba las car-- pas.

La actuación femenina no estaba en desventaja, Emilia Tru-- jillo "La Trujis" o la "Popadur Tepache" o la "Dubarry de Peta-- te"; Lupe Inclán, Lupe Rivas Cacho "La pinguica"; Elena Ureña; Elisa Berumen y su 'sensual vaivén de su gran vientre'; Amelia Wilhelmy y sus metamorfosis albureras; Delia Magaña, etcétera, fueron alguna de las 'guayabas' y las 'tostadas' que el cine so\_ noro recreó más tarde en Nosotros los pobres, de Rodríguez.

Así el teatro de revista mexicano llegó al costumbrismo, al nacionalismo que se interpuso y destronó a la zarzuela española. El gobierno mexicano no ignoró esta influencia nacionalista y -- aprovechó muy bien al teatro de revista, durante el período de Obregón (asíduo concurrente al teatro, y según rumores, amante de la "Gatita Blanca", pero no por ello despreciaba a las tiples),

este gobierno ofreció a cada teatro, diez mil pesos para la producción de obras de carácter mexicano. Lupe Rivas Cacho, Pablo Prida, Carlos Ortega y Manuel Castro Padilla, aprovecharon este patrocinio y montaron a todo lujo: Aires nacionales, obra que junto con La tierra de los volcanes, recorrería todo el país.

Fue tanto el éxito de las revistas que el presidente Cárdenas abrió las puertas del Palacio de las Bellas Artes a los actores y Roberto Soto, aprovechando esto, montó distintas obras nacionalistas en 1937. Estas obras escenificarían estampas de distintos territorios mexicanos, desde Jalisco con su mariachi de Cocula, protagonizado por Joaquín Pardavé (creador de melodías como "Varita de nardo" y "Negra consentida"), hasta los pescadores de Pátzcuaro, Michoacán. Un curioso detalle, es que Cárdenas era michoacano, había que hacer alguna estampa a tan bello Estado en honor al mandatario.

Rayando el sol, sería la cúspide de la revista costumbrista. Una antología de los recursos y de la fantasía teatral. Eva Beltri bailando jarabe tapatio en puntas sobre una jicara de Michoacán. Fue también el inicio de la declinación, la puesta en escena de sus danzantes rumbo a las matizaciones hollywoodenses, ya el teatro de revista, había perdido su sentido crítico, el gobierno lo había absorbido y sería una extensión más de lo que el gobierno quería que se hiciera.

Para los años treinta, los otros medios electrónicos, con sus ondas hertzianas, habían atraído al público. El vodevil iría aceptando poco a poco los lineamientos que estos medios le determinarían. El público popular del teatro y las carpas se fue convirtiendo en radioescucha y en cine-espectador. La deca

dencia de la revista llegó con el teatro de variedades, extensión del teatro de revista.

El teatro de variedades, sería el eslabón para llegar a las candilejas tecnologizadas; los cantantes románticos desplazarían a los personajes típicos, los números de cortina, sketches y canciones románticas irían adecuándose a la época.

El público ya no asistiría a ver la crítica política, sino a escuchar y ver a su cantante favorito, el que veía en el cine o escuchaba por la radio.

La XEW marcaría la pauta lingüística a seguir, pues el 'albúr' ya no interesaba tanto, ni las tiples. Con esta despolitización vino el romanticismo. "La hora íntima" en la W, de Agustín Lara, vendría a vaciar los teatros de revista.

Los intérpretes, Beatriz Ramos, Ana María Fernández, Pedro Vargas, Toña la "Negra", Agustín Lara, entre otros, desplazarían a las tiples, convertidas en maniquies durante la interpretación de alguna melodía sentimental.

La revista romántica y el teatro de variedades serían el ocaso de la revista. Es en esa época, cuando las carpas todavía guardaban vestigios de la gloria pasada, fue en ellas donde el público populachero participaba en la parodia, en la comicidad de los actores. A pasos agigantados, la radio y el cine fueron quedándose con el monopolio de la representación de lo popular y lo mexicano, de lo cómico y de lo dramático, de las maneras críticas y del folklore nacional.

Aunado a los medios electrónicos y la cinematografía, la represión política del gobierno que imperaba en la época, lograron acabar con el teatro de revista. Manuel Castro Padilla fue asesinado a golpes y patadas frente al teatro Lírico, a consecuencia de la puesta en escena de una revista que no le gustó al hermano del presidente Avila Camacho, Maximino Avila Camacho logró acallar esa voz para siempre, y con ella el grito triunfal y vodevilesco del teatro de revista. Con este hecho, el Estado logró recuperar su estabilidad y solemnidad intocables, hasta que lo único permitido sea, hasta la fecha, la crítica chusca a los sexenios ya pasados. Cuando no haya peligro de hablar de más y poder morir reprimido por el Estado.

1940 sería el ocaso de la revista en México, con el nefasto estreno de La que nos espera, y con la muerte del autor de dicha obra, ésta sería estrenada el 16 de julio de 1940; el dramaturgo moriría el 23 de agosto del mismo año. Hasta la fecha, el teatro ha tenido un mismo lineamiento, el que le permite la censura estatal: la comedia ligera, el drama, las obras musicales, las clásicas, etcétera. Pero nunca la obra crítica o política hacia el régimen contemporáneo, la parodia verdadera se acabó en 1940. Agarren a López por pillo fue la última obra actual que se ha representado después del 40, tomando en cuenta que se montó hasta el sexenio actual y no en el que gobernó el personaje a parodiar. Esto muestra que aún existe y seguirá existiendo la represión hacia el teatro de revista, cuyo auge fue desde principios del siglo hasta 1940.

¿QUE ERA LA COMEDIA DE HOLLYWOOD EN MEXICO?

Cuando la etapa del cine cómico estadounidense, estaba en pleno apogeo, los cómicos mexicanos apenas realizaban sus pinitos.

El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart, realizada por los hermanos Alva en 1912 (durante la Revolución Mexicana), se podría determinar como el inicio del género cómico mexicano. Fue hasta finales de la contienda cuando el cine cómico volvería a tener un intérprete en el "Cuatezón" Beristain, con Viaje redondo de José Manuel Ramos en 1919. Diez años después Charles Amador haría una obvia imitación de Charles Chaplin en la comedia Terrible pesadilla filmada en el estado de Puebla, en 1929.

Este endeble panorama muestra la pobreza de nuestro cine cómico ante el esplendor de otros cines, como el francés y el de Hollywood, éste último con comediantes como Keaton, Lloyd, Laurel y Hardy, etcétera.

Si pudiésemos ser más imparciales, agregaríamos algo que resulta obvio, nuestros cómicos mexicanos, tuvieron una excelente escuela, en la comicidad de Hollywood, y como máximo exponente del género: la genialidad de Chaplin.

Los cómicos mexicanos tuvieron otro elemento muy representativo del folklore mexicano, el de las carpas y el teatro de revista. Este factor, como ya se observó, fue fundamental en la génesis de los cómicos cinematográficos mexicanos.

Durante los treinta surgieron verdaderos exponentes de la comicidad: Leopoldo Ortín, Carlos López "Chaflán", Armando Soto la Marina "Chicote", Agustín Isunza, Manuel Medel, Mario - Moreno "Cantinflas", Enrique Herrera, Joaquín Pardavé (con más años de 'tablas' en el cine), Mapy Cortés, etc.

Los años cuarenta, se determinarían por el descubrimiento de Germán Valdés "Tín Tan", acompañado de su 'carnal' Marcelo Chávez, el enano Tun Tun, "Vitola", todos ellos figuran hasta los años cincuenta.

Representando un género musical muy de moda en la época, el "Mambo", surgió también un personaje de barrio: "Resortes", que debe su mote a los movimientos ondulantes de su cuerpo, como si careciera de articulaciones.

Delia Magaña (también revistera), Las Kúkaras, Celia Viveros, "Mantequilla", Oscar Pulido, Oscar Ortiz de Pinedo, Daniel "Chino" Herrera (surgido también de carpa), Pompín -- Iglesias, Nacho Contla, Susana Cabrera, Manolín y Schillinsky, Clavillazo.

El esplendor de la comedia en México, se podría definir durante los años cuarenta y cincuenta, décadas que coinciden con la Epoca de Oro del cine mexicano.

En los años sesenta surgieron también otros elementos: Viruta y Capulina, Los Polivoces, Pancho Córdoba, Leonorilda Ochoa, Chucho Salinas, Héctor Lechuga, Mauricio Garcés, Pedro de Aguillón, Luis Manuel Pelayo, Eduardo Alcaráz. Muchos de estos cómicos aprovecharon su popularidad en la televisión para hacer cine, otros en cambio, ya tenían experiencia de otro tipo, como el teatro, por ejemplo.

Los años setenta, bien pudieron considerarse como el inicio de la decreciente calidad temática del cine cómico mexicano; ya que la temática de los filmes realizados en ese período, requereía la obscenidad y el 'albúr' como ingredientes necesarios para resultar 'graciosos'. Además de esto, se hicieron impresindibles los desnudos que nada tenían que ver con la trama principal.

La nueva participación de buenas y desaprovechadas figuras, no salvó en nada la decadencia del cine cómico mexicano. Surgieron actores como: Lalo el Mimo, Rafael Inclán, Alberto Rojas "El Caballo", Alfonso Zayas, Héctor Suárez, Pedro Weber "Chatanooga", Manuel "Flaco" Ibañez, Roberto "Flaco" Guzmán, "India María", Roberto Gómez Bolaños "Chespirito", etc. , muchos de ellos ahogados en su plena capacidad cómica y espontánea, por un cine decadente y tendencioso, el cine nacional actual. Pero será conveniente que se agregue al presente trabajo, parte de la filmografía de estos cómicos nacionales. En la siguiente filmografía se omiten los nombres de los protagonistas dramáticos de las cintas, sólo se toman en cuenta los cómicos que intervinieron en las películas.

### EL FACTOR DEL AUGE.

Cerrando el anterior paréntesis y teniendo una visión más concreta de la situación de los cómicos cinematográficos, cuyos orígenes se remontaban al teatro de revista y las carpas, es necesario agregar que el panorama del cine cómico en los años cuarenta, siguió la pauta que determinaba la pequeña burguesía que era en última instancia la que había invertido en el cine y en su industria cinematográfica, sino que era la creciente pequeñoburguesía quien había 'confiado' en la producción del cine.

La ideología pequeñoburguesa era impuesta, tomada de los moldes estadounidenses de Hollywood. Fue cuando la situación inesperada hizo que la industria cinematográfica mexicana tomara un giro ascendente: la Segunda Guerra Mundial. Estados Unidos favoreció este auge, se empezaron a adaptar temas literarios sin pagar derechos, se fundó un Banco Cinematográfico, la distribución y exhibición estuvieron avaladas por un dispositivo de manejo y se inundó el mercado latinoamericano con películas mexicanas.

Este hecho bélico trajo consigo el surgimiento de los ídolos nacionales, la mitificación de las figuras del cine mexicano: María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Cantinflas.

En los cuarenta y con el apoyo de un presidente cinéfilo (Ávila Camacho) se filmaron 487 películas mexicanas, de las cuales muchas fueron realmente del género cómico.

La temática, sin embargo no cambiaría mucho. La pequeño-burguesía era la que financiaba las películas, fue que la imagen fílmica recreó sus sueños y fantasías. Las películas de misoginia y abnegadas madres seguirían teniendo mucha popularidad; además de que los temas no arriesgaban la inversión del productor, un pionero en el género temático de las madres, fue Juan Orol.

La guerra abarcaría en cuanto a temática, uno que otro -- filme, como muestra de solidaridad a los Aliados. Asimismo los norteamericanos cobrarían muy caro su ayuda a la cinematografía nacional, logrando una clara penetración ideológica y económica, sobre todo, así fundamentalmente apoyaron las bases de su colonización.

En cuanto a realización, los directores Alejandro Galindo, Emilio Fernández, Julio Bracho y Roberto Gavaldón, lograrían ocupar los sitios que los consagrarían. Galindo retrató perfectamente a la clase media y baja urbanas, sus películas serían una crónica fidedigna de lo que era y hacían las clases ya citadas. Fernández realizó obras que nos representarían a nivel mundial, sobre todo se ocupó del folklore mexicano, el medio rural, y sin seguir las pautas de Allá en el Rancho Grande, -- Fernández recreó la vida del campo mexicano, de la Hacienda en México, con un cine sensible, pintoresco y dramático. Bracho aportaría un aire nostálgico por la época porfirista, pero sin cursilerías, con tono irónico que demostró la capacidad intelectual del realizador, la cinta se llamó: ¡Ay que tiempos señor Don Simón!; Roberto Gavaldón también debutaría como realizador en los cuarenta, después de ser asistente de dirección por algún tiempo, gana notoriedad con la película La barraca.

## SITUACION DE LA EPOCA EN QUE SURGIO CANTINFLAS

La risa no es un mal comienzo  
para la amistad y la mejor manera  
de terminarla...

Oscar Wilde

La etapa histórica en la época en que surgió Cantinflas, 1936, fue de pleno desarrollo y un acelerado crecimiento, fue una etapa de cambios.

Cuando Lázaro Cárdenas tomó el poder en 1934, el país -- aún se hallaba bajo la influencia directa del Gral. Plutarco Elías Calles. Este anterior mandatario, era quien dirigía el poder absoluto de las presidencias posteriores a su período, quitaba y ponía presidentes a su antojo, por ello era: "El Jefe Máximo".

Al dejar Calles el poder a Cárdenas, instituyó una estrategia de mayor control: El Plan Sexenal. Este fue instituido para influir de manera indirecta sobre el nuevo presidente; con lo que no contaba Calles, fue con que Cárdenas impuso su propio criterio en los asuntos nacionales e internacionales, y declaró su independencia presidencial y lo mandó a sacar del país, en el momento en que Calles se le enfrentó.

Es conocida la anécdota de que Calles se encontraba en su residencia, cuando los agentes lo consignaron por órdenes del presidente Cárdenas a un avión, para que abandonara inmediatamente el país. Antes había hecho declaraciones en contra de Cárdenas, en los diarios capitalinos, esto motivó que el nuevo presidente lo enviara lejos y ejerciera su propia autoridad.

Cárdenas debía eliminar todo vestigio del Maximato, ello implicaba despedir de los puestos gubernamentales (claves) a gente que simpatizaba con el Jefe Máximo, y con esto evitar -- posibles choques contra su gobierno, Cárdenas suplantó a éstos empleados por gente de su confianza.

Cárdenas tuvo mucha importancia en el aspecto económico, porque en 1938 expropió las compañías petroleras. Esto creó una terrible crisis económica durante ese año. Las exportaciones decayeron de 1938 a 1940. Básicamente porque los países que importaban productos y materias primas mexicanas eran esencialmente los mismos que tendían sus compañías en nuestro país.

Estados Unidos importaba plata a México, por ejemplo, cuando este país dejó de importar el metal, esto afectó mucho a la economía nacional.

El radicalismo implantado por Cárdenas, tuvo eco en cuanto a que el crecimiento industrial no fue superado por el lento crecimiento agrícola. Todo este proceso aunado a la baja de exportaciones dió como resultado una crisis económica general.

Sería hasta la Segunda Guerra Mundial, que el país pudiera superar la crisis económica del cardenismo. Este gobierno se definió sobre todo por el radicalismo que desde el principio -- propuso.

Durante el cardenismo, la cuestión agraria fue importante, ya que el presidente durante el año de 1935, creó la Confederación Nacional Campesina, la cual integraba a los campesinos -- (muchos de ellos agradecidos con Cárdenas por el reparto agrario), en un organismo dependiente del gobierno y éste apoyaría al organismo para mantener un control absoluto.

El reparto agrario durante la etapa de Cárdenas, creó mu--

chas simpatías hacia el presidente, por parte de los campesinos. Con la creación de la CNC, el gobierno organizaría este reparto y a la vez organizaría a este núcleo poblacional, que representaba uno de los pilares de la economía. A su vez el -- gobierno controlaría a la clase campesina mediante la CNC.

Al decir radicalismo, nos referimos a todos los aspectos, un cambio fundamental tanto en la forma de gobernar, como en la de intervenir en las cuestiones económicas y políticas, -- tanto a nivel nacional como internacional; muy distinto al go bierno callista.

En lo internacional, el gobierno cardenista tuvo trascendencia en el aspecto de las relaciones con España, pues abrió las puertas de México a los inmigrantes españoles que huían del conflicto interno, la Guerra Civil española. A México llegaron masivamente muchos personajes españoles como intelectuales y disidentes, también muchos futuros propietarios de comercios, los cuales se establecieron en nuestro país.

En cuanto a la cuestión agraria, Cárdenas distribuyó las haciendas entre los peones de las mismas, y durante su gobierno se repartieron aproximadamente 18 millones y medio de hectáreas de tierras, y con ello se beneficiaron a miles de paupé-- rimas familias campesinas. A estos campesinos se les organizó en la CNC, como ya se mencionó.

Asimismo se creó la Confederación de Trabajadores Mexicanos CTM (otro control pero ahora de obreros) en la cual se organi-- zaron a las clases obreras del país, esto fue en 1936. La CTM englobaba a distintos sindicatos, porque la etapa del cardenismo se representó por un sindicalismo exacerbado en sus filas se hayan hasta la fecha, sindicatos mineros, de ferrocarrileros electricistas, metalúrgicos, cinematografistas, petroleros y

la mayor parte de los pilares productivos de la economía nacional. También esto tuvo consecuencias, se realizaron infinidad de manifestaciones y huelgas por las mejores condiciones de trabajo de los obreros y el Estado fue el encargado de apaciguar estas peticiones. Quizá por eso el gobierno cardenista inspiró parodias de revista en las que se mencionaba que era un gobierno 'bolchevique', socialista.

Pero lo más importante fue que con la expropiación petrolera, el cardenismo adquirió mayor independencia política y económica; aunque llegó la etapa de la inflación, las compañías petroleras pasaron a manos de Petroleos Mexicanos, PEMEX.

En el aspecto cultural del cardenismo, hubo más participación de corriente literarias: Los Contemporáneos. Este grupo de intelectuales editaron una revista homónima, de ella se derivó el apelativo. El grupo lo componían: Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Ortiz de Arellano, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, González Rojo, Torres Bodet, Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén, entre otros.

Este grupo de escritores, fue criticado en su tiempo precisamente por el radicalismo cultural que su corriente imponía, no solo literariamente sino que abarcaba otros ámbitos: cine, teatro, pintura, artes plásticas, etc.

Los Contemporáneos trajeron a México la influencia europea en cuanto a temas poéticos, novelísticos y literarios. Defendieron la libertad de expresión y fundaron el primer cine club del país.

Algunos de estos escritores participaron en el ambiente periodístico, en la crítica artística y teatral. También participaron en los argumentos de cintas, entre ellos Novo. Otros fueron críticos y dramaturgos, como Villaurrutia.

Una corriente de realismo socialista (por la importancia y atenciones que recibieron las clases trabajadoras, obrera y campesina), se apoderó del arte, además de enaltecer la imagen nacionalista del indígena, éste cobró vida en los personajes de la novela revolucionaria.

Los Contemporáneos como élite cultural mexicana, exacerbó los valores del Viejo Continente, europeizaron a la cultura mexicana, tradujeron textos y obras de escritores como: Breton, imponiendo la ideología de los autores extranjeros a la propia, por ello, pusieron de moda corrientes ideológicas nuevas, al menos en nuestro país.

La época cardenista puso poco a poco la cultura al alcance de las clases media y baja de la población, sobre todo a la clase media.

Durante el gobierno de Cárdenas, la industria cinematográfica recibió todo el apoyo del Estado. Se fundó en 1935 CLASA, cimentado con capital privado, pero con el apoyo gubernamental. Y la primera cinta que se filmó fue de temática revolucionaria recordando que Cárdenas fue participante en la Revolución Mexicana, Vámonos con Pancho Villa recibió la bendición estatal mediante el préstamo de materiales como locomotoras, ferrocarriles, equipo militar, etc., más esta cinta, junto con Redes no fueron del agrado del público y ambas harían quebrar a CLASA pero ésta se recuperaría más tarde, con la ayuda del gobierno.

Fue hasta 1936 con Allá en el Rancho Grande cuando el público determinaría sus gustos por la hacienda y las canciones en contraparte con las amargas huellas de la Revolución Mexicana plasmadas en la cinta inaugural de CLASA Vámonos con Pancho Villa planteó.

El éxito de la película Allá en el Rancho Grande fue devastador, creó una imagen a nivel mundial del mexicano: noble, enamorado, valiente y muy cantador; además de que marcó la pauta a seguir en comedias rancheras, logrando la fórmula mágica de la inversión cinematográfica: rancho o hacienda, romance, canciones y mariachis, cantinas y peleas. Esto fue lo que comercialmente se vendía.

Durante la etapa de los treinta la temática del cine mexicano no tenía mucho panorama de donde elegir. Se tocaban generalmente los temas de la comedia ranchera, las películas cómicas, las epopeyas del barrio, y especialmente, las películas familiares en donde la abnegada, mártir y sufrida madrecita o la esposa similar, eran el núcleo de la temática.

Con la consolidación de la clase media (comerciantes, profesionistas, pequeños propietarios, empleados gubernamentales, y oficinistas) que era una masa heterogénea, individualista y sin una ideología concreta, se formó por medio de este público el género familiar.

La familia como núcleo moralista, institucional, que coordina todas las acciones de sus miembros, éstos giraban como satélites alrededor del hogar.

Era en este género, donde surgió la imagen de la madre mexicana, la esposa masoquistamente denigrada, que soportaba todo por los hijos y el esposo, sin negar su papel de víctima. Se implantaron los roles, de que todos debían obediencia y resignación, aún en la familia. Recordemos la frase del cardenismo "Unidad Nacional", y qué mejor que comenzar la unidad desde el núcleo familiar.

Por la saturación de dramas maternos, fue que la comedia ranchera tuvo un éxito imprevisible: ¡Ora Ponciano!, Cielito lindo, Allá en el Rancho Grande (ésta última con una graciosa intervención de Chaflán, como el 'antimacho' que se redime ante sus amigos y toma su 'verdadero papel' de jefe de casa). Estas películas fueron reflejos del gusto del público de aquellos tiempos, éste deseaba algo más ligero que saliera de lo dramático y que al mismo tiempo representara lo nacionalista que era el tema imperante durante el gobierno cardenista.

Por otra parte, los productores no querían arriesgar su inversión en una incipiente industria, que quizá fuera una mala copia del cine de Hollywood. Al realizar una película de calidad, se requería mucha inversión de capital y al realizar una cinta de baja calidad, los dividendos eran muy alentadores. El período cardenista trajo consigo un gobierno 'socialista' porque daba mucha importancia las clases trabajadoras del país, pero además de que la clase media exigía calidad en la cultura, fue cuando se comenzó a tomar una posición crítica y más conciente de la situación que en cuanto a temática y producción mostraba el cine mexicano.

Allá en el Rancho Grande, obtuvo el primer lugar en el festival de Venecia, por la fotografía de Gabriel Figueroa. Este fue el primer premio del cine mexicano, aún así, el panorama cinematográfico siguió siendo gris.

Si en toda la industria cinematográfica mexicana, la situación era incipiente, la comedia contaba con muy pocos exponentes: Leopoldo Ortín, quien poseía ya, cierto prestigio y nombre en cartelera; Carlos López Chaflán, con papeles generalmente secundarios. Estos dos actores cómicos daban una graciosa tonalidad a las películas en las que actuaban. Don Cantinflas que intervenía en la misma película en la que debutó Cantinflas en 1936, también estaba entre los pocos actores de comedia mexicanos de la época; Juan José Martínez Casado, Valentín Asperó. Como se puede notar el panorama de cómicos cinematográficos era muy reducido, Cantinflas surgió en un buen momento, ello aunado a otros aspectos, hizo que el cómico lograra un lugar preponderante en la comedia mexicana.

La producción cinematográfica mexicana, en el período de los treinta, fue reducida, de 1930 a 1940 solo se filmaron 260 películas. En 1936, específicamente se produjeron solamente 25 películas, de las cuales 7 fueron comedias. Estas fueron: ¡Ora Ponciano! de Soria, cuyo asistente fue Roberto Gavaldón; El bañal macabro, de Miguel Zacarías; Cielito lindo, de Roberto O'Quingley; El superloco, de Juan José Segura; El rosal bendito, de Bustillo Oro, Nostradamus, de Bustillo Oro. Los cómicos que intervinieron en estas películas, solo participaban en algunas escenas, no eran películas del género de comedia.

Otro tipo de cintas que incluyó a los cómicos en algunas escenas, lo fueron las comedias rancheras, surgidas en la época cardenista. Este género nació como una parodia de los dramas españoles de principios de siglo: "De la zarzuela española, la comedia ranchera tomará tres de sus elementos fundamentales: la desenvolvutra de personajes celosos de su intimidad; los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímicamente proyectada en la música alegre." (1)

Pero la comedia ranchera surgió como una forma de proyección internacional del folklore mexicano, en una especie de chauvinismo existente en la época de nacionalismo, y también trajo consigo la nostalgia por la época porfirista, por la hacienda, como un semifeudo magnificente, como un paternalismo generoso en el cual el peón era alegre y cantador, dicharachero y sin presiones laborales. El paraíso de vivir trabajando y produciéndose sin fatigas, con muchas canciones y romances. También este género abarcó la institución de la familia. La represión que determinó al más acérrimo macho mexicano y a la más pura doncella de la hacienda. El factor que se va gestando en la trama de las películas de la época, es el chiste o la intervención (casi necesaria) del cómico. Este le dió al galán protagonista, un punto de apoyo en el manejo de las emociones: el galán se encargaba de hacer llorar o violentar al espectador con escenas románticas y agresivas; y el cómico de hacerlo reír con sus intervenciones chuscas.

En su intervención en Cielito lindo, Chaflán recibió una crítica positiva por parte de la periodista Luz Alba, ella escribía para la publicación "Ilustrado". Es necesario hacer notar que el personaje del cómico en las películas mexicanas, - estuvo muy influido por el teatro de revista (como ya se vió éste fue como una escuela de cómicos), posteriormente por las carpas. En el artículo de la periodista Alba, se refiere lo -- siguiente, a propósito también de otro cómico: El "Panzón" Soto:

"Decíamos la semana pasada que con mucha frecuencia el - nacionalismo de las películas mexicanas es completamente con-- vencional: en realidad, copian los caracteres y el ambiente de sus obras al teatro, que -podríamos agragar ahora- tampoco loa ha tomado directamente de la vida, sino que los ha hecho a imi-- tación casi siempre de piezas y estilos teatrales extranjeros de momentáneo éxito entre nosotros.

La producción que ahora nos ocupa es, sin duda alguna si se la considera desde ese ángulo menos nacionalista de lo que podría esperarse, dado su título. Como O'Quigley no está empa-- pado por razones obvias en el nacionalismo teatral creado por "Panzón" Soto, en complicidad con los autores de revista que importan la inspiración musical y literaria para traducirla a esa jerga pseudopopular al celuloide, y eso cuando menos salió ganado la película.

¿Quiere decir lo anterior que es más realista que sus congé-- neres? No, sino que resulta mucho menos artificioso, menos re-- visteril, menos 'guzaguileasca'. La prueba está en la actuación del señor Carlos López Chaflán sin duda el mejor de los intér--

pretes de esta obra: el tipo que crea, aunque no es fiel trasunto, ni mucho menos un símbolo de lo real no resulta payaso de tablas, decididor de chistes de pacota, como otros hijos del mismo padre. Hay en él una gracia discreta y verosímil que lo vuelve natural." (2)

Resulta obvio recalcar sobre la opinión de la periodista Alba, en la cual se hace referencia al poco panorama cómico que existía en la cinematografía de los treinta, era natural que se recurriera a los cómicos y sketches de los teatros de revista. Chaflán realizó un papel inmejorable en Cielito lindo. Además de habernos hecho reír, con el personaje de Florentino en Allá en el Rancho Grande, en ese papel representaba la antítesis de Tito Guízar, el macho mexicano que retoma su papel de 'domador', de dirigente de la familia, esta imagen seguiría por muchos años en la temática del cine mexicano.

Pero 1936 sería también un buen año en la comedia mexicana, ya que surgía en un papel secundario en No te engañes corazón, una figura muy popular posteriormente: Cantinflas.

Existen diversas versiones acerca de la nomenclatura del --cómico Cantinflas, la más popular versa en que cuando el actor salió a escena en el teatro Follies, alguien le gritó: "Oye, tú no cantas, ni inflas (ingerir bebidas alcohólicas)". Y al unir las dos palabras se bautizó a Mario Moreno Reyes, como: Cantinflas.

Cantinflas recibió la oportunidad de trabajar en cine a la edad de 25 años, en la cinta No te engañes corazón aún actuaba con el pesado maquillaje del teatro y las carpas, el maquillaje que recuerda al mimo, al payaso, al clown.

También su vestuario a pesar de ser 'sobrio' tenía el toque de desaliño que más tarde determinará el pantalón a medio caer y su inseparable 'gabardina', ésta era simplemente un trozo de hilacho al hombro, en su primera cinta lucía un bombín recordando un poco a Chaplin, muchos cómicos lo tomaron como un modelo a seguir. Emilio García Riera da su versión sobre el debut de Cantinflas:

"En 1936 el cómico Cantinflas tenía 25 años y era un joven capitalino de origen humilde que había demostrado, primero en las carpas y después en los teatros de revista, un asombroso -- don de improvisación verbal en su caracterización del típico pedado, o sea, del miembro del lumpen cuya ascendencia indígena - subrayaba la ubicación de un escaso bigote en las comisuras de la boca. Contreras Torres lo hizo debutar en el cine al lado de otro cómico, Don Catarino, también salido del teatro pero de un registro humorístico más rural. Ambos, maquillados al modo exacto en que lo hacían para salir a escena, jugaron en No te engañes corazón papeles secundarios y marginales. La película es una tragicomedia -más trágica que cómica- con amor sublime de madre, villano adulador, buen viejo tenido falsamente por tenorio (Carlos Orellana, personaje central de la cinta), chismosas malintencionadas y sentimentalismo a raudales. Cantinflas debería esperar otras oportunidades para convertirse en el monstruo sagrado número uno del cine nacional." (3)

En realidad la producción cinematográfica del género cómico era sumamente reducida, como ya se mencionó sólo 7 películas en el año de 1936 lo confirmaron, y éstas no eran netamente cómicas sino que tenían intervenciones de cómicos.

Beristain apareció durante el periodo maderista, en el teatro 'Apolo', sus chistes eran pornográficos (para su época), fue hasta el periodo de Huerta, cuando cobró verdadera fama. El mismo Huerta, visitaba frecuentemente el teatro, dando rienda suelta al hedonismo etílico.

Roberto Soto sucedería a Beristain, con una indumentaria de vendedor de tacos de la ciudad: camiseta y pantalón sucio, delantal blanco y gorrita de papel. Representaba el chiste español, pero también hacía alusiones políticas (restringidas, pero de acuerdo a la época, pícaras y 'fuertes'), en forma sutil y con fineza, mediante los argumentos que su escritor de cabecera, Castro Padilla, realizaba para Soto. Los sketches que se realizaban en los teatros de revista, fueron dirigidos al público que acudía al teatro, no a todas las masas.

El surgimiento de la carpa, cambió de sobremanera el panorama teatral de revista en México, durante el periodo posterior a la Revolución Mexicana, su influencia llegó a más público, los costos fueron más reducidos, y el público que acudía a la carpa era de los estratos medio y bajo de la población. O sea que las carpas vinieron a integrar al público más humilde, que no podía pagar la entrada al teatro de revista.

De la carpa surgieron cómicos como: "Chupamirto", Don Catarino, el Conde Boby. Cantinflas surgió cuando ya estos personajes se hallaban en el ocaso de su trayectoria. "Chupamirto" se disfrazaba como el personaje de las tiras cómicas de Acosta. Así también Don Catarino. Las tiras cómicas "Aventuras de Chupamirto" fueron la inspiración de los cómicos de carpas muchos opinan que Cantinflas copió el personaje, y solamente le agregó su 'gabardina'.

En 1937 continuaron las comedias rancheras, Leopoldo Ortín participó en la película Amapola del camino, explotando el personaje de ranchero alegre y vivaracho, trabajó junto con Pedro Armendáriz, Tito Guízar, Andrea Palma y Margarita Mora.

Los realizadores seguían explotando el tema de abnegación maternal, y para los roles femeninos existían dos papeles a -- protagonizar: la sufrida y abnegada madre o esposa de familia, o la mujer que se prostituye, ésta última recibiendo el castigo divino o social, y que más tarde se redime volviendo al -- sacrosanto hogar.

En ese año surgió el actor Jorge Negrete, futuro galán ranchero del cine mexicano "El charro cantor". Asimismo Emilio -- "Indio" Fernández hacía su debut como actor en la cinta Adiós -- Nicanor.

Arcady Boytler aprovechó muy bien la necesidad de un género cómico en México, entre tantos melodramas, realizó Así es mi tierra con Cantinflas en el papel principal, acompañado por Manuel Medel. La panorámica del paisaje de filme es indiscutiblemente bien realizada. Cantinflas en las manos de Boytler fue un excelente elemento a explotar.

1937 fue un año relativamente bueno, se filmaron 38 cintas 13 más que en el año anterior. Ya en los melodramas se incluían a los actores cómicos de ese tiempo; las agendas de Polo Ortín y Carlos López Chaflán estarían muy ocupadas en ese año. Se comenzaba a ver la importancia del género cómico en la industria cinematográfica mexicana.

También en 1937 Boytler dirigió a Cantinflas en la cinta Aguila o sol acompañado también por Manuel Medel. Esta película repitió el éxito de Así es mi tierra, solo que la coreografía -- estuvo muy bien realizada. En la segunda cinta de Cantinflas-Boytler, la acción fue trasladada al medio urbano, que es donde mejor se ubicarfa al 'peladito' Cantinflas.

En 1938, Cantinflas no filmó ninguna cinta, pero el género cómico se denotaba como algo ya muy importante en el cine mexicano. En este año se realizaron 13 películas de comedia, para el beneplácito de las clases media y baja de la población cinéfila, cansadas de filmes rancheros y dramas familiares, en donde se exaltaban los valores nacionalistas, fue una etapa transitoria en la industria cinematográfica mexicana, cimentada en el auge económico en el país.

La industria cinematográfica empezó a fijar las 'reglas' en cuanto a realización. Las personas que estaban dentro del medio, no les convenía que otras llegaran a desplazarlas. Se creó la UTECM una nueva rama en el control de la industria del cine, pero esta rama tenía a los directores entre sus agremiados, ello significó que los realizadores podrían sustituir al productor, sin ser obreros, eran empleados de confianza o socios de la producción. Este sistema permitió que algunos nuevos directores pudieran realizar producciones cinematográficas.

En cuanto a la calidad de las producciones, 1938 no fue un año memorable, solamente Alejandro Galindo logró una buena realización con la película Mientras México duerme.

Los intelectuales de ese tiempo, como Salvador Novo, hicieron críticas favorables a las producciones, y participaron en la elaboración de guiones cinematográfico, Novo hizo el guión de El sig-

no de la muerte.

Otros periodistas como Salazár Mallén elaboraron propuestas de calidad, no de cantidad, que el cine de los treinta necesitaba. No solo importaba realizar muchas películas mediocres, sino realizar pocas, pero de calidad. En la revista "Cine" de octubre del mismo año, Salazár Mallén escribió:

"El proceso técnico, la fotografía, los escenarios, todo eso que escapa o apenas roza la sensibilidad del espectador común, sí ha mejorado; pero nuestras películas se deslizan por un plano oblicuo que las hace caer siempre en la mediocridad, o más bajo. Este fenómeno se acentuó notoriamente a partir de los filmes que aprovechan la vida vernácula, que se hacen a los motivos folclóricos con una resuelta voluntad de quedar en ellos, o de agotarlos como finalidad principal. La fiebre del folklore, ha paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía, insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla. El cine mexicano medra, pues bajo el signo de la monotonía." (4)

Las comedias filmadas en 1938 fueron: México lindo, en donde realizó su debut el cómico Fernando Soto "Mantequilla", hijo del actor y empresario teatral Roberto Soto. También debutó con un papel secundario, como todos los comediantes mexicanos. Leopoldo Beristain participó también en la cinta.

Por mis pistolas (homónima a una posterior de Cantinflas), con el cómico Don Catarino; Padre de más de cuatro, con Leopoldo Ortín; La virgen de la sierra, en donde intervino Armando Soto la Marina "Chicote". La tierra del mariachi, con Chaflán y Chicote.

Los millones de Chaflán, con Chaflán, Joaquín Pardavé, -- Arturo Martínez "Panseco". El rosario de Amozoc, con Daniel "Chino" Herrera, esta cinta fue en donde se bautizó al cómico. A pesar de tener problemas legales, por plagio, José Borh la dirigió y se considera por la crítica, como la mejor realización del director, quien conjugó el drama con la comedia. También participó en un papel chusco, Emilio Tuero, que era el protagonista.

El indio, con Chaflán, interpretando un papel de criado, esta cinta fue una adaptación de una obra literaria.

Caminos de ayer, con Don Catarino, considerada por la crítica como un filme de mal gusto.

La india bonita, última cinta de Don Catarino, quien después se suicidaría en Tampico. También intervinieron "Chino" Herrera y Eusebio Pirrín.

Mientras México duerme, con Chicote, Raúl Guerrero "Chaplin" y Carlos López Chaflán. En esta cinta, el director Galindo aprovechó muy bien su instrucción en Hollywood y en el filme lo demostró, mezcló el ambiente de gangsters con la participación de cómicos, en un ambiente muy mexicano, con un humor 'socarrón', malicioso y burlesco. Definía en cierta forma el humor agresivo y determinante del mexicano, de origen humilde pero trabajador.

Canto a mi tierra, formó un cuarteto cómico: Panseco, Treviño, Mister Lee y Manuel Esperón. "Los cuatro vagabundos", se hizo llamar el cuarteto cómico.

Aquí llegó el valentón (El fanfarrón), con el "Chicote" y Panseco.

Juan sin miedo, con "Chicote" en papel secundario.

Juntos, pero no revueltos. Con "Chicote" y Panseco.

En 1939 Cantinflas filmó El signo de la muerte, con el argumento de Salvador Novo. Cantinflas y Medel no lograron resaltar en la cinta, demasiado 'pesada' y llena de citas históricas y literarias.

Jorge Ayala Blanco escribió en "México en la Cultura", una crítica muy negativa con respecto al filme El signo de la muerte: "Es en estas películas de Cantinflas antes de su entronización, donde se puede encontrar lo mejor del cómico. Aunque frustrada y muy menor, El signo de la muerte nos informa de un cine cómico -- mexicano de aspiraciones." (5)

En 1940 no hubo mucho material filmado, fue un mal año para la producción. El general Cárdenas entregaba el poder al general Manuel Avila Camacho.

Cantinflas filmó en 1940 Ahí está el detalle de Bustillo Oro. La importancia que tuvo esta película, podría definirse como la consagración del 'peladito mexicano'. Con la ayuda del argumento, el papel le quedó como 'anillo al dedo'. Cantinflas disfrutó explotándose como el vago de la trama: tragón, borracho, y lujurioso, García Riera comentó respecto a éste:

"El personaje expresa inmediatez del deseo, opuesta a la represión y la hipocresía del catrín. Y así como éste trata de dignificar su represión valiéndose del lenguaje, Cantinflas emplea su lenguaje con un claro propósito de defensa. El lenguaje sirve a la enajenación del catrín; Cantinflas en cambio, enajena al lenguaje en provecho propio. O dicho en otras palabras: "el hombre de razón" se pierde en el lenguaje; en cambio, el lenguaje pierde su sentido al servir a la irracionalidad del "pelado", héroe de una picaresca capitalina." (6)

Ahí está el detalle, define dos corrientes sociológicas -- antagónicas entre sí, pero que siempre estarán unidas: los marginados y los de clase pudiente. Este filme dió a Cantinflas un triunfo ya anunciado anteriormente, por fin se pudo contar con un actor cómico, formado en las carpas y el teatro de revista, que representaría a un núcleo de la población mexicana, marginado de la sociedad. También el personaje de Cantinflas representará (según la trama), el ensueño colectivo de infinidad de 'peladitos' o lumpens de la sociedad, el ensueño de obtener todo, lujos, riqueza y a 'la changuita' deseada. Todo esto sin tener que trabajar ni sacarse la lotería, Cantinflas se gana al público del juzgado y al espectador de la cinta. La increíble improvisación que hace durante su juicio demuestra lo anterior, el neófito en contra de la gente culta, con sus mismas armas (lingüísticas) y en un medio que no es el suyo. El éxito de Cantinflas en Ahí está el detalle, lo definiría García Riera así: "Surgía así la figura de mayor popularidad no solo entre las propuestas por el cine nacional, sino entre todas las del cine en castellano." (7)

A propósito del filme, Ayala Blanco también opinó: "Prototipo de los cómicos mexicanos, Cantinflas es el representante del egocentrismo que esteriliza todos los temas que toca. Es el drama de un personaje omnívoro que se mueve en un mar de convenciones insulas, sin mundo cómico; medio principio y fin de la sátira. Solo -- podemos recordar vodevilescos de maridos cornudos, el juicio chusco y los besos a su "changuita" en la cocina de Ahí está el detalle. El resto de la gracia que mistifica y ostenta los peores estereotipos del mexicano, El cine cómico únicamente ha tomado un personaje de la ciudad para disolverlo en su universo nebuloso;

Cantinflas nunca se librará de la servidumbre a Chupamirto, popular personaje de historietas en que se inspira." (8)

Cuando Grovas el productor de la cinta, le pidió a Bustillo Oro que hiciera el argumento de la cinta, Bustillo Oro prefirió ir a 'estudiar' al mimo para hacer un personaje acorde a éste: "Fuimos, casi a la fuerza. Tenía vistas todas sus películas, incluyendo unas cuantas muy cortas, que anunciaban no sé que mercancía, me hizo gracia, pero no mucha. Confieso que nunca se me ocurrió verlo en un foro teatral. Esta primera vez, a pesar de los aplausos, no le concedí tamaños de estrella cinematográfica. Usaba una jerigonza con la que hablando mucho nada decía, a la manera de los políticos. O de los astutos pícaros que en un juzgado querían embrollar sus declaraciones. De vez en cuando dejaba escapar un chiste oportuno, de preferencia sobre la actualidad pública. Tenía ingenio y hacía refr. No mostraba cualidades de verdadero actor, sino solamente de bufón. Era siempre el mismo. No variaba nunca de indumentaria, ni de gestos ni de ademanes. Imitaba en todo a los pillos del pueblo y a su socarronería. Con un pequeño sombrero de alas cortas y levantadas en la copa, con una camisa rota, con unos desgastados pantalones que no se le caían por milagro, sujetos al bajo vientre con una hilacha -- cualquiera, y con un andrajo en el hombro, al que llamaba su gabardina, lograba una perfecta caricatura de un vago de los barrios bajos." (9)

Bustillo Oro debía imaginar una trama que fuera de acuerdo a lo visto por él en el teatro Follies, el personaje del vago que de un momento a otro debe aparecer en sociedad, porque no -- habían papeles que fueran con el tipo de Cantinflas, había que

buscar un papel especial para este joven cómico. Bustillo Oro narra en su texto "Vida cinematográfica", la idea que surgió cuando encontró el personaje de la trama en el cual situaría a Cantinflas:

"Una madrugada me levanté esperanzado. Me puse a repasar el "Periquillo Sarniento". ¡Eh aquí lo que era Cantinflas! Un pícaro como ese o como el Lazarillo. El problema no estaba en lo que emplearíamos del periquillo. El material sobraba. ¿A cuáles pasajes renunciar? Entrada la mañana tenía yo un plan completo. Gómez Landero se entusiasmó. Grovas puso muy mala cara. ¿Para qué remontarnos a la Colonia, sin en cuyo ambiente los sucesos de la novela perderían carácter y fuerza? Lo que necesitamos era un cosa viviente, actual, propia del mundo que había -- producido a Cantinflas. Si nuestro cómico cuajaba, ya pensaríamos en El Periquillo con todas sus consecuencias. Así que a seguir trabajando.

Entendí. Yo me había agarrado al Periquillo como un clavo ardiente. Lo solté y me enfrenté a nuevas noches de tortura. Grovas y Mario Moreno se impacientaban. De improviso en el teatro, mientras escuchaba a Bacaloni en "Don Pasquale", reviví mis estudios de derecho penal y mi paso por la sala de jurados de Belén, cuando me dediqué, con un compañero, a defender a acusados sin dinero. Ahora vinieron de la mano del personaje cantinflesco. Vestían de modo parecido y contestaban los interrogatorios con el habla astutamente enbrollada. Desconfiando tanto del fiscal como de los -- defensores, resbalaban a chistosas ocurrencias en su propia contra, tan chistosas que no las había yo olvidado.

¡Ya estaba! Víctima de un error judicial, Cantinflas sería juzgado en un jurado. De hecho, Cantinflas había matado a un perro ra

bioso llamado "Boby", por sacar del apuro a su "changuita", que no se atrevía a matarlo según las órdenes de su patrón. Figuraría en la trama otro Bobby, un maleante que moriría a manos de un cómplice. Por equivocación Cantinflas es tomado por el asesino no de "Boby" el perro, sino de Bobby el maleante. Si que Cantinflas se percate del error. Se cree procesado por su verdadera acción. De las opuestas convicciones, por un lado, la del juez, la del fiscal, la del defensor y la del público, y por el otro la del inocente Cantinflas. Surgiría una magnífica situación cómica. Situación cómica que aprovecharía yo para introducir en las réplicas de Cantinflas, los chistes que tenía yo oídos en -- mis pinitos de abogado defensor." (10)

LA COMEDIA POR SEXENIOS.

Al comienzo de los cuarenta, ya se ampliaba el panorama de la comedia mexicana, aún cuando el melodrama tuviese el primer lugar en producción.

Ni sangre ni arena y El gendarme desconocido, fueron las películas que vinieron a reafirmar la trayectoria de Cantinflas. Además que el cine mexicano cumplía su aniversario número 10.

Alejandro Galindo dirigió la película Ni sangre ni arena, esta sería la única película que realizaría el director con el mimo, pues al haber diferencias entre ambos, el cómico de la gabardina, contrataría a su asistente Miguel M. Delgado, quien sería su director de cabecera en todas las subcuentas cintas. En la misma realización, Cantinflas se hizo acompañar por Fernando Soto "Mantequilla" y Estanislao Schillinsky, éste último casado con la cuñada del cómico.

A esta realización y en el mismo género, dentro del año de 1941, se filmaron:

Cinco minutos de amor, de Alfonso Patiño Gómez, con Agustín Isunza y el debut cinematográfico de Angel Garasa.

El capitán Centellas, de Ramón Pereda, con el "Chicote". Esta comedia recreó los vestigios del Teatro Español y su influencia en el género cómico. Debe recordarse que el teatro de revista en México tuvo mucha carga de elementos de la zarzuela española, estos vestigios siguieron llevándose hasta el propio cine.

Esta filmografía, se hará tomando en cuenta que la participación de los cómicos en las cintas mexicanas era parte --

casi esencial de las películas. A pesar de que los cómicos mexicanos, muy pocas veces llevaron los primeros créditos, salvo raras ocasiones, los papeles secundarios, les permitieron lucir mejor y dejar una buena imagen ante el espectador, que si hubieran sido los actores principales. El cómico se fue haciendo indispensable, aunque sus intervenciones fueran de patiños o de relleno. Comenzamos por los años cuarenta, porque es la etapa cinematográfica en la cual, el género de comedia mexicana ya estaba mejor definido que antes.

¡Ay qué tiempos señor Don Simón!, de Julio Bracho. Con Joaquín Pardavé como protagonista; este surgió también de los teatros de revista, logró recrear un personaje muy divertido y junto a él, Consuelo Guerrero de Luna, quien también merece un comentario muy favorable, ya que su trayectoria artística en las realizaciones cómicas, fue siempre en papeles secundarios, pero esto le dio, como a todos los grandes cómicos mexicanos, la oportunidad de lucir sus capacidades. La chispa y la gracia natural de los cómicos en los papeles secundarios venían a reforzar la trama y sobre todo a los personajes principales. En esta película, nostálgica por la época porfirista, también trabajó otra comediante muy buena, -- Dolores Camarillo "Fraustita", la 'changuita' de Cantinflas en Ahí está el detalle.

Lo que el viento trajo, de José Benavides Jr., con Jesús Martínez "Palillo", Agustín Isunza, Leopoldo Beristain, Alfonso Jiménez. Esta película fue una parodia de Lo que el viento se llevó. Nuevamente el cómico de revista, en este caso Palillo, que se especializaba en chistes políticos, fue

trasladado al cine, con este filme se vino a dar más relieve a la competencia que ya existía entre Palillo y Cantinflas, esto sucedía en el teatro de revista; solo que el cine no supo aprovechar como debía al cómico Palillo. Aún así la película unió a los cómicos revisteros más cotizados en el teatro de revista.

Cabe mencionar que el teatro de revista fue como el tronco de donde ramificaron todos los cómicos famosos del cine mexicano, salvo algunas excepciones, todos poseían la misma escuela, y cuando fueron trasladados a la industria cinematográfica, algunos de ellos no tuvieron el éxito que merecían. Esto último dependía de un buen argumento, un realizador que supiera explotar el potencial de los actores, una producción adecuada y finalmente aprovechar el momento en que el gusto del público los situara en el lugar de honor. Cantinflas supo aprovechar muy bien el éxito que ya poseía en los teatros y carpas, surgió en el momento en que el cine mexicano necesitaba del género cómico, además de que sus primeros estelares, fueron bien aprovechados por los directores: Boytler, Bustillo Oro y Galindo. Más tarde él sería quien ya produciría sus propios filmes, acompañado de Miguel M. Delgado, como su director perpetuo. Cantinflas creó un lenguaje muy personal y distintivo, su vestimenta y sus ideales fueron el prototipo de su personaje, su representación, ocupó un lugar muy importante dentro del género cómico mexicano.

Otros cómicos lograron éxitos merecidos, como Chaflán, Joaquín Pardavé, Chicote, Mantequilla, Pompín Iglesias, etc., éstos últimos siempre en papeles secundarios, pero no por ello

inadvertidos.

¡Ay Jalisco no te rajes! de Joselito Rodríguez, con Chaflán y Angel Garasa. Esta comedia ranchera tuvo muy buena actuación por parte de ambos comediantes.

Del rancho a la capital, de Raúl de Anda. Con Agustín Isunza y Chicote.

Carnaval en el trópico de Carlos Villatoro. Con Manuel Medel, Agustín Isunza, Eufrosina Gómez "la Flaca" y Estanislao Schillinsky, "Alpiste" y Cantinflas (involuntariamente). Fue una película que tuvo problemas legales, pues Cantinflas demandó a los productores por haber incluido en la cinta, escenas de su visita al carnaval veracruzano. Este filme fue el debut como argumentista de Medel, otro cómico veterano del cine mexicano, surgido de las carpas y del teatro español.

El sexenio de Avila Camacho vino a consolidar la temprana industria cinematográfica mexicana, dando las bases para el auge que más tarde tuvo el cine mexicano. La Segunda Guerra Mundial y el interés que el presidente demostró, fueron factores que motivaron el auge, aunado todo ello al apoyo que Estados Unidos brindó.

A su vez, los filmes vinieron a consolidar el género de comedia pues las cintas netamente cómicas no recibían el suficiente apoyo, como para ser protagonistas de un filme. Un detalle curioso, en la época de auge del melodrama cinematográfico, es que el cómico venía a despejar la escena de tensión que proporcionaban los actores dramáticos. Así pues, cuando -

una escena fuerte se presentaba, posterior a ésta, el cómico intervendría para darle equilibrio y contraste a las emociones del espectador. Además de que el cómico siempre sirvió como -- contraparte al galán, era el antihéroe de la trama.

El año de 1942, Chaflán filmó La última aventura de Chaflán, que paradójicamente sería la última película que filmaría en su vida, pues el actor murió accidentalmente al siguiente -- mes de la filmación. Esta cinta tuvo buena aceptación, y posee una escena que se considera (por García Riera), como la mejor pelea cómica del género. Finalizaría otra brillante carrera -- cómica, pues Chaflán demostró tener muchas capacidades, el cine tuvo testimonios de sus actuaciones, muchas de ellas como el -- ingenuo y espontáneo campesino o ranchero.

El mismo año, Cantinflas filmó una parodia de la novela de Dumas, Los tres mosqueteros, de Delgado. Con la producción de Posa Films, Santiago Reachí y Jaques Gelman. Esta parodia sirvió de marco al mimo mexicano para que representara al personaje arrabalero en un clásico literario. Cantinflas tuvo un -- marco muy utilizado en la época: parodiar a las novelas clásicas; en esta película, ya se perfilaba como una estrella, Cantinflas era ya comparado con Chaplin, y se le mencionaba como: "el Charlot mexicano". La crítica no estuvo de acuerdo con la nueva interpretación del cómico, ni el papel estaba acorde con él, ni Cantinflas se identificó como D'Artagnan, los productores quisieron mezclar ambos elementos, y resultó que solo sirvió para no perder la costumbre en voga, la parodia.

Para 1943, la industria cinematográfica mexicana estaba realmente cimentada. Se produjeron 70 películas, dejando abajó a la producción en España y Argentina. Este auge se debió a la adecuación del cine mexicano al gusto latinoamericano; a la ayuda interna, por parte del presidente Avila Camacho, quien por cierto era un apasionado del cine, como ya se mencionó, y era asiduo espectador de cualquier nueva producción, pero debido a su cargo, no emitía ninguna opinión o crítica. También la formación del Banco Cinematográfico, que vino a coadyuvar en forma definitiva a la industria. La tercera y más importante ayuda, fue la que brindó Estados Unidos a nuestro país, debido a que afrontaba la Segunda Guerra Mundial, esto vino a favorecer definitivamente al cine mexicano: Estados Unidos se dió perfecta cuenta de la situación geográfica del país (mayor control), la no participación directa del país en el conflicto bélico, etcétera.

Esta ayuda se presentó por medio de maquinaria (la del país vecino) y equipo más moderno en el rodaje y procesamiento de los filmes, dinero extra a los productores a través de financiamiento de películas, una asesoría técnica con instructores de Hollywood. A cambio de esta ayuda, se tomaron muy a pecho su aportación, disponiendo del Ejército Mexicano para el rodaje de una película norteamericana, además de una intervención directa en la producción y distribución del cine mexicano. En 1943 se filmaron cintas cinematográficas como: María Candelaria, de Fernández; Distinto amanecer, de Bracho; Flor -- silvestre, de Fernández. Fue la verdadera consagración de las figuras nacionales: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, María Félix.

En estas películas, del género melodramático, no se incluye a ningún cómico o escena chistosa, pero sí alguna escena tierna que viene a balancear el drama.

Jesús Martínez Palillo, filmó una película que pretendió ser una segunda parte de Ni sangre ni arena, de Cantinflas. La segunda se llamó Palillo Vargas Heredia de Carlos Véjar Jr.; el cómico se hizo acompañar de una actriz netamente del teatro de revista, Elisa Berúmen. La película sería el tercer intento de los productores por competir con Cantinflas pero fallidamente no se logró ningún acierto; ya que Palillo poseía la gracia y espontaneidad en el teatro, más no así en el cine.

Manuel Medel filmó en el mismo año La vida inútil de Pito Pérez, de Contreras Torres, a pesar de ser un actor cómico, Medel interpretó por vez primera (Tin Tan filmaría otra versión posterior), al personaje de José Rubén Romero. Medel logró una buena representación que distó mucho del género al que interpretaba, el cómico. La entrevista que se anexa a este trabajo, deja entrever que el actor se siente, hasta la fecha, -- complacido y satisfecho por haber realizado el filme. A pesar de que la crítica fue negativa en alguna forma, la película resultó un éxito de taquilla, el público tenía cariño por el cómico y aunque no era su género, el público lo aceptó de buen agrado. Al resultar muchas polémicas de cualquier filme, se constata que no pasó éste inadvertido, tal fue el caso de La vida inútil de Pito Pérez.

El mismo año, Cantinflas filmó la parodia de la obra de Shakespeare, Romeo y Julieta, la cinta resultó una mala producción para el actor, no económicamente, sino como un escalón en su carrera cinematográfica. La crítica la destrozó por com-

pleto y el actor tuvo que defenderse como pudo, para salvar un poco su imagen chaplinesca, pues en esa época se consideraba a Cantinflas como "el Chaplin mexicano".

Para 1944, Cantinflas filmó Gran hotel en un intento de volver a su condición original del peladito, él mismo dejó (por el momento), los personajes clásico y actuó al lado de Mantequilla.

1944 comenzó siendo un año importante en cuanto al auge de las comedia musicales; la fórmula era muy sencilla, algún productor compraba un guión de intriga, amor, chistes (sketchs teatrales), y muchos números musicales; y el negocio era redondo, porque al público le gustaba ver en las películas a su estrella favorita, o cantante admirado. Los productores explotaron bien esto, y negociaron con las películas musicales de una manera óptima. Las películas musicales, contenían números de variedades, bailables y cantantes. El cine mexicano en el género cómico musical, no admitió que el cine no era lo mismo que un teatro de variedades, la mayor parte del tiempo de la película, se le dedicaba a las actuaciones de teatro. María Antonieta Pons y otras estrellas de la época, tuvieron suficiente tiempo filmico para lucir sus habilidades musicales -- (no así las histriónicas), mediante los bailables, con los ritmos de moda: mambo, cha cha cha, etc.; esto no importaba mucho en la temática de los filmes musicales.

Rodríguez comenzó su unión cinematográfica con Infante, en la comedia Escándalo de estrellas que poseyó una escena cómica, un gag que Jerry Lewis repetiría (16 años después) en Cinderfella.

Joaquín Pardavé filmó El gran Makakikus de Humberto Martínez Landero. El cómico se desenvolvió en una ambiente de esplendor y extravagancia, la temática de la cinta fue sencilla y le dió la oportunidad de demostrar su capacidad de comediante.

Manuel Medel filmó Bartolo toca la flauta, de Contreras -- Torres, esta cinta fue criticada, ya que Medel para ésta, se encasilló en el personaje de Pito Pérez y el error filmico se lo atribuyeron (García Riera) al realizador.

En conclusión, 1944 fue un año demasiado pobre en cuanto a producción cómica. La comedia musical estaba cobrando fuerza, así también la comedia ranchera, donde también se dedicaba mucho tiempo a las canciones en cantinas de pueblo. Las estrellas cinematográficas estaban ya establecidas, mitificando poco a poco su imagen a semejanza de las estrellas de Hollywood, en donde se iniciaban las pautas a seguir.

Todos estos elementos contribuyeron a la baja producción cómica.

NACE OTRO COMICO CINEMATOGRAFICO.

La segunda mitad de los cuarenta, tuvo mucha determinación en la historia del cine mexicano. El cine del periodo avilamachista se influyó por la comedia que extrañaba la etapa porfiriana, la vida en la Hacienda, etc. También hubo mucho auge temático en las películas que enaltecieron a la madre, el realizador que impuso este género temático, fue Juan Orol y en todos sus éxitos comerciales se abocaba el tema de la abnegada y sufrida madre mexicana.

Por los cuarenta, surgió otro cómico clásico del cine mexicano: Tin Tan filmó en papel secundario Hotel de verano, en el año de 1943 bajo la dirección de René Cardona. García Riera da su versión del hecho:

"De esta comedia musical a la gloria del panamericanismo -- (cuya apoteosis señalaba una marcha marcial cantada por Pedro Vargas) resultó lo más interesante el debut de un nuevo cómico, Tin Tan, del que hablaba así una curiosa gaceta publicada -- por el Diario Filmico Mexicano: "Resulta que apareció enfrente del hotel referido, un individuo de facha estafalaria, vestido al más puro estilo de los pachucos, es decir de los Angeles y mascando un idioma al que llamaba tatacha. Llevaba un traje si se le puede llamar a eso que tenía encima, de esa manera, azul con pantalones amplísimos y un saco que le llegaba un poco más abajo de las rodillas. La cadena del reloj llegaba un poco más abajo: como a la altura del dedo gordo del pie, a su vera caminaba otro tipo armado con guitarra, el cual ha de ser muy inteligente para aquellos que se rasuran la frente, puesto que llevaba la frente precisamente hasta la espalda.

Dió su nombre el pachuco: "Me llamo Tin Tan o Germán Valdés, carnal. Ando rolando en busca de un chantre, ¿ves? ¿Aquí puede uno trapar la oreja, ese?"

Una vez que le hubieran contestado que sí, con peligro de que le hubiera estado preguntando al empleado del hotel, si le daba permiso de estrangularlo, el pachuco se puso a armar una zapateata con la guitarra, cantando al estilo South Western, Crooner y otro que dice que le gusta mucho a la fiera de su ruca, es decir su suegra.

Por un momento a todo el mundo le cayó medio atravesado el tipo, pero luego Jerry se hizo simpático platicando el episodio que les dió con tubo a dos marinolas.

Blanquita Amaro, Janice Logan, Consuelo Guerrero de Luna y las chicas del ballet, están entusiasmadas con el pachuco que dice que es de Santra Moraca (Santa Mónica) causando los celos de Ramón Armengod y de Enrique Herrera." (2)

Para la segunda mitad de los cuarenta, al final de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo la escasez del material para filmar. Esto elevó los costos de producción, porque se escatimó la materia para procesar las cintas; fue el auge del rápido crecimiento lo que vino a desordenar los costos de producción. En total se produjeron 82 películas, en 1945, a pesar de todo, una cifra mayor que en cualquier otro año. También fue de importancia la crisis sindical que afectó el desarrollo interno de la industria.

El conflicto sindical tuvo como fin el dejar en manos de quienes mayores beneficios tenían del cine, el manejo exclusivo del cine mismo.

El presidente Avila Camacho dió su apoyo a los que deseaban el avance de la industria en forma cualitativa.

Fernández, Gavaldón y Bracho, dieron muestra de su potencial a pesar de no contar con el apoyo de los productores y de las luchas gremiales; Galindo realizó su filme consagratorio: Campeón - sin corona. También se realizó La perla, de Fernández, que al igual que María Candelaria vinieron a ser un intento de penetración imperialista, porque paradójicamente las cintas son netamente mexicanistas, pero realizadas con apoyos extranjeros.

El gran lfo sindical hizo también que el problema "interno" traspasara fronteras, y el poeta español León Felipe, le escribió una carta abierta a Cantinflas:

"¡Cantinflas; Ilustre y noble compañero: le conozco a usted más que usted a mí. Sé que usted es el clown simbólico de México y un buen hombre además. Sé que ha corrido usted por todos los caminos y que ha visto el rostro de muchos personajes y papanatas, con la boca abierta y los ojos encendidos de risa. Sé que también ha visto usted llorar a los hombres... que ha conocido el rostro de la miseria y del dolor. Que ha ido usted, descalzo detrás de los circos y detrás de los entierros y que hasta ahora tiene usted buenos zapatos pero que las plantas de los pies conserva usted las cicatrices y los callos de las grandes caminatas agujoneadas por el hambre...

Como todos los grandes clowns ha amado usted, sobre todo la libertad... y la justicia. El clown (en México singularmente, y en el estilo de usted, donde tanto entra la improvisación satírica) es un instrumento de justicia y un ejemplo de libertad humana...

Por la justicia y la libertad he caminado yo también mucho por el mundo y he querido dar por ellas hasta mi pobre sangre de juglar. Porque yo también soy un clown, un pobre clown que ha llegado a México, en esta época para sentir por primera vez en mi vida que no tengo libertad, que no puedo trabajar en mi oficio, que no puedo hacer aquello para lo que he nacido, porque los sindicatos me cierran las puertas de la justicia más elemental. Le digo a usted que no soy más que un juglar, un pobre juglar, un viejo juglar sin carpa ni circo y sin escenario donde poder representar mi pantomima...

Todo se lo ha llevado el cine-usted lo sabe mejor que yo- el teatro o la pista. Y el clown lo mismo que el poeta, no tiene más escenario que la pantalla.

A mí esto no me molesta ni me inquieta, me gusta la pantalla más que el anillo de arena y que el proscenio, porque sé que todo el quid del arte está en contar bien un cuento y en lograr que ese cuento llegue a mayor número de personas. El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra. Yo no estoy con las minorías, ni con los iniciados, ninguna cofradía. Me molestan las torres de marfil y creo que un cuento bueno hay que decirlo a todos los hombres del mundo. Por eso me gusta el cine, compañero Cantinflas... y vea usted mi tragedia.

Yo necesito la pantalla para hacer mi número... un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. Es un cuento que además de gracia y de suspenso tiene intención y actualidad y podrá ayudarnos a todos a caminar un poco mejor por estas tinieblas que nos circundan. Es un cuento que he compuesto en colaboración con otros juglares famosos, mucho más famosos que yo tal vez los juglares más grandes que ha habido en el mundo... Lo -- tengo todo, todo... y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla! ...Y no la tendré nunca porque no pertenezco al sindicato.

La verdad, no pertenezco al sindicato, a ningún sindicato, pero he luchado toda mi vida por una sociedad gremial o sindical, mi temperamento y mi manera de trabajar son cooperativos y digo como el gitano, del cuento que "en este mundo todo lo hacemos entre todos".

No soy individualista, aunque soy español... Pero el español no es individualista. En España el arte ha sido siempre comunal, tradicional y anónimo en los mejores ejemplos. A mí me gustaría tra bajar como el payaso clásico con la cara embañada de yeso para que no me conociese nadie y quisiera nombrar el elenco. Me basta con saber representar bien mi papel... Y el papel que yo pido no puede hacerlo ahora nadie más que yo...

Quiero decir con esto que soy gremialista, que conozco mi ofi cio y que quiero mi sitio en la pantalla, para trabajar humildemen te con "toda la compañía".

Pues esto se me ha negado.

Y como ahora las aguas están muy turbias y el cine de México se encuentra entre un naufragio y un diluvio... yo me he subido a una balsa, le he llamado a usted y le he gritado estas palabras que -- quiero que recoja y archive, por si mañana las aguas se retraen y tenemos ocasión de puntualizarlas con serenidad y provecho para -- todos...

Entre tanto le saludo y hago mi oración porque todo se arregle para el prestigio del cine mexicano."LEON FELIPE (3)

LA COMPAÑIA DE CANTINFLAS.

En 1942, Cantinflas, Jaques Gelman y Santiago Reachí, eran los socios productores de Posa Films, S.A., en la compañía se produjeron en ese año: Los tres mosqueteros y El circo, de Miguel M. Delgado. La crítica consideró al filme como una copia de Cantinflas hacia Chaplin (El circo) que ya en 1928 filmara una película similar. Con El circo, Cantinflas reafirmó su gusto por lo popular, el público ávido de comicidad, enalteció a Cantinflas como un supremo exponente del género en -- México. Pocas películas habían en la época, que abordaran de manera directa al cómico, ya que las cintas llamadas comedias entrelazaban el melodrama, lo cómico y lo musical. Cantinflas fue uno de los pocos actores de comedia, que pudo filmar películas netamente cómicas en un papel protagónico, salvo también Medel, Palillo, Tin Tan, Chaflán. Pero eran pocos los cómicos que tenían la capacidad y posibilidades de atraer al público como Cantinflas lo hacía, además de poseer su propia compañía productora.

En 1982 Santiago Reachí, fundador de Posa Films, S.A., ha publicado un libro llamado: La revolución, Cantinflas y JoLoPo, en el cual se refiere al personaje de Cantinflas y a Mario -- Moreno Reyes en una forma por demás agresiva. Este texto viene a tema, porque el autor Reachí sostiene que fue él quien impulsó exitosamente la carrera internacional del mimo mexicano.

Existen párrafos del texto, en los que el autor demuestra su resentimiento hacia la personalidad real del cómico. Mario Moreno Reyes, es otra personalidad distinta (según el texto) a la

que proyecta en la pantalla. La punta de lanza del conflicto entre ambos empresarios, fue la ingerencia en la sociedad de Jaques Gelman "el tercer socio", como lo llama Reachí. A él se le imputan los errores cometidos por el actor, en la filmación de películas que no iban de acuerdo al gusto de Reachí. Sostiene éste, que Cantinflas fue todo un éxito publicitario en la filmación de unos cortos publicitarios para varias firmas comerciales, entre ellas: General Motors, Canada Dry.

"Reachí Publicidad Organizada S.A.", contrató a Cantinflas en exclusiva. Reachí fundó posteriormente la compañía Posa Films, S.A., y el actor comenzó a filmar películas cinematográficas para esta compañía, como socio. Sostiene Reachí que Cantinflas no había tenido el éxito deseado en sus primeras cintas, por lo que éste llegó cuando empezó a filmar para la compañía ya citada. Reachí comenta que fue él quien motivó - para que se le otorgara a Cantinflas el título de Doctor en Humanidades, en la Universidad de Michigan, E.U.A., junto con otras personalidades, asimismo arregló los detalles para que Cantinflas se entrevistara con Charles Chaplín y que éste -- viera como espectador, las cintas del cómico mexicano, además de que lo promovió internacionalmente en países latinoamericanos. Sea cual fuere la realidad, Cantinflas poseía un talento natural, que supo explotar muy bien y que traspasó hasta llegar al gusto del público popular mexicano. Es innegable que las primeras cintas del cómico hayan sido las mejores que jamás filmaría, entre ellas sobresalen las de los realizadores: Boytler, Bustillo Oro y Galindo.

El cine mexicano de principios de los cuarenta, contaba con un actor cómico que poseía su propia productora de películas, Cantinflas no se vió afectado, como otros comediantes por los problemas sindicales entre productores, distribuidores y exhibidores.

Cantinflas filmó Un día con el diablo, en 1945, como una "clara evasión cómica al infierno para 'aliviar' la tensión de la Segunda Guerra Mundial" según escribió Jorge Ayala Blanco.

El cine de esa época se representó por abarcar, melodrama urbano, comedia musical y una película (la única) que pretendió ser bélica, o mejor dicho, un homenaje a los héroes -- mexicanos de la lucha internacional: Escuadrón 201, que contó con la venia del Secretario de Gobernación y el secretario de la Defensa Nacional.

Manuel Medel filmó El hijo de nadie en la misma, debutó Fernando Soto "Mantecquilla, hijo de Roberto Soto. Según la crítica, esta película fue un plagio de la cinta de Harold Lloyd Grandma's baby de Newmeyer, filmada en 1921. También según los críticos, se inspiró en The kid de Chaplin, de 1920.

Pero un hecho muy relevante en el género cómico, fue que en 1945, Tin Tan realizó su primer papel cinematográfico importante en Hotel de verano. El cómico estuvo acompañado de Marcelo Chávez y Delia Magaña.

Para 1946 Tin Tan estalizó El hijo desobediente. Este año debutó también otro cómico y bailarín del cine mexicano: Adalberto Martínez "Resortes" en cuyo apodo se aludían sus cualidades

de bailarín. Tin Tan y Resortes serían los futuros protagonistas de infinidad de cintas cómicas.

Emilio García Riera da su versión del primer estelar de Tin Tan: "Germán Valdés Tin Tan, nacido en el D.F., vivió -- desde sus doce años en Ciudad Juárez, donde trabajaba como locutor de radio, cuando ingresó a la compañía teatral del ventrilocuo Paco Miller y volvió con ella a la capital. Alter nó en el teatro frívolo con Cantinflas y Palillo entre otros, debutó en el cine con Hotel de Verano y encabezó por primera vez el reparto de una película en El hijo desobediente. Su--bordinado aún a su caracterización de "pachuco", el que revelaría como dotadísimo actor cómico dominó la película con su vivacidad y su euforia, mismas que no supo seguir ni dominar : el rutinario Gómez Landero. Tin Tan se emborrachaba, cortejaba desafortadamente a la simpática criada Socorro (Delia Magaña), oponía su dinamismo a la caricatura estereotipada y teatral de un vejete arbitrario (Miguel Arenas) armaba un gran lío en la comisaría, donde imitaba a Jorge Negrete, y planteaba al cine mexicano el problema de aprovechar la fuerza de la naturaleza que tenía entre manos. Ese problema no se resolvería nunca cabalmente y con buenas armas el poder hegemónico del deificado Cantinflas.

La caracterización de "pachuco" partía de un atuendo en el que todo era excesivo: el sombrero de anchas alas adornado con descomunal pluma, los pantalones anchísimos, el saco con grandes solapas y mayores hombreras, la cadena que describía un arco -

desde la cintura hasta la rodilla. Esa hipertrófia de la moda se correspondía bien en un principio con los desbordamientos temperamentales de Tin Tan." (4)

Para Resortes, su debut fue en un filme no muy exitoso Voces de primavera de Jaime Salvador. El cómico surgido del teatro de revista y las carpas, nacido en Peralvillo, bien supo que el público popular tendría una identificación con él. Este cómico se representaba por sus enormes sombreros y sus ojos -- exageradamente abiertos y saltones. Se había formado en la escuela de Palillo, Cantinflas y Tin Tan, los teatros de revista Apolo y Follies.

Con la llegada de estos nuevos elementos cómicos, las cintas netamente cómicas, habían cobrado un valor sin igual.

Cantinflas filmó Soy un prófugo, en 1946, con el argumento de Hans Wilhelm y Arnold Phillips.

Luis Sandrini, actor argentino, que debutó en la cinta La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra, se unió al género cómico de nuestro país.

Don Simón de Lira, de Bracho, con Joaquín Pardavé y Manuel Medel, Consuelo Guerrero de Luna y Oscar Pulido (otro cómico - que nunca tuvo un estelar). En este mismo año, 1946, Buster Keaton filmó su única cinta mexicana, de mala calidad por cierto: El moderno Barba Azul de Jaime Salvador. También secundaron a Keaton, Angel Garasa, Mantequilla y Oscar Pulido. Esta cinta fue un vano intento de colaboración cómica, de un verdadero cómico extranjero, el funesto argumento solo hizo que se desperdiciara una brillante colaboración al lado de otros dos excelente cómicos mexicanos: Mantequilla y Pulido, la produc-

tora era de Garasa.

Con esto finalizó el sexenio avilacamachista, en el cual el cine poseía una diversidad de intereses, cada cinta representaba una inversión privada y no una empresa global.

El sexenio siguiente, del lic. Miguel Alemán se representó por el enorme crecimiento del capitalismo, las cintas se conjuntaron, ya no importaba tanto la calidad, sino el mercado y la economía de la industria.

Fue en este tiempo en el que se alcanzó el monopolio y control de las salas de exhibición en manos de unos cuantos, finalmente.

Los productores, exhibidores y trabajadores sindicalizados aspiraban a participar en las utilidades de la industria cinematográfica. Se creó la Comisión Nacional para la Cinematografía y se motivó a elevar la calidad, mediante concursos. El gobierno reabrió el sistema de financiamiento, a través del Banco Cinematográfico, S.A., pero falló en sus intentos, la calidad del cine no fue en aumento.

Fue el auge de las películas de cabaret y prostitutas, sólo para 1947 se filmaron 58 películas, 18 de las cuales eran cómicas.

Era el gobierno de Alemán el que se distinguió por tener ese importante crecimiento capitalista, indiscriminado, que finalmente anuló al sector obrero y campesino, que a resumidas cuentas, eran la base y la fuerza de producción del sistema en sí.

Esto llevó al enriquecimiento de una élite que tuvo el manejo del gran capital de Estado, fue el motivo también del monopolio cinematográfico. Lo cierto fue que la distribución y la

exhibición de cintas entraron de lleno al control del monopolio naciente; además de que la producción descendió a 14 películas menos que en el sexenio anterior. Si la falta de calidad administrativa se manejaba desde arriba así, la calidad de los filmes serían el reflejo exacto de tal hecho.

En 1947, Cantinflas filmó A volar joven, cuyo argumento estaba inspirado en una película francesa realizada en 1934 Además Aviateur con Noël Noël y Fernandel. El cómico mexicano no logró superar en algunas graciosas escenas al filme original.

Resortes también filmó su primer estelar en ese mismo año, con Yo dormí con un fantasma de Jaime Salvador. Y es que los cómicos carperos tendrían que adecuarse primero a los caprichos del cinematógrafo para lograr sobresalir en el ambiente de películas 'crudas y de prostitución', de allí que el cine cómico sería la contrapartida al cine que se estaba realizando durante el sexenio alemanista.

Manuel Medel filmó a instancias del gobierno, Pito Pérez se va de bracero de Alfonso Patiño Gómez, argumento de José Rubén Romero. Medel sería el instrumento para 'concientizar' a los emigrantes que buscaban mejores oportunidades económicas, e iban a trabajar a los Estados Unidos, el gobierno mexicano al detectar esto, quiso aprovechar la influencia del personaje para desalentar a los compatriotas y recordarles -- que mal que bien, ésta era su patria y aquí no recibirían -- tantas desilusiones como Pito Pérez... Con este hecho se puede determinar la influencia que había tenido la cinematografía en la mentalidad de las clases populares. Una penetración con -- mensajes.

Este año Ismael Rodríguez realizó Nosotros los pobres, primera película de una secuencia de tres filmes, sobre la vida crónica del lumpen capitalino, en contraparte con los 'infelices' ricos. En el filme participó: Pedro Infante, "Chachita", Estela Pavón, "Mantequilla", Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Pedro de Aguilón y Ricardo Camacho.

Manuel Palacios y Estanislao Schillinsky "Manolín y Schillinsky" filmaron Fijate qué suave a propósito de la frase - que usaba Manolín; al lado de Agustín Isunza y bajo la dirección de Bustillo Oro. Los dos cómicos recién unidos, protagonizaban una comedia graciosa y fresca, a pesar de inspirarse en dos versiones anteriores, lograron imponer su chistosa comicidad.

En 1948 Cantinflas filmó El supersabio, en otro segundo intento por mexicanizar la película francesa No el criez par sur - le toita con Noel Noel y Fernandel. El cómico mexicano bien haría su actuación, pero el filme ya se había comenzado a notar -- como diferente, en cuanto al personaje populachero, y su lenguaje incoherente fue cambiado por juegos de palabras, su gabardina fue sustituida por un saco apretado y su gorra por un bombín.

También Palillo filmó en ese año ¡Ay Palillo no te rajes!; en un intento vano, por colocarse en el cine, y colocar a su personaje cómico-político, el realizador Patiño Gómez no logró dar el suficiente empuje cinematográfico, para que el cómico tuviera éxito, todo quedó en un vano intento de adecuar nuevamente al -- teatro costumbrista al cine cómico.

Tin Tan deleitó al público con su gracia natural en Cala-  
bacitas tiernas de Martínez Soleres, en este filme, el cómi-  
harfa un despliegue de sus aptitudes. El mérito de Tin Tan -  
residió en que no buscaba paliativos o justificaciones a su  
exhibicionismo, ni tampoco se inhibía de hacer lo que le pla-  
cía en la cinta, todo lo que pudo haber hecho frente al públi-  
co de la carpa, lo hizo frente a la pantalla.

Manolín y Schillinsky filmaron Pobres pero sinverguenzas  
de Gómez Landero (anterior director de Tin Tan), queriendo ha-  
cer otra versión de The kid de Chaplin; los cómicos demostra-  
ron sus capacidades cómicas, con graciosas situaciones, dejando  
entrever que la comedia mexicana seguía teniendo como influen-  
cia determinante a Chaplin y a los comediantes franceses (tal  
y como Cantinflas lo hizo), a pesar de ello, el público mexica-  
no seguiría de cerca a sus actores cómicos y aceptaría de buena  
manera algún refrito de otros cines.

En 1949 Galindo dirigió a Resortes, y ambos lograron una --  
magnífica comedia Confidencias de un ruletero. Resortes estuvo  
estupendo como el personaje libre, populachero y espontáneo.

Manolín y Schillinsky filmaron Nosotros los rateros, dirigi-  
dos por Jaime Salvador. Manolín logró adaptar al filme, la co--  
riente española, sitúandola en un humorismo muy mexicano y chus-  
co.

Cantinflas filmó Puerta... joven de su director de cabecera  
Delgado. La crítica recibió de buen agrado a la cinta, con la  
cual se inauguró el cine Roble. La cinta poseyó una agilidad  
muy aceptable, sin ser procaz fue chistosa y ocurrente, al final  
tuvo una escena muy tierna y sentimental.

Pardavé filmó tres comedias: Dos pesos dejada, Primero -- soy mexicano y El gendarme de la esquina.

Tin Tan siguió filmando bajo la dirección de Martínez Solares y realizó No me defiendas compadre.

Niní Marshall "Catita", Joaquín Pardavé y "Chicote" filmaron Una gallega en México, bajo la dirección de Julián Soler. Pese a que fue un filme que vino a robustecer las relaciones hispanomexicanas, éste marcó el debut en nuestro país de "Catita" una cómica que hacía de su lenguaje escandaloso y callejero -- un sello distintivo y personal; tuvo los suficientes elementos para sobresalir en las cintas en las que participó.

Tin Tan filmó también en 1949, El rey del barrio, película que demostró por qué Tin Tan fue uno de los pilares cómicos de nuestro cine. Estuvo acompañado por Marcelo, Borolas, Vitola y Oscar Pulido. Emilio García Riera da su versión a dicho filme:

"En sus encarnaciones, Tin Tan no dejaba nunca de ser él mismo, pero su desenvolutra arrastraba a los demás al ridículo porque no sabían jugar como él. Era ése el mismo mecanismo por el que los hermanos Marx acababan con la falsa dignidad de las señoras gordas al estilo de Margaret Dumont (quizá Tin Tan no pensaba en tal antecedente, pero su interpretación con Vitola de Sempre liber, que acababa en un cacareo desaforado, era digna de figurar en la mejor antología marxiana). Tin Tan demostró -- una disposición notable al gaf de ruptura, a la derivación inopiada de una situación que ha dado siempre la pauta del espíritu corrosivo del buen cine cómico. Ni Tin Tan ni sus argumentis

tas sabrían el futuro, de deducir tales hallazgos: un verdadero estilo, una visión del mundo.

Le hubiera bastado para ello con hacer un análisis de esa suma de buena intuición es que fue El rey del barrio, quizá la mejor película cómica producida por el cine mexicano en toda su historia." (5)

En 1950, el nacimiento de un nuevo medio electrónico marcaría el desarrollo de la industria cinematográfica: la televisión.

Tin Tan filmó en 1950 La marca del zorrillo dirigido por -- Martínez Solares, la cinta resultó fuera del rol desarrollado hasta ese tiempo por el cómico.

Cantinflas filmó El siete machos, película que batió todos los records de taquilla de la época. Cantinflas parodió al macho mexicano, logrando un objetivo: unir la parodia o sátira -- con algún hecho real.

Daniel "Chino" Herrera, filmó su primer estelar en Aventuras de un nuevo rico, de Rolando Aguilar. Fue una cinta en la que se usó el humor de una región del país: Yucatán, cuna del cómico.

Tin Tan filmó Simbad el mareado, al lado de Marcelo y Vitola, también estuvieron "Bigotón" Castro y el enano "Tun Tun".

Resortes filmó Barrio bajo, de Fernando Méndez. Acompañado por "El Reintegró". Ambos cómicos situados en los personajes de dos cargadores, populacheros, mantenían buenos diálogos y bailaban con mucha destreza.

Una película dramática, sirvió de marco para que tres actores hasta el momento encasillados en papeles secundarios, dió pauta para que éstos pudieran opacar la trama dramática: Tacos

joven de Díaz Morales. Mantequilla, Agustín Isunza y El Chicomite, no pudieron pasar inadvertidos y 'robaron' materialmente la película a los protagonistas del filme.

Tin Tan filmó ¡Ay amor... cómo me has puesto!; actuó con su 'carnal' Marcelo, Vitola y Tun Tun. Para estas fechas el cómico se había establecido como un favorito en el gusto popular.

Catita filmó Una gallega baila mambo, con Joaquín Pardavé, ambos habían logrado una buena 'mancuerna'.

Manolín y Schillinsky filmaron Vivillo desde chiquillo, con Delia Magaña y Vitola. Segunda versión de Ahí está el detalle, filmada por Cantinflas anteriormente. Esta versión no instó para que Manolín no pudiera demostrar que también tenía una gran -- capacidad cómica.

En 1951 Resortes filmó Dicen que soy comunista de Alejandro Galindo. Una parodia que exaltaba el derechismo de la época, la película quiso jugar con la corriente comunista, mal vista en esos tiempos, pese a referir ciertos conceptos y nombres de antiderechistas, resultó una buena comedia, salvo por sus citadas referencias políticas.

Tin Tan filmó El revoltoso en 1951, una película que junto con El ceniciento y El rey del barrio, considero que son las mejores del cómico.

Los enredos de una gallega con Nini Marshall, Siguiendo la pauta determinada por la comediente, la cinta quiso aportar algo de sentimentalismo, estuvo acompañada Catita, por Mantequilla como el zonzo que soporta los humores de la gallega, muy chistoso en su interpretación de patíño.

Resortes filmó El beisbolista fenómeno de Cortés, secundado por Vitola y Oscar Pulido.

Tin Tan por su parte filmó ¡¡Mátenme porque me muero!! y El ceniciento, además de Chucho el remendado, las películas últimas parodias de las obras conocidas. Tin Tan logró 'vacilar' con sus interpretaciones y con los personajes que le rodeaban como era su costumbre, hizo reír mucho al público, todo lo que quiso.

Cantinflas filmó en 1951 Si yo fuera diputado. Esta cinta despertó muy variados comentarios y polémicas, ya que el actor había escrito el argumento y ya era una importante figura en el ámbito artístico y social del país, los comentarios giraron en torno a que si era verdad o no que Cantinflas se quisiera elegir como diputado, teniendo la popularidad que ya tenía.

El nuevo régimen de Adolfo Ruíz Cortínez trajo consigo un súbito cambio temático en la cinematografía mexicana. El cine de cabareteras había desaparecido de la pantalla. Todo lo que tuviera que ver con cabarets, ya no era tema en pantalla, esto dió un desconcierto general, ya que no existía otro género que lo sustituyera aparte de la comedia ranchera, los filmes de aventuras, las comedias y los melodramas clasemedieros. Otro aspecto importante, es que surgieron las películas de luchadores, un género muy aceptado entre el público popular mexicano, que además mitificó a los héroes del ring: "Santo", "Black Shadow", "Tonina Jackson", "Huracán Ramírez", etc.

Entre 1952 y 1953 se realizaron 98 películas, y 83 respectivamente. En 1954, 118 películas, de las cómicas tenemos:

El bello durmiente, de Martínez Solares, con Tin Tan, Marcelo, Tun Tun y Borolas.

Amor de locura de Rafael Baledón, con Niní Marshall, Oscar Pulido, Pompín Iglesias, Pedro de Aguilón y Luis Manuel Pelayo. Una película llena de anacronismos, equívocos verbales y que fue una parodia muy mala de Locura de amor.

Cantinflas filmó en 1952 El señor fotógrafo de Delgado.

El luchador fenómeno de Fernando Cortés con Resortes, acompañado de Oscar Pulido, Borolas, Harapos y todo un arsenal de luchadores que en esa época eran famosos.

Me traes de un ala de Martínez Solares, con Tin Tan, Marcelo Chávez, Mantequilla, Borolas y Pompín Iglesias.

Música, mujeres y amor, de Chano Urueta, con Vitola, Che Reyes, Dick y Biondi (dos cómicos argentinos).

Doña Mariquita de mi corazón y El casto Susano con Joaquín pardavé, dirigidas por él mismo; con Oscar Pulido, Agustín Isunza. Ambas comedias marcadas con la influencia española que pretendían ser 'picantes', pero bien pudieron caer ambas, en la total aburrición.

Una comedia que reunió a muchos cómicos de la época fue: Ahi vienen los gorriones de Martínez Solares. Con Clavillazo, Manolín y Schillinsky, Mantequilla, Elisa Berumen, Los Tatos, Amparo Arozamena, Pichirilo, Piporro, Don Chicho, Dumbo, Petrolini, Platanito, Tun Tun, Carlillos, Capulina. Esta película llena de enredos fue algo así como una tanda de un teatro de revista, en donde cada cómica llegaba y hacía su sketch teatral y no aportaba mucho; los gags fueron los mismos que puso de moda el cine cómico de Hollywood, con pastelazos y demás.

1953 sería un año con problemas sindicales, con productores y actores. Pese a ello, Tin Tan filmó El vagabundo de Rogelio A. González. Cantinflas andaba en los lfos del Sindicato Nacional De Actores (ANDA), pues era opositor de el secretario general de esa asociación: Jorge Negrete. Cantinflas y sus socios productores a pesar de ser disidentes, se alienaron a la Columbia Pictures, para aprovechar la distribución de las películas filmadas por el cómico. Por otro lado, Tin Tan había cambiado desafortunadamente de director, y El vagabundo se fusiló muchos detalles conmovedores y gags de los filmes de Chaplín, lo que reiteró una vez más ese adagio que dice: "Nunca segundas partes fueron buenas", y podríamos agregar que los segundos directores tampoco serían buenos ya que González solamente anuló y ató la espontaneidad e inventiva graciosa de Tin Tan.

Dios los cría... fue el debut de Tin Tan como productor y en esta cinta volvió a ser dirigido por Martínez Solares, en la cinta se hizo acompañar por Catitam Marcelo Chávez y Tun Tun. También en 1953, Tin Tan filmó El mariachi desconocido del mismo director; pareciera que el actor quisiera redimirse por haber filmado alguna película de poca calidad, pero García Riera opinó que para estas fechas, el cómico había dejado su mejor etapa.

Miradas que matan de Cortés. Con Resortes, Tun Tun, Vitola. Una cinta que enmarcó la coronación de Ana Bertha Lepe, como Miss México y más tarde como el tercer lugar en el concurso Miss Universo.

Caballero a la medida de Delgado. Con Cantinflas. El cómico interpretó a un sastre que se codea con la alta sociedad y con el arrabal de vecindad, pese a los problemas sindicales, el mimo no perdió el tiempo para filmar ese año.

Me gustan todas, con Resortes, Dick y Biondi y Piorro.

En 1954 la tranquilidad llegó a la industria cinematográfica mexicana. Tin Tan inició el año filmando El hombre inquieto, de Jaime Salvador. Acompañado de Joaquín Pardavé, Marcelo Chávez, Pedro de Aguilón y Borolas. El vizconde de Montecristo de Martínez Solares, con Tin Tan, Marcelo, Vitola y Borolas.

Manolín y Schillinsky filmaron en 1954 Las nenas del 7 de Roberto Rodríguez, esta fue la penúltima cinta que filmaron como pareja, pero siempre Manolín sería el que sobresaliera en la pareja cómica, con sus 'tonterías' y su voz agudísima de niño bobo, Manolín representó al típico "tonto con suerte".

Los ojos de Barba Azul de Martínez Solares, con Tin Tan acompañado de Marcelo, Vitola y Pitouto, Para estar 'ac doc' con los géneros frívolos de la época, Tin Tan se alejaba cada vez más del 'pachuco', invirtiendo todos sus chistes a las cintas fantásticas y de aventuras de parodias. El sultán descalzo de Martínez Solares. Con Tin Tan, Oscar Pulido, Marcelo, Borolas y Oscar Ortiz de Pinedo, Otra historia de fantasía, pero ahora transportada al Lejano Oriente, declinaba la

comicidad natural del cómico en meras parodias.

Cantinflas filmó en 1954, Abajo el telón de Delgado. El filme tuvo como dama joven a la entonces Miss Universo, Christiane Martel, como un pretexto para enmarcar con su título y su belleza, los gags del cómico.

Durante el sexenio de Ruiz Cortinez no demeritó la producción de cintas mexicanas aunque la industria cinematográfica ya estaba esperando una fuerte crisis, pues la notoria competencia de la televisión se dejaba vislumbrar en el panorama.

En 1955 se produjeron solamente 89 películas con nuevas implementaciones técnicas como introducir el color en los filmes y realizar los primeros desnudos artísticos; la industria mexicana, trataba de competir por el gusto del público clasemedio contra Hollywood.

Quedó establecido el verdadero público a quien iba dirigidos los filmes, al público de clase media, que ya para estas fechas, estaba firmemente establecido. A pesar de lo 'erótico' de los desnudos, el cine mexicano, no daba aún el paso decisivo para realizar una verdadera cinta erótica, en contraparte daba sus lecciones moralistas y la misma trama se encargaba de sermonear a la protagonista que mostrara el torso desnudo.

El cine cómico se puso de luto en 1955 porque falleció Joaquín Pardavé.

El rey de México de Rafael Baledón. Con Resortes. Esta cinta era como un paleativo social, un convencimiento para el lumpen capitalino para que no aspirara a elevarse a las 'frívolas e hipócritas' altas esferas sociales.

Tin Tan filmó otra paródia Lo que le pasó a Sansón de Martínez Solares, con él estuvieron Marcelo Chávez, Eduardo Alcaráz y Oscar Ortiz de Pinedo. Para Tin Tan, la cinta resultó una satisfacción enorme, pues el personaje bíblico era el -- marco ideal para hacer sus acostumbradas 'locuras'.

Resortes filmó Soy un golfo de Miguel Morayta. Por ser mal dirigido, Resortes no tuvo la oportunidad de 'brillar' en el filme.

Clavillazo hizo Una movida chueca de Rogelio González. La película fue bien dirigida, pero fue copia de otra película estadounidense, filmada desde 1944.

Resortes filmó Los platillos voladores de Julián Soler, con Vitola, y Arturo "Bigotón" Castro. Un vano intento de mezclar lo cómico con la ciencia ficción.

Club de señoritas, de Martínez Solares, con Joaquín Parda vé, Oscar Pulido, Vitola, Che Reyes, Lupe Rivas Cacho y Borolas. Esta película toca un tema de actualidad en la época: la liberación femenina. La última película de Pardavé.

Con Resortes Cadena de mentiras de Fernández Bustamante. Caras nuevas de Mauricio de la Serna. Con cómicos que más tarde serían más conocidos: Alfonso Corona, Alfonso Arau, Oscar Pulido, Oscar Ortiz de Pinedo, Beto el Boticario, Richard, Pancho Córdova, Paco Michel, y Carlota Solares.

Calvillazo encabezó el reparto de El chismoso de la ventana de Martínez Solares, con Oscar Pulido, Oscar Ortiz de Pinedo, y Carl-hillos. Parodia al voyeurismo, pero en este caso, Clavillazo recrea situaciones muy chistosas con su 'manía' de espiar.

El médico de las locas de Miguel Morayta. A pesar de los horribles diálogos 'chistosos', Tin Tan salió triunfante de esta comedia.

De Martínez Solares, Clavillazo filmó Vivir a todo dar, comedia costumbrista en la que el cómico sería más sentimental que comediante.

En 1956 el color invadió los filmes cómicos, con los actores de moda: Tin Tan, Clavillazo, Resortes y Cantinflas. A su vez el tema de moda era el ritmo del rock'n roll. Fueron en total 11 películas cómicas durante ese año.

El organillero de Martínez Solares con Clavillazo.

Las aventuras de Pito Pérez de Bustillo Oro, con Tin Tan, en un papel dramático-cómico, y una versión más para el comediante, aparte de la que hizo Medel. Esta versión pudo haberse llamado de otra forma, pues Tin Tan no pudo sustraerse a ser él mismo y no el vagabundo de la novela de Romero.

Hora y media de balazos de Galindo, con Resorte; fue una magnífica cinta, pero siendo el ambiente del director, el medio rural, la película tipificaba las actuaciones que en las arpas y los teatros de revista se hacía de la gente del medio rural.

Nunca me hagan caso, de Baledón. Con Clavillazo. Una cinta que recreó las situaciones políticas y sociales de moda.

El gato sin botas, de Cortés. Con Tin Tan. En la cinta se intentó copiar a Harold Lloyd y sus gags de caídas desde las alturas.

Policías y ladrones, de Galindo. Con Resortes, se notaba -- luego el realizador que dirigía la cinta, ya que el cómico --

'en manos' de Galindo brillaba esplendorosamente.

Música de siempre de Tito Davison, con Oscar Pulido, Manuel "Loco" Valdés. Una cinta que fue una sucesión progresiva de números musicales, con muy poca trama, y que sirvió de pretexto para presentar las canciones de moda.

Cómicos de la legua de Fernando Cortés, con Resortes, Delia Magaña, Mauricio Garcés, Antonio Brillas, 'Bigotón' Castro y Eduardo Alcaráz.

Tin Tan filmó en 1956 Los tres mosqueteros... y medio, de Martínez Solares. Con Oscar Pulido, Pompín Iglesias, Marcelo Chávez, 'Loco' Valdés. Emilio García Riera opinó que esta cinta resultó mejor interpretada que la parodia de Cantinflas en 1942 pero es que Tin Tan no dejaba de ser él mismo con ningún personaje.

El bolero de Raquel con Cantinflas. Primera película a color del mimo, éste interpretó a un bolero de zapatos que hacía parodia a la pieza musical de Ravel.

El teatro del crimen de Cortés, con Manuel Medel. A pesar de ser un melodrama musical y policiaco, es necesario referirlo por haber sido la última intervención del cómico en la cinematografía mexicana.

Escuela para suegras de Martínez Solares. Con Tin Tan, Blanca de Castrejón (brillante cómica), Oscar Pulido, Pompín Iglesias, Marcelo Chávez, Eduardo Alcaráz, Borolas, Oscar Ortiz de Pinedo.

El campeón ciclista, de Cortés, con Tin Tan, película que resultó solamente un ardid publicitario para un periódico. También filmó Refifi entre las mujeres, con el mismo director.

Ese mismo año, Cantinflas no filmó en México, sino que filmó en Estados Unidos: La vuelta al mundo en 80 días de Michael Anderson y Michael Todd.

En 1957 se hicieron 102 películas de las cuales las cómicas fueron:

Piernas de oro de Galindo, con Clavillazo, Oscar Pulido y Polo Ortín. Película publicitaria para el periódico "Esto".

Muertos de risa, de Fernández Bustamante, con Resortes.

Concurso de belleza, de Díaz Morales, con Vitola, Borolas y Mantequilla.

Te vi en t.v., de Galindo, con Resortes, Bigotón Castro, Oscar Ortiz de Pinedo, Pedro de Aguillón. Las maravillas que el realizador hizo con Resortes, no las pudo hacer con Clavillazo. Esta película quiso 'satirizar' al enemigo número uno de la cinematografía de la época: la televisión.

Locos peligrosos, de Cortés, con Tin Tan. Paso a la juventud de Martínez Solares, con el mismo cómico.

Pobres millonarios, de Cortés, con Clavillazo.

Se los chupó la bruja, de Jaime Salvador, con Viruta y Capulina. Esta cinta marcó el debut cinematográfico de una pareja de cómicos televisivos, quienes pretendían imitar al "Gordo y el Flaco" Stan Laurel y Oliver Hardy.

Las mil y una noches, de Cortés, con Tin Tan.

Manos arriba, de Galindo. Con Resortes. Echénme al gato de los mismos anteriores. Esta pareja director-actor, dió buenos resultados, y es que Galindo no podía dejar que su calidad realizadora fuera desplazada por los argumento, muchas veces grises.

El superflaco, de Delgado, con Pompín Iglesias, Chino Herrera, Nacho Contla, Bigotón Castro y Luis Manuel Pelayo. A pesar del potencial del actor cómico protagonista, los directores y argumentos, no fueron afines para lograrse al actor el éxito.

El que con niños se acuesta, de González, con Tin Tan.

Aladino y la lámpara maravillosa, de Julián Soler, con Clavillazo, Oscar Pulido y Eduardo Alcaráz. Parodia de la parodia de Tin Tan Las mil y una noches.

Quiero ser artista, de Davison, con Resortes.

Maratón de baile, de Cardona, con Pompín Iglesias, Borolas, Carl-hillos, Nacho Contla, Susana Cabrera. Buena parodia de la costumbre popular mexicana de los salones de baile.

Viaje a la luna, de Cortés, con Sergio Corona, Alfonso Arau, Tin Tan (¡de patíño!), Viruta y Capulina, 'Loco' Valdés, Chabelo, Borolas, Vitola, Eduardo Alcaráz y Antonio Brillas,

Rebelde sin casa, de Benito Alazraki, con Tin Tan, haciendo la parodia de Marlon Brando en Rebelde sin causa.

Los legionarios, de Agustín P. Delgado. Con Viruta y Capulina, imitando a los cómicos estadounidenses Abbott y Costello.

El castillo de los monstruos, de Julián Soler, con Clavillazo.

La odalisca número 13, de Cortés con Tin Tan.

El año de 1958 vino a consolidar el monopolio ya ejercido por Jenkins (surgido en el sexenio alemanista), y sus agentes, Manuel Espinoza Iglesias y Gabriel Alarcón. Lo que cambió totalmente el panorama cinematográfico, mediante la compra de las cadenas principales de exhibición, durante el sexenio de López Mateos, como una intervención directa del Estado en la cinematografía.

Como consecuencia, la iniciativa privada, perdió mercados, por ello, el Estado bajó los costos para elevar la producción y a la vez de común acuerdo, elevar la calidad de los filmes.

En cuanto a temática, se comenzó a utilizar el sermón para llamar la atención a la juventud, también se abordaron los temas religiosos. Entre algunas películas cómicas realizadas durante el sexenio de Adolfo López Mateos se encuentran:

El cofre del pirata, de Fernando Méndez, con Tin Tan, Oscar Ortiz de Pinedo, Pancho Córdova y Marcelo Chávez.

Tres lecciones de amor, de Cortés, con Tin Tan, Blanca de Castejón, Marcelo Chávez y Ortiz de Pinedo.

Vagabundo y millonario, de Morayta, con Tin Tan, Marcelo y Blanca de Castejón. Escuela de verano de Martínez Solares con Tin Tan. Vivir del cuento de Baledón, con Tin Tan. La tijera de oro, de Alazraki, con Tin Tan. Dos fantasmas y una muchacha, de Rogelio González, con Tin Tan y "Loco" Valdés.

Viruta y Capulina filmaron: Los tigres del desierto de Agustín Delgado, con Pedro de Aguillón, Susana Cabrera y Oscar Pulido. A sablazo limpio de Cortés, con ellos mismos, Angelitos del trapecio de Agustín Delgado.

El supermacho de Galindo, con Manuel "Loco" Valdés, Oscar Pulido, Borolas y Vitola.

El sordo, de René Cardona, con Clavillazo, Oscar Pulido, "Bigotón" Castro, y "Guero" Castro. Una señora movida, de René Cardona, con Clavillazo; El joven del carrito, de y con el mismo.

El gran pillo, de Gilberto Gazcón, con Resortes.

Sube y baja, de Delgado, con Cantinflas, Borolas y José Jasso.

En 1959 se realizaron 17 películas cómicas:

Tin Tan y las modelos, de Benito Alazraki, con Tin Tan.

Un trío de tres, de Carlos Orellana, con Pompín y Nacho, Polo Ortín, Susana Cabrera, Harapos y Quintín Bulnes.

Dos criados malcriados, de Agustín Delgado, con Viruta y - Capulina, Che Reyes, Bigotón Castro, Pancho Córdova, Schillinsky y Roberto Gómez Bolaños.

El fantasma de la opereta, de Cortés, con Tin Tan.

¡Ni hablar del peluquín!, de Galindo, con Resortes.

El pandillero, de Baledón, con Tin Tan.

La nave de los monstruos, de Rogelio González, con Piporro.

Una estrella y dos estrellados, de Martínez Solares, con -- Tin Tan.

La casa del terror, de Martínez Solares, con Tin Tan.

Dos locos en escena, de Agustín Delgado, con Viruta y Capulina.

¡Mis abuelitos... nomás!, de Mauricio de la Serna, con Clavillazo.

Suerte te dé Dios, de Gilberto Gazcón, con Resortes.

Variedades de medianoche, de Cortés, con Tin Tan.

El dolor de pagar la renta, de Agustín Delgado, con Viruta y Capulina.

Sobre el muerto las coronas, de Díaz Morales, con Clavillazo.

Los desenfrenados, de Agustín Delgado, con Viruta y Capulina.

Para los años sesenta, se instituyó lo que sería la plenitud de la decadencia del cine mexicano. La temática del cine mexicano, al principio de estos años fue costumbrista y repetición de la películas que gustaban a la clase media.

La industria cinematográfica, pasó a manos del gobierno, las 365 salas controladas por Jenkins, fueron compradas por el propio Estado. Muy pocas películas podrían competir o siquiera figurar en un festival internacional, ya que ahora el propio Estado controlaría la exhibición; las cintas se comercializarían aún más y lo que importaba en última instancia era ganar dinero, y no tanto hacer películas de calidad. En 1960 se hicieron 22 películas, con la mayoría de los mismos actores.

Para 1963 se realizaron solamente 6 cintas cómicas, este periodo fue importante dentro del género cómico, porque se le dió el papel protagónico a Eulalio González "Piporro". Este fue uno de los actores cómicos más desperdiciados del cine mexicano, ya que tenía una personalidad bien definida, representaba al ranchero fronterizo de hablar golpeado y humor vasto, como lo describió Jorge Ayala Blanco en una de sus obras. Piporro tuvo la oportunidad de lucirse en algunos filmes que tuvieron aspectos interesantes y críticos en otras ocasiones, dentro de lo que -- permitía el sistema, lógicamente.

Piporro no era el antihéroe, representaba al galán pícaro y valiente, franco y abierto, sus respuestas eran ingeniosas y llenas de folklore, el del Norte de México. Desafortunadamente Piporro perdió su público, ya no filmó películas y dió el paso a otro 'galán' frustrado, que encarnó Mauricio Garcés, en 1967.

Entre las películas del 'norteño' Piporro se encuentran: Calibre 44, El terror de la frontera, Torero por un día, El rey del tomate, Los tales por cuales, El tragabalas, El brace-ro del año, Qué hombre tan sinembargo, Alfás el Rata.

En síntesis, los principios del gobierno de Díaz Ordáz (1964-1970), se determinaron por la política del cine de "alien to". Más tarde se tuvo que echar mano de los nuevos realizadores, éstos tuvieron la oportunidad de destacar en el medio cinematográfico, algunos de ellos fueron: Alberto Issac, Felipe Cazals, Juan Ibañez, Jaime Humberto Hermosillo y Luis Alcoriza.

El panorama cómico tuvo como exponente del moda a Mauricio Garcés, que mezclaba la comicidad con la sexualidad reprimida y frustrada, más el galanteo promiscuo y el machismo 'moderno'. Otros actores que asentaron su carrera cinematográfica fueron: Alfonso Arau, Los Polivoces, Héctor Suárez, Leonorilda Ochoa, Virma González, Beto el Boticario, Chucho Salinas, Héctor Lechuga, Guillermo Rivas, Susana Cabrera, "Chachita", ésta última - como actriz cómica, no dramática.

Para el scxenio de Díaz Ordáz, se filmaron entre otras:

El padrecito, de Delago, con Cantinflas.

Los tales por cuales, de Martínez Solares, con Tin Tan.

Tintansón Crusoe, de Martínez Solares con Tin Tan.

El dengue del amor, con Resortes, Chachita, Pompín Iglesias, Leonorilda Ochoa, Héctor Lechuga y Susana Cabrera.

La mujer de a 6 litros, de Rogelio González, con Héctor Suárez, Chucho Salinas, Héctor Lechuga, Guillermo Rivas.

Bromas, S.A., de Alberto Mariscal, con Mauricio Garcés,  
 \*Loco' Valdés, éste último muy gracioso en su papel de criado si-  
 lencioso, que tiene que irse a lugares solitarios para gritar.

El señor doctor, Su excelencia, de Miguel M. Delgado, con  
 Cantinflas ambas cintas.

Don Juan 67, El día de la boda, El matrimonio es como el  
demonio. La primera de Carlos Velo, las dos últimas de René --  
 Cardona Jr., todas con Mauricio Garcés.

Click, fotografía de modelos, de Cardona Jr., con Garcés.

El criado malcriado, de Francisco del Villar, con Garcés.

Veinticuatro horas de placer, de Cardona Jr., con Garcés.

Espérame en Siberia, vida mía, de Cardona Jr., con Garcés,  
Modisto de señoras, de Cardona Jr., con Garcés.

El pocho, de Eulalio González Piporro, con él mismo, acom-  
 pañado de Agustín Isunza y Carlota Solares.

Un quijote sin mancha, de Delgado, con Cantinflas.

El sexenio de Luis Echeverría Alvarez (1970-1976), fue el  
 principio de la actual crisis económica. También fue el perio-  
 do presidencial en donde se realizaron costosas producciones.  
 Pero decaían en la estructura ya implantada y sostenida por el  
 Estado. La industria cinematográfica se convirtió en un instru-  
 mento más del mismo Estado. Este utilizó al cine (y demás me-  
 dios), para la propagación de la ideología y la política del  
 grupo en el poder, a semejanza de los otros gobiernos mexicanos.  
 Los productores cinematográficos por su parte, no arriesgaron  
 dinero y querían una pronta recuperación de la inversión que --  
 arriesgaban. Lo que influyó mucho en la industria del cine, fue  
 la pugna entre los dos sindicatos, por mejores contratos colec-  
 tivos; además de que no se permitió la entrada a nuevos traba--

jadores a los gremios. Todo esto vino a conjuntar la poca -- calidad de las cintas y la falta de buen gusto en mejorar la producción, por parte del productor y sobre todo del público, que se conformaba con lo que le ofrecían.

El afán proteccionista, absorbió las deudas de la Inicia-tiva Privada, daba financiamiento y controlaba cada vez más a la industria del cine, lo que dió como resultado: un monopolio de Estado. La producción de películas de 1970 a 1976 fue en total 318 películas. Y cabe mencionar que la temática de las citnas ya comenzaba a vislumbrar lo que actualmente vemos en la pantalla. Guillermo Calderón (que en los cuarenta y los cin-cuenta realizó filmes de cabareteras y desnudos), produjo en-tre otros 'clásicos': Bellas de Noche, con esta película, se reabrió la mina de oro de los productores, ya que basándose en temas de ficheras, prostitutas, gígalos, albuces y homose--xuales, etc., los productores vendían poca calidad con muchas ganancias. Es aquí donde los cómicos creen encontrar su ambien-to 'cómico', dándole al público chistes vulgares, picardías de doble sentido y desnudos obscenos; en lugar de ofrecer ingenio y limpieza de actuación.

En 1969 Alfonso Arau realizó El aguila descalza, que preten-dió hacer situaciones de crítica política, en la cinta inter--viene el propio Arau, acompañado de Roberto Cobo, Virma Gonzá-lez, Pancho Córdova , Beto el Boticario y Héctor Herrera.

Iniciando el sexenio echeverrista, Rafael Baledón dirige ¡Ahí madre!!, con los Polivoçes (que aprovecharon su popularidad en televisión y trasladaron sus personajes al cine.

El capitán Mantarraya, de Germán Valdés, con él mismo, y toda la familia Valdés.

Para servir a usted, de José Estrada, con Héctor Suárez, Sergio Ramos "el Comanche".

El profe, de Delgado con Cantinflas.

Masajista de señoras, de René Cardona Jr., con Héctor Lechuga y Alejandro Suárez

Mecánica Nacional, de Luis Alcoriza, con Héctor Suárez, Lucha Villa, Manolo Fábregas, Pancho Córdova y Gloria Marín.

Peluquero de señoras de Cardona Jr., con Héctor Lechuga, Chachita, Kippy Casado y Alejandro Suárez.

Tacos al carbón, de Galindo, con Resortes, Mantequilla y Sergio Ramos el "Comanche".

También en este sexenio se realizaron: Las fuerzas vivas, Calzonzín inspector (de y con Arau), Tivoli (de y con Arau), México, México, ra, ra, ra, de Gustavo Alatriste y Ante el cadáver de un líder.

El gobierno de José López Portillo (1976-1982) se abrió en medio de una grave crisis financiera, una devaluación del peso mexicano, un estancamiento de la producción y en general, una crisis económica mundial. Además de una desconfianza de los inversionistas estadounidenses, cimentada por Echeverría.

López Portillo quería redimir la imagen de la inversión mexicana ante el mundo, además de que su plan abarcaba lo interno, también lo externo, dentro del ámbito administrativo, político y económico principalmente.

Fue todo esto lo que le dió auge al aspecto social y el -- aspecto cultural. Se creó la Dirección General de Radio, Tele-- visión y Cinematografía, en manos de la hermana del presidente,

Margarita López Portillo.

En 1978 la Iniciativa Privada aprovechó la ocasión para crear sus propias industrias, como Televisine (dependiente de la empresa Televisa) y filmó su primer éxito de taquilla: El chanfle, esta cinta aprovechó la popularidad televisiva del actor cómico Roberto Gómez Bolaños "Chespirito", creador de muchos personajes de televisión: "El Chavo", "Chapulín Colorado", entre otros.

Margarita López Portillo desapareció el Banco Nacional Cinematográfico, así como el Centro de Capacitación Cinematográfica (más bien pretendió desaparecerlo). La señora dejó en manos de la Iniciativa Privada a la industria del cine en México, y fue motivo para que el mercado se inundara con temas de ficheras, cabareteras, braceros, y vecindades. La temática del género cómico se situará desde entonces en el ambiente de cabaret, con trillados sketches, y chiste vulgares y obscenos, se filmaron películas 'cómicas' tales como: Las del talón, Picardía mexicana, Bellas de noche, Las ficheras, Noches de cabaret, La guerra de los sexos, Las cariñosas, Muñecas de medianoche, etc.

Durante el sexenio lopezportillista se aumentó la producción pero no así la calidad de la temática, esto afectó a los realizadores que habiendo dejado una buena imagen en sus anteriores realizaciones, en este periodo fue que decayó desfavorablemente el interés en la calidad de las cintas. Más bien empezó a declinar el gusto populachero, a instar a las clases media y baja de la población espectadora a que aceptaran el cine que se les ofrecía, sin emitir críticas.

También se pretendió realizar películas de 'crítica social' y política. Entre algunas películas cómicas del sexenio se encontraron:

Las cenizas del diputado de Gavaldón, con Piporro, Carmen Salinas, Kippy Casado y Delia Magaña. Esta película ridiculizó en buena y curiosa forma la imagen del diputado (y demagogo), su forma de ser y la obtención de la riqueza que obtiene al llegar al poder.

Patrullero 777 de Delgado, con Cantinflas.

Picardía Mexicana I, de Abel Salazar, y Picardía mexicana II del mismo director, con Héctor Suárez. Resortes, Lalo el Mimo, y Ramón Valdés.

El chanfle I y El Chanfle II de Roberto Gómez Bolaños, con Chespirito (él mismo), Flornda Meza y Ramón Valdés.

En la cuerda del hambre de Alatraste, con Héctor Suárez.

El gran perro muerto de Rogelio González, con Lalo el Mimo, Pompín Iglesias y Roberto Flaco Guzmán.

Ratero de Ismael Rodríguez, con Roberto Flaco Guzmán, Carmen Salinas, Clavillazo, la "Fufurufa", "Ferrusquilla".

La grilla, de Alatraste, segunda parte de México, México, ra, ra, ra.

Distrito Federal, de Rogelio González, con Lalo el Mimo, Rafael Inclán, Polo Ortín, Roberto "Flaco" Ibañez, Carmen Salinas, Lucila Mariscal, Vitola, Pompín Iglesias, Resortes, Roberto "Flaco" Guzmán, Sergio Ramos el "Comanche" y Borolas. Esta cinta fue un buen intento de cine cómico sin groserías, logró reunir a los mejores cómicos del periodo, salvo algunos que verdaderamente -- están muy chistosos (Inclán en la escena del "Santa Clós" subde-

sarrollado es verdaderamente original y graciosa). La cinta fue un éxito taquillero, además de que dió a conocer a buenos cómicos actuales, como lo son Ibañez, Mariscal, e Inclán.

Mojado power de Alfonso Arau, con él mismo. Esta cinta bien pudiera ser la versión cómica de Espaldas mojadas de Galindo, estuvo muy bien realizada, por ello Arau se hizo asesorar de un buen equipo y ganaron un premio en Bearritz, Francia.

Valentín Lazaña, el ratero de la vecindad, de Francisco Guerrero, con Héctor Suárez, Susana Cabrera y Chicote.

Lagunilla, mi barrio de Raúl Araiza, con Héctor Suárez, Lucha Villa, Flaco Ibañez y Polo Ortín.

El barrendero de Delgado, con Cantinflas, Chachita. La última película realizada por el cómico, hasta el momento de finalizar el presente trabajo.

El héroe desconocido de Julián Pastor, con Rafael Inclán.

Lagunilla 2, de Abel Salazar, con los mismos actores que la 1.

El sexenio presente, sigue la misma pauta del 'nuevo cine' cómico mexicano. Los productores realizan sus películas y las explotan en la frontera de Estados Unidos, obviamente los temas -- tienen que ser populares: vecindad, braceros, picardías, desnudos, albures y cabaretes (esto último ya está decayendo mucho). Lo que nunca varía es que la pobreza de trama es desplazada por los chistes en serie, sin concordancia entre los personajes ni las circunstancias, sin el menor motivo, las 'protagonistas' se desnudan y dicen palabras obscenas, quizás piensan que con eso es suficiente.

Las películas actuales son entre otras:

Chile picante, de René Cardona JR., con Andrés García, Alberto "Caballo" Rojas

La golfa del barrio de Rubén Galindo, con Lalo el Mimo y Susana Cabrera.

El milusos, de Roberto G. Rivera, con Héctor Suárez, "Flaco" Ibáñez, Rafael Inclán y Roberto Cobo, Alejandra Meyer.

La esperanza de los pobres, de Rubén Galindo, con Resortes, y Delia Magaña.

La fabulosas del reventón de Fernando Durán, con Jaime Moreno, "Caballo" Rojas, Yolanda Liévana.

Las nenas del amor, de Angel Rodríguez Vázquez, con Lyn May, Sergio Ramos, Lucila Mariscal.

Piernas cruzadas de Rafael Villaseñor Kuri, con Julissa, -- Lao el Mimo, "Caballo" Rojasm y Rafael Inclán.

No vale nada la vida de Alfredo Salazar, con Flaco Ibáñez.

El tonto que hacía milagros, con Miguel Angel Ferriz, el "Co manche", Gastón Padilla y Carmen Salinas.

Nosotros los pelados de Pedro Galindo III, con Héctor Suárez, Rubén Olivares el "Púas" y "Flaco Ibáñez.

El vecindario, Los ficheros de Martínez Solares con Alfonso Zayas, Fredy Fernández el "Pichi" y Tun Tun,

Charrito de Roberto Gómez Bolaños, con él mismo, Florinda Meza, Ma. Antonieta de las Nieves, Rubén Aguirre y Angelines Fdez.

Las glorías del gran Púas, de Roberto Rivera, con Rubén Olivares, Carmen Salinas y Flaco Guzman.

Viva el chubasco de Mario Hernández con Antonio Aguilar y -- Piporro.

Hermelinda linda de Julio Alemán con Chachita.

El día de los albañiles de Martínez Solares con Maribel Fernández la "Pelangocha", Alfonso Zayas, Borolas y 'Chiquilín'

El milusos II de Roberto Rivera, con Héctor Suárez.

Los peseros, de José Luis Urquieta, con "Flaco" Guzmán, Rafael Inclán, "Chelelo" y Lucila Mariscal.

Entre fichera anda el diablo Pulquería II, de Delgado, con Carmen Salinas, Rafael Inclán y Luis de Alba.

El compadre trampitas de Pedro Galindo III, con Resortes y Pompín Iglesias.

Albures mexicanos de Alfredo Crevenna con Carmen Salinas, Alfonso Zayas y el "Comanche".

Don ratón y don ratero, de Roberto Gómez Bolaños, con él mismo, Florinda Meza, Ma. Antonieta de las Nieves, Edgar Vivar, Rubén Aguirre, Beny Ibarra, Chato Padilla, Angelines Fernández y Alfredo Alegría.

Ni chana ni juana, de Ma. Elena Velasco, con ella misma la "India" María, Rubén Olivares el "Púas".

Macho que ladra no muerde de Víctor Castro, con Alfonso Zayas, Lalo el Mimo y Alberto "Caballo" Rojas.

Cachún cachun ra, ra. Con los cachunes de la televisión.

Mexicano tú puedes de José Estrada, con Carmen Salinas, Sergio Jiménez, Arturo Alegre y Lupita Sandoval.

Más vale pajarero en mano... de Fernando Pérez Gavilán con Lalo el Mimo, el "Comanche", y Guillermo Rivas el "Borras".

Noches del califas de José Luis García Agráz, con Héctor Suárez, Guillermo Rivas el "Borras".

N O T A S

- (1) Museo Nacional de las Culturas Populares. EL PAIS DE LAS TANDAS. p. 68
- (2) Ayala Blanco, Jorge. AVENTURA DEL CINE MEXICANO p. 65
- (3) García Riera, Emilio. HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEX. Tomo I p.126
- (4) IBIDEM p. 135
- (5) IBIDEM p. 172
- (6) Ayala Blanco, Jorge. AVENTURA DEL CINE MEXICANO p.p. 195 y 211
- (7) García Riera, Emilio. HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEX. Tomo I p. 274
- (8) IBIDEM. p. 274
- (9) Ayala Blanco, Jorge. AVENTURA DEL CINE MEXICANO p. 110
- (10) Bustillo Oro, Juan. VIDA CINEMATOGRAFICA p. 185
- (11) IBIDEM. p. 187
- (12) García Riera, Emilio. HISTORIA DOCUMENTAL DEL C.M. TOMO II p. 183
- (13) IBIDEM. Tomo III p. 16-17
- (14) IBIDEM. Tomo III p. 48-49
- (15) IBIDEM. Tomo IV p. 75

CAPITULO IVPSICOANALISIS DEL PELADO MEXICANO.

El peladito de la ciudad de México de los años veinte y treinta, se distinguía porque utilizaba un lenguaje y vestimenta muy propios de su condición social. Ya desde tiempos coloniales, el carácter del mexicano viene arrastrando un -- cierto complejo de inferioridad, en el cual se refleja en la actitud y formas de enfrentamiento social, propias de las -- clases sociales marginadas.

Cantinflas utilizó un vestuario muy representativo de las clases bajas capitalinas de la época: pantalón a la cadera, en lugar de cinturón, un cordón que fungía como tal, gorrito de trapo y en forma de corona (con piquitos y triangular), camiseta y chaleco, además de su 'gabardina'.

Samuel Ramos, en El perfil del hombre y la cultura en México, hizo un interesante estudio acerca del peladito mexicano y sus rasgos psicológicos y sociales más característicos. Fundamentado en el psicólogo Adler, Ramos nos define el complejo de inferioridad del mexicano, como una desventaja social ante las otras culturas, en especial ante la española que fue la que imperó en los tiempos de la conquista (ahora agregaría yo, que posee el mismo complejo frente a la de Estados Unidos). "Los -- pueblos -- señala Ramos -- jóvenes, por su lado, dice Keyserling, no tienen el espíritu concentrado y crítico. Son espiritualmente sugestionables pasivos, como todos los seres jóvenes; son infinitamente sugestionables y soportan mala crítica, por debilidad fisiológica y moral al mismo tiempo; están constantemente perturbados por un sentimiento de inferioridad." (2)

Entre las clases sociales, existe una que define perfectamente el psicoanálisis del carácter del mexicano en general. El peladito mexicano, es un ente que no sabe fingir sus necesidades y circunstancias más elementales, a diferencia de su contraparte el burgués mexicano se ha ido adaptando paulatinamente a los roles que la misma sociedad le impone.

"En la jerarquía económica es menos que proletario y en la intelectual un primitivo". (3) Así define Ramos el motivo del resentimiento del pelado mexicano hacia las otras clases sociales. Sus formas de descarga, son violentas y agresivas, por lo regular posee un florido y gorsero lenguaje verbal. Esta es su forma de agresión, aparte de la que físicamente puede demostrar, que en resumen resulta también una 'pantalla', y un alarde.

El pelado utiliza un recurso muy socorrido (al menos entre el núcleo masculino), y es el de la virilidad o mejor dicho el alarde de la virilidad. De este término se deslgozan los mejores alures y picardías populares, hasta llegar a una especie de obsesión fálica, en la que trata de demostrar que él es el más dotado, el más sexual, etc. Al contrincante le otorga los méritos contrarios: impotente, asexual, tímido y miedoso. El falo sugiere al pelado el símbolo de poder, de machismo, de masculinidad.

Ramos esquematiza la estructura y funcionamiento mental del pelado mexicano:

- I. El pelado tiene dos personalidades: una real y otra ficticia.
- II. La personalidad real queda oculta por ésta última que es la que aparece ante el sujeto mismo y ante los demás.

III. La personalidad ficticia es diametralmente opuesta a la real, porque el objeto de la primera es elevar el tono psíquico deprimido por la segunda.

IV. Como el sujeto carece de todo valor humano y es impo\_tente para adquirirlo de hecho, se sirve de un ardid para ocultar sus sentimientos de menor valía.

V. La falta de apoyo real que tiene la personalidad ficticia crea un sentimiento de desconfianza en sí mismo.

VI. La desconfianza de sí mismo produce una anomalía de funcionamiento psíquico, sobre todo en la percepción de la realidad.

VII. Esta percepción anormal consiste en una desconfianza injustificada de los demás, así como una hiperestesia de la susceptibilidad al contacto con los otros hombres.

VIII. Como nuestro tipo vive en falso, su posición es siempre inestable y lo obliga a vigilar constantemente su yo, desatendiendo la realidad." (4)

En base a las anteriores aseveraciones, podremos sintetizar el carácter del pelado mexicano, no situándolo en una etapa específica, como se situó a Cantinflas entre los veinte y los -- treinta, sino en cualquier época, presente o pasada, porque -- teóricamente hemos avanzado mucho, pero empíricamente, el pelado mexicano, no considero que haya avanzado mucho, aún en la -- actualidad observamos los 'alardes' machistas que hacen algunos pelados capitalinos, a la manera de como lo describe Ramos.

En síntesis, que la personalidad del pelado mexicano es el

resultado de aspectos (negativos) importantes, que viene arrasando desde la conquista. El sentimiento de inferioridad, lo hace alardear de cosas y valores que no posee. Tiene un lenguaje muy florido en términos ricos en obscenidades, y de doble -- sentido, con alusiones fálicas, porque esto hace reafirmarse en las cosas y valores que no tiene el pelado mexicano; si alardea de ser muy potente sexualmente, significa que se siente vulnerable en ese aspecto. También es desconfiado (debido a su inseguridad), por lo que siempre tiende a 'vivir el momento' y a no -- pensar en el futuro, sobre este respecto tenemos algunos 'chistes' que refieren al "hombre del mañana", el típico mexicano que deja todo para después y que a última hora se encuentra en un -- problema de falta de tiempo, con compromisos que por lo general, le son difíciles de cumplir. La personalidad ficticia, como Ramos la llama, conlleva aspecto machistas (que no es lo mismo que hombría), y le hace pensar al pelado mexicano, que como macho, es un ser todopoderoso y omnisciente.

LOS PELADOS Y SUS EPOCAS.

Cantinflas manifestó la voz de muchos peladitos mexicanos de su tiempo. Como lo menciona el actor en la entrevista que la presente tesis contiene, dice lo que el pueblo desea comunicar. Su lenguaje claramente lo demuestra: un discurso tauto lógico que no dice nada y se enreda en sí mismo. El pelado mexicano no sabe comunicar sus deseos y si lo hace, es en una forma burda e ininteligible. Sólo posee las picardías, los albrures y los dobles sentidos para expresar su descontento, su inseguridad y temores.

Como personaje cómico ( llevado al absurdo), Cantinflas retrató perfectamente a los peladitos de su época. Porque en ese tiempo era común el vestuario que utilizó Cantinflas, no considero que le haya copiado el vestuario a "Chupamirto", como se piensa. No, lo que hizo fue personificar al pelado. Como prueba de ello, se encuentran los periódicos de ese momento, en donde se pueden observar dibujos y viñetas que retrataban perfectamente y similar a como Cantinflas vistió, la moda de aquel tiempo. De hecho, que el periódico "Universal", abrió una convocatoria al público, para que concursaran con dibujos cómicos en su sección dominical, el premio sería trabajar como colaborador del diario, esto fue a finales de los veinte y mediados de los treinta. Existe una gran cantidad de periódicos de ese tiempo, en el que las caricaturas tenían el mismo vestuario utilizado por Cantinflas y "Chupamirto".

Actualmente existe un programa de televisión que tiene mucho éxito, en él actúa el cómico Héctor Suárez. En dicho programa

ma llamado ¿Qué nos pasa?, el cómico Héctor Suárez viste y caracteriza diferentes personajes urbanos y populares, para hacerlo, utiliza en la caracterización, el vestuario que --- viste realmente el personaje a parodiar. Si el actor vistiera otra ropa distinta a la que se vé en la realidad, tal vez el público ni siquiera supiera de quién se trata, por eso el actor recurre al disfraz para darle más veracidad a la caracterización. Vemos a Suárez vistiendo una graciosa gorra en forma de plátano, playera, pantalón de mezclilla y tenis, personificando al peladito actual de la ciudad, esto no significa que todos los que vistan de esta forma lo sean, pero dentro de la caracterización intervienen también la forma de hablar y de comportarse del personaje.

Testimoniando este estudio, y para complementarlo, se buscaron los periódicos de finales de los veinte hasta mediados de los treinta, para localizar a "Chupamirto", personaje de las tiras cómicas dominicales, del cual supuestamente, Cantinflas -- copio el vestuario.

Si observamos el transcurso de "Chupamirto", en la serie de tiras cómicas, podremos observar que "Chupamirto" también fue evolucionando en su vestuario: En sus inicios, vestía el 'zape' y la ropa del mexicano rural de esos tiempos; hasta los -- años treinta, "Chupamirto" utilizaría el pantalón caído, chaleco y camiseta. El lenguaje también sufrió transformación, primero era muy rural, casi no hablaba, después utilizó términos como -- 'rotos' para designar a los burgueses de la época.

Lo que se puede admirar del personaje de Cantinflas es que tuvo la suficiente creatividad como para caracterizar a un miembro de las clases marginadas de la sociedad mexicana de los veinte y los treinta; identificarse con el público y matenerse en su sitio hasta la actualidad, debe ser un mérito que no cualquier cómico o actor puede tener. En 1986 Cantinflas cumplió 50 años de haber debutado en el cine mexicano, y los reestrenos que se proyectan actualmente, confirman que el cómico sigue en el gusto del público mexicano, las clases populares, específicamente. En el transcurso del tiempo, podrá surgir otro cómico, que igualmente guste a las clases populares mexicanas, pero las cintas que realizó Cantinflas durante la época dorada del cine mexicano, y la fama que le ha dado a su personaje a nivel mundial, esto, es algo que muy pocos actores podrán realizar.

Cantinflas necesitaba evolucionar al personaje, fue por eso que cambió de imagen, porque no solamente había que identificarse con las clases marginadas del principio, sino ahora con las clases media y baja actuales, en especial la clase media, que es una población muy importante en la producción y sobre todo en el 'consumo' de películas.

NOTAS.

(1) Ramos, Samuel: El perfil del hombre y la cultura en México.  
Calypso p. 49

(2) Ibidem. p. 52

(3) Ibidem. p.p. 56-57

CANTINFLAS, UNA RECREACION DE MARIO MORENO REYES.

No rías demasiado: el hombre ingenioso es el que menos ríe...

George Herbert

El éxito de Cantinflas reside precisamente en que representa a un núcleo social y popular de la sociedad. No retrata al mexicano como incorrectamente se ha pensado, pero sí da la imagen del peladito de barriada como sus homólogos: el picaro de España, el roto en Chile, el descamisado en Argentina. Pero siempre como personaje del populacho.

Cantinflas como personaje posee elementos puros, populares que dan simplificación en rasgos vivos y agudos, específicos del pelado mexicano. Posee audacia, lujuria y espontaneidad, libertad e ingenuidad, mezcla el sentimentalismo (típico de nuestro cine) y la sensibilidad.

Además de que Cantinflas tiene la facultad de adecuarse a las circunstancias, como los bufos de la literatura, el personaje de la gabardina, tiene una combinación de caballero y plebeyo; es to es que se ambienta en su medio natural, y entre las clases altas.

Esta simbiosis se contradice continuamente, el caballero - - y el picaro, el ingenuo y el astuto, el torpe y el audaz. El cómico puede representar estos conceptos a la perfección.

La milenaria tradición del bufo, depurada y completamente para hacer reír al público. Los grandes clowns de la pantalla muda procedían de los espectáculos como el music-hall inglés, el circo de Latinoamérica, la feria rural en México, etc. El cinematógrafo adaptó la más antigua sabiduría de la risa popular al medio nuevo de expresión a través de la imagen.

El cómico es imagen porque el espectáculo popular es óptico. El circo es imagen de luz y colorido. En el music-hall inglés por ejemplo, estaba prohibido usar mucho el lenguaje verbal porque esto lo hacía competir con el teatro. Se notará que al anular facultades, el potencial de otras se desarrolla más completamente, la mímica de los cómicos se fue desarrollando en forma acelerada.

Cantinflas poseía rasgos característicos del mimo, porque usaba su cuerpo y gesticulaciones, además de que tuvo otro elemento distintivo: el lenguaje cantinflesco. Un discurso que se enriquecía de muchos términos, sin secuencia lógica, que no decía nada, pero que se escuchaba gracioso, y que finalmente sirvió al personaje para defenderse ante el mundo (su medio social).

Todos los cómicos tienden a la tipificación, a la pantomima y lógicamente, al absurdo. Cantinflas era el pícaro, ingenuo personaje que no pierde su dignidad de pelado, de macho lumpeniano.

Una observación personal, se refiere a la observación de que entre más extremoso sea el cómico, menos risa causará al espectador, debe poseer un equilibrio adecuado, no ser tan 'inteligente' ni ser tan prosaico. Lo primero hace que el público se aburra, lo segundo puede ser tan burdo que el público se sienta ofendido.

Aunque la sátira y la ironía son formas más refinadas y cultas del género cómico, el éxito reside en no cansar al público con los mismos patrones y chistes, o sea, la repetición de la repetición.

Es ilógico realizar comparaciones entre un cómico y otro, cada cual tiene su estilo propio, sus representaciones y su forma de hacer reír, que en última instancia es lo verdaderamente importante.

El cómico, en cualquiera de sus formas, representa algo fuera de lo cotidiano, el absurdo (abs-ordo, rompimiento del orden establecido), en su más extrema manifestación. El cómico define las situaciones graciosas, alegres, y a la vez aporta la crítica de manera que no sea tan obvia.

El género de la comicidad varía de acuerdo a la mentalidad de las distintas culturas, de su ideosincrasia. Así que sería difícil y hasta inconveniente comparar el humor anglosajón con el humor latino, por ejemplo.

Hubo una etapa en la que se comparaba a Cantinflas con el genio de Chaplin, el resultado puede ser el mismo que en Francia se compare a otro cómico con Linder o Fernandel, y así por el estilo. Lo cierto es que cada uno de estos cómicos se desarrolló en un ambiente social y cultural distinto; aunque el humor y la risa no tienen fronteras, ni nacionalidades, los comediantes y el público sí la tienen, pero lo que influye son los antecedentes históricos y sociológicos en donde se desenvuelven.

Los admiradores de Chaplin y de Cantinflas, así como los de todos los cómicos del mundo, acuden al espectáculo cinematográfico para ver los absurdos que éstos cometen.

La última película de Cantinflas, en reestreno: Por mis -- pistolas, se está exhibiendo en varias salas de la capital. Durante esta investigación, asistí a ver dicha cinta, y es verdaderamente significativo, ver la cantidad de público que acudió a ver la película, todos refan con los enredos verbales del mimo, como hace 19 años, , porque la cinta es un reestreno de 1968. Las interminables filas para conseguir los boletos en los cines (zonas populares) hacen constatar que el cómico aún está vigente y se mantiene inamovible en su sitio a base de reestrenos solamente.

¿Pero qué tiene de especial Cantinflas? ¿Por qué se mantiene todavía en el gusto de las clases populares?

Mario Moreno Reyes nació el 12 de agosto de 1913 en la ciudad de México. Llegó a la vida en un hogar muy modesto, fue el cuarto hijo de una familia numerosa, en total serían 8 hermanos. Su padre Pedro Moreno Esquivel, fue un modesto empleado de correos, hombre recto y honesto, que supo gufar a su familia. Mario Moreno continuó estudiando hasta llegar a la Universidad, donde se matriculó en la carrera de Medicina. El estudio lo alternó con los bailes de moda: fox-trot, tango, charleston. Entre sus cualidades estudiantiles, destacaba parodiar las canciones de moda, hacer refr y actuar con chistes, delante de los invitados en las fiestas a las que era muy asiduo.

La difícil situación económica, hizo emigrar a la familia Moreno a Jalapa Veracruz, y Mario tuvo que ayudar al gasto familiar, fue su inicio en 'las tablas', en una humilde carpa donde salía pintado del rostro, simulando los rasgos para que ninguno de sus parientes lo pudiera reconocer.

Ante la negativa familiar de que fuera actor cómico, Mario se fue del hogar para convertirse en un "cómico de la legua", recorriendo casi todos los estados de la República.

Mario Moreno supo retratar perfectamente al núcleo más humilde de la sociedad mexicana, el peladito, el lumpen capitalino, era llevado a la escena a través del 'hombre de la gabardina'. Así se identificó con su indumentaria: playera blanca ceñida al cuerpo, pantalón humilde casi cayendo abajo de la cintura, detenido por un cordón, un hilacho colgado al hombro, era su 'gabardina', un pequeño chaleco, que no era de su talla. y un sombrero de trapo; un paliacate atado al cuello. Su rostro era sencillo, adornado con un ralo bigote en las comisuras de la boca. Además siempre llevaba una colilla casi terminada de cualquier cigarrillo en los labios.

Mario moreno supo representar bien su personaje, nacido en un barrio muy popular de la capital mexicana: Santa María la Redonda (en Garibaldi) fue la cuna del cómico de la gabardina. El lugar donde se desarrolló fue un sitio en el cual se enseñaba a usar las manos, ya fuera para gesticular o para defenderse, el arte de la mímica, tan usado por el mexicano, las palabras de doble sentido o los albures como mejor se conocen, eran ingredientes que no faltaban en las conversaciones. Todos estos elementos influyeron en la formación del personaje.

Después de muchas peripecias, Cantinflas entró a trabajar en una carpa, por el rumbo de Azcapotzalco, llamada carpa "Sotelo", también trabajó en una carpa llamada "Ofelia". Después pasaría a trabajar a "La Vaquita" en las calles de Bolívar y Mesones, en el centro de la capital.

Una hermosa bailarina rusa, hija del propietario de la "Carpa Valentina", propuso a su padre que contratara al cómico que trabajaba en la carpa "Sotelo". Valentina Subareff que sería más tarde la esposa del cómico era el nombre de la bailarina rusa que confió en el éxito de Cantinflas, aún antes de que éste fuera famoso. Valentina y su hermana Olga trabajarían al lado de Cantinflas, ésta última sería también esposa de otro cómico: Schillinsky.

Cantinflas empezó a trabajar en el "Salón Mayab", sitio en el que triunfó. El empresario José Furstenberg renovó el local aprovechando la popularidad del cómico, y le cambió de nombre al sitio por el de "Follies". Se comenzó a dar publicidad al cómico y Cantinflas empezó a cosechar fama. Después de algunas giras por Centro y Sudamérica, el cómico pasó a ser empresario del "Follies", a instancias de Forstenberg.

Corría el año 1936 cuando fue llamado para representar un pequeño papel en No te engañes corazón, filme que marcó su debut cinematográfico. Pero volvió de nuevo al teatro Follies y allí conoció a un cómico ruso (más tarde director cinematográfico), que fue famoso en la Rusia zarista: Arcady Boytler, éste se unió al mimo mexicano como consejero y director en varias cintas.

Después Cantinflas asociaría su talento natural, con Santiago Reachi y fundarían una empresa productora llamada Posa, Films S.A., en donde se filmarían todas las cintas de Cantinflas.

Hasta la fecha existen muchos comentarios buenos y malos de Cantinflas, críticas muy parciales y también las hay imparciales, pero lo cierto es que éstas siguen dando publicidad al actor.

En 1986 Cantinflas fue designado mascota de la Selección Nacional de futbol, en nuestro país, en el pasado Mundial de futbol. Hubieron entrevistas televisivas, notas periodísticas, mucha publicidad para dar a conocer el suceso. Más tarde el -- actor se retractaba de lo acordado, para luego volver a aceptar el título. También se promocionaron anuncios publicitarios con Cantinflas anunciando un rastrillo de afeitar, asimismo, en la actualidad Cantinflas tiene un breve programa infantil llamado "Cantinflas Show", en donde se hacen breves biografías de hombres ilustres; hasta hoy Cantinflas no ha dejado de trabajar. Las nuevas generaciones saben de la existencia de un -- personaje llamado Cantinflas, algunos espectadores infantiles no han visto muchas películas del personaje de caricaturas que ven por la televisión, pero otros, sí han visto sus películas (atrasadas) y siguen uniéndose al público que aplaude al mimo.

En el periódico "Excelsior" apareció una nota periodística de Arturo Xicotencatl, el 22 de marzo de 1985, titulada: "Cantinflas representa lo que nadie quisiera ser..." En esta -- nota periodística, el autor entrevista a una socióloga universitaria, Jaqueline Avramow, hace una severa crítica a lo que es y lo que representa el personaje de Cantinflas:

"Cantinflas es imagen de atraso, representa a las clases marginadas, por eso ciertamente resulta vergonzoso y denigrante que haya sido elegido como símbolo de la Selección Nacional de Futbol, pues gente como él significa un problema para nuestra - sociedad y el país".

Críticas como esta, recibe el cómico regularmente. Pero lo cierto es que Cantinflas quiérase o no, representó a la masco-

ta del Mundial, porque este personaje se identifica con las clases marginadas de la sociedad, y éstas se siente representadas por el personaje, además de que los patrocinadores supieron elegir muy bien al personaje, éste tiene tanto público -- que su solo nombre da publicidad a cualquier evento. El poder masivo que tiene Cantinflas en las clases marginadas de la población lo constata el hecho de que cada elección presidencial, hasta la última realizada en nuestro país, gente 'del pueblo' otorga votos a Cantinflas, ya sea como diputado o cualquier puesto público que sea. Este hecho nos dá un breve panorama de lo -- que representa el personaje en el gusto popular.

Si en México, a veces se critica al personaje de la gabardina, en Estados Unidos hasta se ha llegado a instituir el "Día de Cantinflas", que se celebra en Los Angeles California, el 7 de octubre.

Cantinflas es conocido mundialmente, ha recibido infinidad de homenajes de organizaciones internacionales, tales como la -- Organización de las Naciones Unidas y la Organización de Estados Americanos. Ha recibido las llaves de la ciudad en Paris, Nueva York, San Francisco, Bogotá y San Juan de Puerto Rico, en donde también fue nombrado ciudadano distinguido. En la Universidad de Ann Habor fue nombrado Doctor en Humanidades; le han dado los -- títulos de "Mister Amigo" y "Mister Internacional". Ha presidido en calidad de "Gran Marshall", la "Gran Parada" que se efectúa en la ciudad de Nueva York, con motivo del Día de la Raza.

"Nadie es profeta en su tierra", recita un proverbio, Cantinflas nunca pretendió llegar a tener tanto éxito, éste lo logró porque tiene talento, desde sus primeras actuaciones cómicas ya

se perfilaba como un cómico con un potencial muy grande a explotar.

Si Cantinflas no hubiese tenido el desarrollo ideológico o demagógico que ha tenido su personaje, entonces sí se le consideraría obsoleto y anacrónico en la actualidad. Entonces sí representaría un atraso ideológico, un enaltecimiento a la van-gancia y a la ignorancia, factores negativos de una sociedad. Pero Cantinflas se dió cuenta del enorme poder que tenía con -- las masas (clases populares) y por eso fue que aprovechó éste para cambiar su lenguaje agresivo, coloquial y sin sentido para decir mensajes, que pueden parecer demagogia, pero que a las -- clases populares les puede gustar. Los medios masivos de comu-nicación también aprovecharon esto y tomaron como símbolo al per-sonaje. Porque en México se utiliza mucho la crítica destructiva muy raras veces se da relevancia a lo positivo de las cosas o las circunstancias, sobre todo. Cantinflas aprovechó muy bien su proyección, y su momento, el momento en el cual la temática del cine mexicano estaba encasillada en los dramas maternos y senti-mentales, en las comedias rancheras, etc., Boytler fue quien le dió margen e importancia a un tema hasta entonces inexplorado en nuestro país (en la cinematografía): la comicidad.

Un factor comercial muy importante en la industria cinema-tográfica es el público a quien va dirigido el filme. El gusto popular, el masivo es el público que consume el producto (los -- filmes). Es a este público a quien se trata de interesar, a este público le gustan las cosas simples, cotidianas, que hasta cierto punto lo hagan evadir los problemas, la comicidad es un buen recurso para hacerlo.

Mientras más se estiliza una farsa, más alejada se encuentra de la realidad, menos acercamiento tiene con la risa. La risa se acerca a lo cotidiano, a lo fatuo, a lo que sale de lo común, pero está inmerso dentro de éste. Si se pretende un placer estético viendo una cinta cómica, se caería en un placer intelectual, nada más alejado del chiste. No por ende, algunos filmes chaplinianos carecen de estética, pero si tenemos en cuenta los factores culturales y sociales; del gusto mexicano (el popular), no hay más que acercarse a éstos que los filmes que ha realizado Cantinflas.

Resulta contraproducente, comparar el trabajo de ambos cómicos, pero ello nos lleva a delimitar el objetivo de ambos: el hacer reír al público. Chaplín fue un genio en el arte de -- hacer reír, pero sus filmes también tenían mucho de contenido crítico, hacia la sociedad. Cantinflas simplemente pretendió encarnar a un personaje cotidiano y común en las calles de una ciudad, quizá sin intención pudo ser una crítica al personaje.

La personalidad de Cantinflas fue transformándose paulatinamente, de otra forma se habría encasillado permanentemente. Las películas de Cantinflas reflejan una comicidad limpia y transparente, lo opuesto a los filmes 'cómicos' que vemos en la actualidad. No necesita de escenas pornográficas, ni de obscenidades para hacer reír a su público. Las cifras de taquilla de sus actuales reestrenos lo comprueban, pese a las críticas negativas que ha recibido siempre, Cantinflas ocupa un sitio en el gusto popular, que difícilmente algún actor cómico podrá igualar. Ese es para mí el mérito de Cantinflas, que no ha recurrido a lo buido ni a lo grosero para gustar al público popular mexicano.

### EPILOGO DE UN PERSONAJE.

Cantinflas surgió cuando más falta hacían los cómicos en el cine nacional. Nació cuando Roberto Soto ya declinaba en -- las actuaciones de carpas; éstos fueron los inicios y las 'tablas' del más tarde actor cinematográfico. Cantinflas aprovechó muy bien el sitio aún vacío en el cine mexicano, con una industria joven, débil, que tenía como referencia al cine de Hollywood; con un público ávido de comicidad; con un gobierno que deseaba radicalizar al país, y borra la amarga huella de una -- revolución aún reciente.

Los inicios del cómico, como los de un juglar, fueron en los estratos más humildes, frente al público populachero, espontáneo y agresivo, sin mucho sentido crítico. Fue este público el que le dió el impulso necesario, para que Cantinflas llegara hasta la pantalla cinematográfica.

Cantinflas no es, ni pretendió ser el representante del mexicano, en su personaje, sino que éste manifestó la ideología y la inconformidad de un núcleo marginado de la sociedad, el lumpen capitalino, el peladito de barriada, que lo mismo se defienda de la policía que de sus congéneres. Su carácter es contrastante, pero siempre a la defensiva, ingenuo y astuto, vividor y vago sin prejuicios y libre. Pícaro, pero siempre está presente la imagen de un espíritu libre y cómico. Recreó un personaje cotidiano.

Cantinflas se basó en la improvisación verbal, en la naturalidad y en el ingenio, que actores de las carpas mexicanas poseían. En las carpas los libretistas y apuntadores se limitaban a -- describir una situación y eran los cómicos quienes con su ingenio

realizaban libremente los sketches, tal y como los hicieron -- por muchos años Beristain, Soto y más tarde Cantinflas.

El objetivo primordial era divertir al público con chis- - tes y situaciones chuscas o satíricas, retomadas de las calles del barrio, que era el ambiente natural del público.

Fue en Nápoles, Italia, durante el siglo XVII, como lo describía Goethe, que ya habían personajes como Cantinflas, eran clowns o comediantes, que divertían al público y generaron la Commedia dell' Arte Italiano; al igual que el exponente más - famoso de esta comedia llamado Polichinela: Cantinflas improvisaba el diálogo, un diálogo muy personal y fluido, que era lo que atraía al público.

Cantinflas se determinó por este lenguaje, definido por -- algunos diccionarios como el lenguaje cantinflesco, consistente en hablar mucho y no decir nada. Si el cómico lo retomó de algún personaje de barriada, al transportarlo al escenario, no le quitaba con ello originalidad y gracia; pero sobre todo, a-- gresividad, ya que ésta era un factor cotidiano, servía de es-- cudo y defensa.

Cantinflas divertía al público defendiéndose de lo que no - sabía, en un mundo por demás ordenado, establecido, que no lo -- aceptaba y él utilizaba la agresión verbal para sentar su propia filosofía. Como en el juicio de Ahí está el detalle, o las de-- claraciones de El gendarme desconocido.

Además de su característico discurso, Cantinflas se identi- ficaba por su vestuario, al igual que sus contemporáneos: Don - Catarino, Medel, Herrera, Wilhemy, etc. Pero éste no significaría que la gabardina o el pantalón caído sean Cantinflas, si estos elementos lo identificaban, no eran la esencia del personaje.

Cantinflas como personaje, poseía un carácter optimista astuto y rebelde; era el pícaro, el vagabundo y el marginado social.

EL VESTUARIO DE CANTINFLAS.

Uno de los actuales investigadores lingüísticos italianos llamado Umberto Eco, realizó un ensayo retrospectivo sobre lo que significa el vestir en el ámbito humano.

Existe muy poco material en México, que hable sobre un tema tan interesante y ancestral. "Psicología del vestir" representa una base antropológica para el estudio del vestido.

¿Por qué tomar este tema?

Para analizar algunos aspectos del vestuario de Cantinflas.

Cantinflas como ya se sabe, se distinguió por el atuendo típico que lo representaba en las carpas y en la pantalla cinematográfica; si el vestido, como menciona Eco y los otros ensayistas, representa ciertos factores sociales, culturales, económicos, etc., determinaremos la importancia y los motivos que -- llevaron al personaje a elegir dicho atuendo en sus actuaciones.

El vestido tiene tanto significado como el lenguaje verbal, a simple vista determina conceptos no verbales que dicen mucho de quien lo porta.

Cada cultura tiene sus propias modalidades en el vestir, - asimismo una prenda X tiene distinto significado en la región donde se exhibe, esto equivale a ser un signo semiológico y sociológico que varía de acuerdo a la idiosincracia de cada cultura.

Al mismo tiempo es la propia sociedad la que determina y emite los códigos y sanciones a quienes se salgan del esquema - establecido: Un oficinista cualquiera, no podría en shorts (aunque le resultara cómodo) a su empleo y menos presentarse ante sus superiores vestido deportivamente; tampoco le es 'permitido'

o se vería bien, que este mismo oficinista se presentara a mediodía con un traje de etiqueta a ver un partido de fútbol.

El vestido posee códigos que comunican la posición social, económica y cultural del individuo. A simple vista es fácil detectar el costo aproximado (situación económica) de una prenda de vestir, observando su calidad, textura, diseño, color, etc., también se puede detectar, en el conjunto de prendas portadas por cualquier individuo, hasta su ocupación: si viste sotana, lógicamente que será sacerdote; si viste overol, puede ser obrero o mecánico; si viste un traje y corbata, seguramente será un empleado de oficina.

Quizá uno de los elementos que constituyen al vestido, sea el aspecto sexual y su connotación derivada, en la diferencia de los sexos, en cuanto a tendencias en el vestir, se delimitan algunos aspectos importantes: En la mujer, existe siempre ambivalencia entre el exhibicionismo y el pudor; en el hombre, existe un atributo sutil y simbólico, relacionado con el poder, la superioridad y el dominio.

Existe un test psicológico llamado " El test de la figura humana" de Karen Mac Govern. en el cual se motiva al sujeto a analizar a que dibuje la figura de un hombre y una mujer, dependiendo de qué tipo de accesorios dibuje el individuo, éstos representarán símbolos psicológicos: El cinturón en el hombre, significa virilidad, dominio, hombría. La corbata, por ejemplo, significa un símbolo netamente fálico. Los botones representan dependiendo de su colocación en el dibujo dependencia materna.

Al invadir un terreno 'prohibido', la mujer ha rebasado muchos prejuicios, en cuanto al uso del pantalón, prenda que se consideraba (creo que hasta la fecha) puramente masculina. George Sand fue una de las pioneras en este aspecto, ya que - estaba mal visto en su época, que una fém<sup>ina</sup> utilizara semejan<sup>te</sup> prenda. Esto no solo trajo cierta comodidad a la mujer, sino que implicó un desafío a los viejos preceptos existentes en el siglo pasado.

El traje burgués nos habla de las intenciones o la imagen que quiere proyectar quien lo porta. Francesco Alberoni (otro de los autores del citado texto), menciona que éste se inició como un elemento diferencial entre las clases contrarias del - siglo pasado: "El traje burgués se impuso después de 1848, fren<sup>te</sup> al traje de la antigua clase dominante, se distingue por dos componentes fundamentales: es sobrio, oscuro y austero." (1)

El traje burgués tal y como lo describe Alberoni, se ha desarrollado hasta convertirse en el típico traje gris, que por<sup>tan</sup> los burgueses actuales.

En México, durante los años veinte y treinta, imperó entre la población marginada una moda muy representativa de la misma: los pantalones a medio caer.

Sería comprometedor emitir una hipótesis tan aventurada, pero bien pudiera ser que inconscientemente la clase marginada -- quisiera satirizar la moda de la clase dominante de los veinte, una clase en plena efervescencia: el chemisse femenino y el largo saco masculino.

Lo que si resulta obvio, es que las tiras cómicas de la época tuvieran como vestuario de los barriobajeros el pantalón caído. En el periódico "Universal" durante el inicio de los años -- veinte, hasta mediados de los treinta, surgió un personaje de

tiras cómicas llamado "Chupamirto", de un caricaturista J. - - Acosta C., pero, ¿qué tuvo de singular este personaje de tiras cómicas dominicales? Muchos escritores y periodistas mexicanos aseguran que Cantinflas fue la copia viviente de dicho personaje.

A decir verdad, el vestuario que empleaba Cantinflas era muy parecido al de "Chupamirto", hasta la ingenuidad y el lenguaje (precario) de "Chupamirto" se parece al utilizado por Cantinflas.

Pero "Chupamirto" cambió de vestido de acuerdo a la época de sus publicaciones; al principio utilizaba un 'ayate' o 'saya', que denotaba al personaje rural, también tenía atado a la cintura un 'fajero', esto fue durante los años veinte. En los años -- treinta, "Chupamirto" utilizaba una playera blanca, un chaleco, y pantalón caído de la cadera, y sostenido por una especie de - 'rebozo' en la cintura, mostrando ya al personaje urbano.

Si Cantinflas surgió como un personaje populachero, no tendría por qué copiar una moda representativa del núcleo marginado de ese tiempo. Los pantalones caídos eran algo así, como un sello distintivo de las clases marginadas de la sociedad de los veinte y los treinta. El hombre que tuviera una posición estable y fuera 'decente', usaría cinturón, tirantes y demás accesorios que detuviera la caída del pantalón. Los 'pelados', los -- 'vulgares' usaban el pantalón abajo de la cintura, casi caídos.

El cinturón masculino por lo tanto, representaría la autoridad, la virilidad y el poder. Remontándonos al test de Mac. Govern, esto es lo que significaría el cinturón. El cinturón manifiesta fuerza y en ocasiones amenaza: los niños eran azotados y castigados físicamente por sus progenitores a cinturonzos. El -

cinturón es un elemento típicamente masculino. Cantinflas y -- las clases marginadas de los años veinte y treinta, omitían -- el cinturón en su atuendo, como una forma de mostrar su vulne-- rabilidad, su debilidad y opresión.

A diferencia de los marginados, los burgueses utilizaban el cinturón y otros elementos que reafirmaban su posición socio-eco-- nómica: Cadena dorada colgando del chaleco al bolsillo del panta-- lón; chaleco haciendo juego con el traje; corbata o moño; fistol y mancuernillas.

Los refranes populares abordan en cierta forma el papel que cumple el cinturón para la virilidad y la autoridad masculina : "Ya fájate los pantalones...", "Mételos en cintura..."

Una observación personal, es que cuando un varón se siente - retado o 'herido' en su masculinidad, inconscientemente, tal -- vez, se sube el pantalón a la cintura (como fajándose), o se co-- loca los pulgares dentro del cinturón, en una forma de reto. Es un prototipo machista en nuestro país, el hombre que usa una he-- billa muy ostentosa y exageradamente grande en el cinturón. Si es-- ta es la imagen del macho...

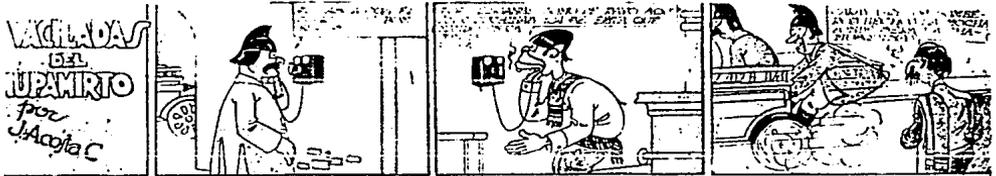
Cantinflas bien pudo satirizar la imagen del macho, del hom-- bre poderoso y prepotente: el antimacho, el antihéroe. La misma imagen de los cómicos estadounidenses, pero adaptada muy al es-- tilo latino. Los débiles y cobardes cómicos (del cine mudo esta-- dounidense), huyendo del musculoso villano.

Cantinflas utilizó los pantalones caídos porque era una mo-- da representativa de la época, en lugar de cinturón usaba un la-- zo o mecate, para detener su pantalón, no es tan aventurado pen-- sar que el peladito de ese tiempo usara este recurso como una - sátira al traje burgués, si los elementos con que contaba para

demostrar su descontento ante las marcadas contradicciones -- de clase.

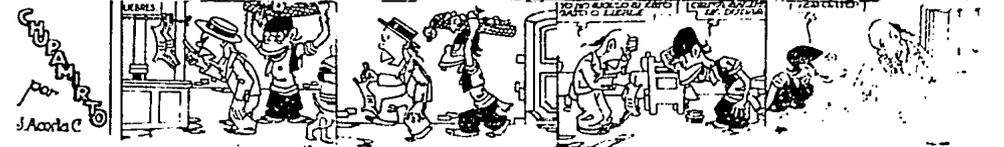
Una sola de las películas (de las pocas que tuve acceso), de Cantinflas, muestra al cómico con el pantalón finalmente caído, Por mis pistolas, es la cinta en la cual, Cantinflas se muestra en esa condición. En dos escenas, una de éstas, cuando está con la prima (Isela Vega), bailando delante de sus parientes, el cómico graciosamente no alcanza a detener el pantalón y éste cae al piso, mostrando su ropa íntima (una malla de color chillante) la prima se cubre el rostro pudorosamente. La segunda 'caída' -- ocurre en una escena en la que el cómico-héroe, enfrenta un duelo contra el villano de la cinta, también deja ver su ropa interior (Otras mallas de color rojo). Nos hace pensar que tal vez exista cierta tendencia hacia el anti-erotismo, ya que el cómico no lo hace por incitar a la sexualidad, sino que lo hace de una manera ridícula, el héroe que usa mallas de color chillante. Podría también pensarse que es un momento de tensión, sobre si se le cae o no el pantalón al cómico. Este denota indicios de travestista, o fomenta el voyeurismo en el espectador. Lo esencial, es que el cómico proyecte una imagen blanca e inocente, ante el público, recordemos que el cómico en general, es una persona que está alejada del sexo, y si tiene algún acercamiento al tema, lo tratará en forma sutil o simplemente lo evade.

PRIMERAS ETAPAS DE CHUFAMIRTO (1927)



ETAPA INTERMEDIA DE CHUFAMIRTO (1930)

VACILADAS & CHUPAMIRTO



ETAPAS FINALES DE CHUFAMIRTO (1934)

CARICATURA CONTEMPORANEA  
DE LA EPOCA DE CANTINPLAS.

CANTINPLAS EN SUS  
INICIOS CINEMATOGRAFICOS.



LA TRANSFORMACION DEL PERSONAJE.

Cantinflas utilizó en sus primeras actuaciones el maquillaje del mimo de carpas. Además se pintaba un ralo bigote en las comisuras de la boca, para demarcar su ascendencia indígena, al igual que Turpin, Chaplin, Groucho Marx; Cantinflas utilizó un bigote característico de nuestros orígenes. Su maquillaje era primeramente el del payaso de circo, el del clown, tenía inmersa la metáfora de la despersonalización del objeto, por el objeto (payaso), personalizado.

Cantinflas fue anarquico en su primera etapa, ya que si bien se adaptaba al mundo de la burguesía, se ambientaba también con el populacho de los barrios bajos.

Los mecanismos utilizados por él mismo, son característicos del cómico en general, violencia, torpeza, enredos (gags), muchos de ellos retomados de situaciones cotidianas. Como también el uso de sus gestos y su cuerpo lo identificaron con el público, el movimiento cadencioso recuerda al danzón, el gesto de las manos, y sobre todo, las cejas, hablan mucho del personaje, rico en elocuencia.

Para entender la evolución de Cantinflas, es necesario determinar las etapas de su desarrollo cinematográfico. De acuerdo a esta investigación, los filmes de Cantinflas varían en su contenido, de acuerdo a la influencia de factores externos al personaje: el realizador, los argumentistas, el reparto, el dialoguista, etc., fueron elementos que formaron una nueva personalidad en el personaje y sobre todo en su lenguaje. Si se toma en cuenta el aspecto político económico y social de las etapas históricas de los filmes, se observará que la transformación tiene mucho que -

ver con estos factores.

Como sucedió en el teatro de revista por ejemplo, éste -- cumplió primero, un papel de crítica al sistema, más tarde se transformaría en un espectáculo de vodevil, hasta llegar al teatro de variedades. Esto último sería su decadencia y más tarde, al retomar el camino original, se precipitó a su desaparición.

La primera etapa de Cantinflas se describiría de 1937 a 1951, fundamentalmente, desde Así es mi tierra de Boytler hasta El siete machos de Delgado, éstos filmes serían los representativos del primer período cantinflesco, cuando el actor -- tenía 'libre albedrío' en el personaje, éste representaba al peladito que juega con las situaciones, era espontáneo en su lenguaje, etc. De esta primera etapa, la cinta más representativa del peladito es Ahí está el detalle, cuyo argumento fue hecho para Cantinflas, no Cantinflas se adaptó al argumento.

Posteriormente surgen parodias (usadas también por Tin Tan) estas cintas repercuten poco a poco en la transformación del personaje, porque no era factible transportar al peladito de barrio capitalino a los escenarios de las obras literarias, más aún adecuar éstas obras a la idiosincracia del humor mexicano.

La segunda etapa del personaje, fue con Si yo fuera diputado, en 1951. Aquí Cantinflas realizó un papel de un peluquero de oficio, pero con aspiraciones políticas. Esto se relaciona de manera directa con los rumores de la época, que sugerían los intereses políticos del actor, ya que anteriormente, al ser candidato a la presidencia, el Lic. Miguel Alemán, Cantinflas -- recibió 1100 votos espontáneos para la presidencia. Existe una

nota periodística que dice lo que contestó a esto Cantinflas, cuando le preguntaron qué hubiera hecho si hubiese sido el -- presidente electo: "Hay una gran diferencia entre reírse de la gente y hacer reír a la gente". Con este comentario definió lo que había logrado, la fama y la popularidad entre la gente del pueblo. Si esto ocurría fuera de la pantalla, en Si yo fuera diputado, Cantinflas plasmó sus ideales políticos aunque solamente haya sido en la ficción cinematográfica, ya se obviaba el potencial de la aceptación del cómico y su enorme influencia en el público.

Más tarde, Cantinflas se aliena al sistema social, el personaje encuentra empleo y se transforma en un ente cualquiera de la clase media capitalina, en la película Sube y baja.

Cantinflas se convierte en un empleado servil y conformista, y se inserta de lleno a otra forma de pensar y de subsistir. Ya no sería el humilde capitán de "Los changos de Tepito" sino que el personaje se convertiría en el gerente de una tienda comercial.

Mario Moreno Reyes, internacionalizaría a Cantinflas, e hizo que éste filmara dos películas en Hollywood: La vuelta al mundo en 80 días y Pepe. En la primera se pudo aplicar el adagio de "Nadie es profeta en su tierra", y La vuelta al mundo en 80 días resultó un éxito en Estados Unidos. A diferencia de la cinta Pepe, en la que el protagonista era un caballo, la cinta fué severamente criticada.

Posteriormente Cantinflas nos ofrecía una gama de personajes, cada vez más alejados del personaje original, pero en cierta manera conservaban aún vestigios del primer personaje: El -

filme El analfabeto, y posteriormente, El padrecito, El señor doctor, Su excelencia, El profe, El ministro y yo, El patru--llero 777 (éste último tan distinto del Gendarme desconocido), estas películas, muestran al personaje central: Cantinflas, y el mundo gira en torno al él. Se limita a describir refranes al revés, 'dichos' mal empleados y a repetir chistes que no son los espontáneos y naturales, como en la primera etapa, todo -- esto evidentemente lleno de discursos moralistas y sentimentales. Es evidente que el actor explota hasta el cansancio el sentimentalismo.

Resulta determinante la participación de sus dialoguistas la influencia de éstos se considera negativa, ya que limitaron y 'acartonaron' al personaje, le quitaron su lenguaje original y lo transformaron por los discursos moralistas, lo refranes, y 'dichos' invertidos, equívocos de palabras, etc., todo ello cambió la esencia lingüística del primer Cantinflas.

Aparte del lenguaje y los ideales del personaje, el vestuario también cambió, Cantinflas se quitó la 'gabardina'. Pero, ¿qué tenía de especial el vestuario de Cantinflas..?

Notas.

- (1) "Cantinflas representa lo que nadie quisiera ser: Avramow"  
Xicotencatl, Arturo. Excelsior, diario matutino. México  
22 de marzo de 1985
- (2) Eco, Humberto. Otros autores. Psicología del vestir. p.37

## CAPITULO VI

### BIOFILMOGRAFIA DE CANTINFLAS

El que ríe mejor hoy,  
reirá también el último...

Nietzsche

Esta biofilmografía sigue la pauta de la compilación de - los filmes cómicos mexicanos, a la vez, es indispensable para conocer todas las cintas que ha filmado el personaje Cantinflas.

Esta parte de la investigación se compone de varios elementos: El nombre de la película, el año en que fue filmada y el realizador de la misma; también se compone de comentarios personales de filmes a los que tuve acceso, y finalmente de los - testimonios de Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco.

Al final del capítulo, se anexan las fichas técnicas, como complemento al presente.

La biofilmografía de Cantinflas comienza con la película:

NO TE ENGAÑES CORAZON. 1936.

REALIZADOR: MIGUEL CONTRERAS TORRES.

A propósito del debut de Cantinflas, Emilio García Riera, escribió: "En 1936 Cantinflas tenía 25 años y era un joven capitalino de origen humilde que había demostrado, primero en las -- carpas y después en los teatros de revista, un asombroso don de improvisación verbal en su caracterización del típico pelado, o sea, del miembro del lumpen capitalino cuya ascendencia indígena surayaba la ubicación de un escaso bigote en las comisuras de la boca.

Contreras Torres lo hizo debutar en el cine al lado de otro - - cómico, Don Catarino, también salido del teatro de revista pero de un registro humorístico más rural. Ambos, maquillados al modo exacto como lo hacían para salir a escena, jugaron en No te engañes corazón papeles secundarios y marginales (entre los cómicos, sólo Leopoldo Ortín tenía en el cine mexicano de la época prestigio suficiente para convertirse en el centro de la atracción). La película era una tragicomedia -más trágica que cómica- con amor sublime de madre, villano adulator, buen viejo tenido falsamente por tenorio (Carlos Orellana, personaje central de la cinta), chismosas malintencionadas y sentimentalismo a raudales. Cantinflas debería esperar otras oportunidades para convertirse en el monstruo sagrado número uno del cine nacional." (1)

ASI ES MI TIERRA. 1937.

REALIZADOR: ARCADY BOYTLER

Respecto al primer estelar del cómico, García Riera opinó: "En Así es mi tierra, Boytler produjo una inversión de valores que cambió en gran medida la orientación del cine mexicano. Si los actores cómicos vivían en todas las comedias rancheras una trama secundaria y de apoyo, resultaba frecuentemente que su presencia interesara al público mucho más que la de los héroes de la intriga melodramática principal. Consciente de eso, Boytler dió en su película escaso relieve a la historia del héroe Martínez Casado, la heroína Cortés y el villano (finalmente generoso) Frausto. Su atención - y la de los espectadores- se centro en un Cantinflas cada día más y mejor afirmado en su caracterización y en otro cómico de teatro de revista, Manuel Medel, que no había tendido mayor fortuna en su única anterior aparitción cinematográfica (Payasadas de la vida). La pareja funcionó bien en la medida en que la presencia de del segundo fue un aceptable elemento de oposición a la del primero. Cantinflas necesitaba ese refuerzo dada su inadecuación de principio al medio rural.

Por lo demás, Boytler derivó sus preocupaciones estéticas a un culto plasticista de paisaje que le valió, si creemos en una nota publicitaria aparecida en el Directorio Cinematográfico Internacional de México (1938-1939), la aprobación de los pintores Diego Rivera y el Doctor Atl. Dice el Directorio mencionado que

Boyler "ha sido el único que nos presenta a nuestro paisaje en la hoja de plata tal y como estamos acostumbrados a admirarlo al natural." Evidentemente la influencia de Eisenstein, también gravitaba sobre Boyler." (2)

AGUILA O SOL. 1938.

REALIZADOR: ARCADY BOYTLER.Y GUZ AGUILA.

La película, una de las mejores del cómico, plasma una -- serie de elementos importantes en el éxito. El director emplea primeramente la fotografía de algunos paisajes capitalinos, la Catedral Metropolitana aparece en un gran plano general, las demás tomas representan claramente el desarrollo de una gran ciudad, mediante las imágenes, el director plantea lo que desea narrar. Cantinflas (niño), es dejado a las puertas de un hospicio al cambiarlo de ropa, encuentran en ellas, indicios que más tarde lo identificaran como el hijo de un millonario. Cantinflas -- crece al lado de otro chiquillo y una niña. Aún pequeño, Cantinflas utiliza ya su lenguaje coloquial, para elaborar planes de escapatoria y no permitir con ello la separación de su 'hermanita', Adriana. Los niños se escapan, y viven en la vagancia, para luego trabajar en una carpa de los barrios pobres. En ésta se -- presentan números interesantes, típicos de los barrios bajos: una cantante de tangos, una cómica que baila graciosamente. El público entusiasta grita: "¡Otro tanguito!". Más tarde, los niños, ahora jóvenes, trabajan en la misma carpa, pero ahora como parte de la función. Polito (Cantinflas) y Carmelo (Medel), pintados de payaso, realizan un sketch referente a un pleito entre el vago Cantinflas y el formal (Medel). Es interesante observar que ambos cómicos no utilizan palabras obscenas para arrancar la risa del espectador de la carpa. Ambos hablan de la familia, la vagancia, de la gramática y hacen adivinanzas.

El vestuario de ambos contrasta mucho: Cantinflas viste el

'uniforme' que lo hiciera famoso, Medel usa un traje con todo y bombín , muy parecido a Chaplin, utiliza anteojos, y un bigote exagerado en tamaño.

Medel baila un tango, ondulando el cuerpo. El espectáculo en general resulta gracioso. Un detalle curioso es que Cantinflas utiliza una peluca en su actuación. Al finalizar su actuación y detrás del escenario, se cruzan en el camino con unas "bataclanera".

Boytler supo explotar y equilibrar perfectamente el potencial de ambos cómicos, también mostró de manera agradable, el ambiente que imperaba en el teatro de revista de esa época.

La chica buena de la trama, es asediada por hombres poderosos, pero al final se descubre que "Polito" es hijo de uno de los pretendientes de Adriana (Marina Tamayo ), Final feliz y grotesco.

La cinta tiene una escena (con toma de contrapicada), en la que "Polito" escucha una cruel conversación: él debe enfrentarse ante su realidad, su pobreza, en contra del poderío de un pretendiente millonario de Adriana, lo curioso de esta escena, es que el actor cómico transforma su expresión en la imagen de un hombre triste y derrotado, actúa muy bien la escena dramática.

La cinta tiene muy buenos efectos fotográficos, la cámara juega mucho con las imágenes, lo que le da mucho realce a las escenas en las que Cantinflas 'sueña', utilizan disolvencias también para hacer notar el paso del tiempo. Asimismo se usan símbolos que el espectador sabe interpretar, por ejemplo, para denotar la alegría y la fiesta, botellas de champaña danzando entre sí. La toma de picada, con las bailarinas "tehuanas" es muy bella.

EL SIGNO DE LA MUERTE. 1939.

REALIZADOR: CHANO URUETA.

Esta cinta resultó un poco tediosa, el argumento era un -- tanto cargado de situaciones inverosímiles, los cómicos no resaltaron mucho, porque se le dió más importancia a las citas históricas que a la actuación de los comediantes. La fotografía no estuvo tan bien realizada.

ARGUMENTO. Cantinflas es gufa de turistas, y comienza la película con escenas de la conquista de Tenochtitlan, mediante disolvencias, se llega a la época actual, no sin antes pasar un pergamino con la explicación del "Códice Xilitla". Cantinflas empieza a dar una extraña explicación a los turistas, muy a su modo. Y cuando éstos le hacen preguntas sobre algún dato, él los revuelve con su lenguaje cantinflesco. Cantinflas viste de manera formal, utiliza mucho la ropa blanca en esta cinta. Un personaje que siempre anota en una agenda (Medel) espía a Cantinflas mientras éste trabaja. El jefe de Cantinflas, el maestro Gallardo (Orellana) es un antropólogo que imparte clases (muy aburridas y con una pesada carga de datos históricos) sobre el origen de la civilización mexicana. El maestro Gallardo aprovecha sus conocimientos y las clases para elegir a quienes serán las doncellas sacrificadas según el "Códice Xilitla". Por las tardes se viste de brujo y -- secuestra a sus víctimas. Cantinflas y Medel discuten por el amor de una solterona, como Medel es sordo en la cinta, esto es aprovechado para hacer buenos chistes de su defecto. La solterona acude en compañía de Cantinflas a visitar al brujo (Orellana), y mientras espera, Medel y Cantinflas tienen una pelea, Cantinflas uti--

liza el 'poder de Quetzalcóatl' para dominar a su contrincante. La solterona resulta ser la tía de una periodista llamada Lola Ponce (Elena D'Orgaz), quien visita al brujo para ganar la nota periodística a su novio, otro periodista llamado Carlos Manzano (Perrín). La periodista es elegida como doncella sacrificada y es raptada por Gallardo. Manzano investiga al maestro Gallardo y visita el domicilio de éste, allí lo recibe Cantinflas, quien cobra la entrada a la casa de su jefe. Esta escena es muy graciosa, y muestra a un Cantinflas astuto y vividor, además de chismoso porque a todos los que preguntan por su jefe, les informa que sí se encuentra pero que no los quiere recibir. Manzano con la ayuda de Medel y Cantinflas, salva finalmente a Lola, el maestro Gallardo es muerto por sus propios seguidores. La tía solterona (Matilde Corell), se compromete con Medel, y Cantinflas se conforma con ser 'el otro'.

Las breves escenas en las que participan los cómicos, se incluye también a Matilde Corell, resultan de lo más acertadas, por no decir que las mejores de la película. Si el director hubiera -- dado mayor importancia a las intervenciones cómicas, y no cargar la película con tanto 'culturismo', la película hubiera sido muy buena. Curiosamente Cantinflas utiliza dos escenas, en las que se disfraza de mujer, el travestismo cómico; en síntesis, las actuaciones de ambos cómicos, resultan muy buenas.

Emilio García Riera opinó sobre la cinta: \*Una historia de superstición, misterio, intriga, los ritos aztecas en pleno siglo XX. Doncellas sacrificadas a los dioses sagrados. El hijo de --

Quetzalcóatl desafia a los Hombres Blancos y pone en peligro - la civilización." Estas frases publicitarias podrían dar idea de una comedia inventiva e insólita, que es exactamente lo que la película no es. Un desarrollo caótico muy al estilo de Chano Urueta, y unos diálogos espesos, sobrados de una pesada carga literaria, muy al estilo de Salvador Novo, tenían como único contrapeso la gracia de Cantinflas y los inmerecidos valores musicales de la partitura de Revueltas. Puede estarse de acuerdo con Ayala Blanco, cuando dice: "Es una película de Cantinflas antes de su entronización, donde se puede encontrar lo mejor del cómico. Aunque frustrada y muy menor. El signo de la muerte nos informa de un cine cómico mexicano de aspiraciones." El mismo Ayala Blanco se refiere en su libro al "brulesco azteca" de esta película, así como al 'travestismo' neozteca de Cantinflas." (3)

AHI ESTA EL DETALLE. 1940.

REALIZADOR: JUAN BUSTILLO ORO.

ARGUMENTO. Cantinflas es un vago, novio de una sirvienta, llamada "Pacita". Pacita, le encarga a Cantinflas que mate a un perro llamado "Boby". Cantinflas es confundido con el hermano de la patrona de Pacita. Para cobrar una herencia, lo dejan vivir en la casa, la patrona y su esposo, un hombre celosísimo (Pardavé). Cantinflas se adueña de todo, aprovechando la situación de huésped. Por los periódicos se entera la mujer del verdadero hermano de la dueña de la casa (Alvarez), y llega a la casa con todos los 'sobrinos' de ésta. Obligan a casarse a Cantinflas con la mujer (García), para dolor de su novia Pacita (Camarillo). En plena ceremonia, la policía se lleva a Cantinflas, por el -- asesinato de un mafioso llamado "Bobby", igual que el perro. En el juicio (una de las mejores partes de la cinta), Cantinflas se hunde con su declaración. Cuando dictan la sentencia, llega el -- verdadero hermano de la patrona de Pacita, y absuelven a Cantinflas. Este, como ya se había acostumbrado a la buena vida, le pide a su novia que se casen, pero que ella lo mantenga.

Ahi está el detalle, es la película que para mi gusto, expone la verdadera imagen del personaje de Cantinflas. De origen -- humilde, vago, 'conchudo', vividor y libre. Explota el amor de su 'changuita' para sobrevivir. La cinta tiene muchos elementos de apoyo: la actuación de Pardavé, como el marido celoso hasta la -- patología; la novia de Cantinflas (Camarillo), de carácter fuerte algunas veces, y con Cantinflas muy débil; la dominante y chantajista 'esposa' de Cantinflas (García); sin contar con los hijos, futuros Cantinflas. Además del juicio, todos estos elementos se --

entrelazan, para hacer de esta película, una de las mejores comedias mexicanas. Cantinflas se observa en su ambiente, sabe perfectamente delimitar su papel de peladito, el sueño que todo vago desea realizar, que de la noche a la mañana, viva sin -- tener que trabajar y a todo lujo. Vive el momento, sin pensar en el futuro, tampoco conoce los prejuicios ni las hipocresías que la sociedad impone. Con su típico discurso coloquial, explica sus argumentos ante el jurado, dice por qué no trabaja. Encarna perfectamente al lumpen capitalino: astuto, lujurioso, -- vividor. Cantinflas no pierde su identidad ni su filosofía de la vida. Empeña todo lo que está a su alcance, aunque no le pertenezca, hasta roba para vivir. Tampoco se quita el traje de vago, se coloca la fina bata, encima de su traje original. Bebe y come hasta cansarse, aprovechando la ocasión. Se enfrenta a muchachos, que como él, deben aprovechar lo poco que les brinde la vida, sus supuestos hijos también encarnan al peladito, pero en la infancia.

Bustillo Oro escribió lo siguiente a propósito del personaje Cantinflas:

"... usaba una jerigonza con la que hablando mucho nada decía a la manera de los políticos. O de los astutos pícaros que en un juzgado querían embrollar sus declaraciones. De vez en cuando dejaba escapar un chiste oportuno, de preferencia sobre actualidad pública. Tenía ingenio y hacía refr. No mostraba cualidades de verdadero actor, sino solamente de bufón. Era simplemente él mismo. No variaba nunca de indumentaria ni de gestos ni de ademanes. Imitaba en todo a los pillos del pueblo y a su socarronería. Con un pequeño sombrero de alas cortas y levantadas contra la copa,

con una camisa rota, con unos desgastados pantalones que no se le caían por milagro, sujetos al bajo vientre con una hi-- lacha cualquiera, y con un andrajo al hombro al que llamaba su gabardina, lograba una perfecta caricatura de un vago de los - barrios bajos..." (4)

"... y Cantinflas brilló por fin en toda su capacidad. Dán-- dose cuenta de lo que se le cuidaba, Mario Moreno fue un modelo de disciplina y de empeño. Hizo gala de su buena memoria en sus parlamentos, pero no me libré del todo de su colaboración. De vez en cuando deslizaba alguna agudeza de su ingenio, siempre - graciosa pero a veces fuera de situación. El ingenio de Cantin-- flas era tan espontáneo que solía olvidar una 'chuscada' que se le había venido a la boca durante el ensayo y no tenía yo manera de que la recordara..." (5)

Si alguna similitud hubiese habido con el cine de Hollywood representado por muy buenos cómicos, Cantinflas se hubiera com-- parado con uno de los mejores cómicos estadounidenses, con esta película.

La música de la película resultó también muy acorde con la co-- media, recordaba los filmes franceses, los de Linder. Al final Cantinflas seguía siendo el peladito sin posición pero con iden-- tidad.

NI SANGRE NI ARENA. 1941.

REALIZADOR: ALEJANDRO GALINDO

Una cinta que era la parodia de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, "Sangre y arena". Que a su vez el cine de Hollywood llevó a la pantalla (antes de esta parodia) con el actor Tyrone Power. Emilio García Riera escribiera sobre el filme del mimo:

"Inició la Posa Films sus actividades en el campo del largo metraje y en obsequio del popularísimo Cantinflas. El actor, que gustaba de ejercer en las plazas del toreo bufo, no tuvo dificultad en representar a su personaje de "peladito" en una situación que la película (demasiado larga) explotó hasta el cansancio: la del pobre diablo que circunstancias casuales colocan frente al toro y que trata de disimular su evidente miedo a la fiera haciendo gala de sus recursos picarescos. Quizá el director Galindo entrevió las implicaciones simbólicas de tal situación (el toro es la vida misma, a la que el lumpen debe enfrentarse armado sólo de su gracia y de su aptitud para esquivar un encuentro fronta) e intentó una comedia que valiera algo más que como simple tributo al exhibicionismo del actor. Lo cierto es que Cantinflas no volverá a dejarse dirigir por el inquieto Galindo. En cambio, congenió con el asistente del realizador, Miguel M. Delgado, que recibiría inmediatamente la oportunidad de convertirse en el director de confianza del cómico. El argumentista Jaime Salvador de origen español, corrió con mayor suerte que Galindo a los ojos de Posa Films y también aseguró su condición de escritor al servicio de Cantinflas por toda una eternidad." (6)

En la misma crónica de García Riera, apareció otro testimonio, el de "Cinema Reporte" del 30 de mayo de 1941, en donde dice lo siguiente: "Reírse con Cantinflas es la cosa más natural del mundo. Es más, es algo inevitable, necesario, lógico, de tal manera imperioso, que si alguien que presenciara las hazañas de Mario Moreno se abstuviera de carcajearse sería tomado por el resto de la gente como un individuo raro, que no vivía - en nuestro mundo, que no aceptaba lo moderno, lo actual, lo único." (7)

EL GENDARME DESCONOCIDO. 1941.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO

ARGUMENTO. Debido a un pleito callejero, Cantinflas resulta ser un héroe policíaco, después de haber sido un vago. La policía en agradecimiento le da la placa de policía número 777. Antes pasa por un curso de adiestramiento policial, allí demuestra sus 'hab<sup>u</sup>lidades'. La policía lo utiliza como sebo para atrapar a una banda de ladrones de diamantes, éste, durante muchas peripecias logra atrapar a la banda. La policía lo condecora, pero un tipo le da nitroglicerina y estalla ésta, dejando a todos en la delegación harapientos y tiznados.

Otra de las cintas 'clásicas' que consagraron a Cantinflas como el mito cómico de nuestra cinematografía. Resulta paradójico que un vago llegue a ser condecorado por la autoridad, la -- misma que odia y lo reprime. Cantinflas en cierta forma, ridiculiza a la autoridad policiaca, dándole una graciosa contraparte. Emilio García Riera opinó sobre El gendarme desconocido:

"Tenida casi unánimemente, hasta el día de hoy, por la mejor película de Cantinflas, esta "farsa grotesca" (así la llamaba en los créditos) debió mucho de su reputación al hecho de que el -- cómico encarnaba a un miembro de la temida y odiada autoridad. Permítaseme una autocita: en mi libro "El cine mexicano" se dice que la "ridiculización de la policía, generalmente detestada por el pueblo, se establece desde el momento mismo en que Cantinflas viste el uniforme. El ver a 'uno de los suyos' convertido en -- guardia de la autoridad da al espectador común la sensación de

libertad. El público se solidariza con Cantinflas por el mismo hecho de que lo ridículo del personaje y su ignorancia enciclopédica lo colocan en una situación desventajosa frente a cualquier espectador. Así las armas usadas por Cantinflas (las armas de un personaje de la picaresca) para burlarse de la autoidad están al alcance del más humilde y del más ignorante de los hombres"

Aparentemente, el carácter subversivo del personaje se reforzaba por la decidida resistencia a dejar de ser él mismo. Tal principio de identidad era afirmado por una forma irreductible de vestir que le permitía despojarse de la dizque 'gabardina' (un chiste recurrente de carpa hacía pasar por tal a un misero jirón echado sobre el hombro) para ponerse el uniforme de policía o el traje a cuadros de "el rey de los diamantes" y seguir pareciendo el peladito original. (A propósito del vestuario de Cantinflas no deja, por otra parte, ser curioso y digno de reflexión el hecho de que, al quitarse los pantalones, se descubrían bajo ellos unos femeninos calzoncillos con olanes: en el escarnio de su personaje, Cantinflas no retrocedía ante la inevitable implicación de mariconería).

Pero esa irreductibilidad del personaje perdía mucho de su valor subversivo desde el momento en que actuaba en un escenario irreal e inidentificable. Y eso era así no tanto porque un letrado advirtiera al principio del film que la acción ocurría en "cualquier ciudad del mundo", sino por la forma, por la estructura misma de la película. El dócil director debutante Delgado,

sólo se preocupó por fotografiar con una óptica elementalmen-  
te teatral una serie de sketches de carpa que nos mostraban al  
héroe en diversas circunstancias propicias a sus incomprensi-  
bles despliegues verbales. Ese conformismo de forma implicaba  
un conformismo de contenido, ya que la irrealidad cinematográ-  
fica del escenario se traducía en una constante advertencia al  
espectador, de que no debía creer en lo que estaba viendo. En  
otras palabras, el contexto acababa por desproveer al perso-  
naje que él actuaba de un contrario dialéctico necesario al  
efecto subversivo." (8)

LOS TRES MOSQUETEROS. 1942.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO

TESTIMONIO. "El éxito inusitado de Cantinflas, su enorme popularidad entre el público de lengua castellana, llevaron a los responsables de Posa Films (de la que el propio Mario era accionista) a cometer un error muy previsible: el traslado del personaje al universo equivoco de la parodia literaria. Acometido como empezaba a estar el cine mexicano por la fiebre de adaptar obras famosas, Cantinflas-D'Artagnan resumía el delirio magalomaniaco del momento. Ya se empezaba a llamar a Moreno el "Charlot-mexicano"; para avalar tan desmesurado calificativo se buscó el consenso involuntario de Alejandro Dumas, tenido como el lógico por "autor inmortal". Cantinflas se vió obligado a luchar por la permanencia de su personaje de peladito bajo el ropaje de un D'Artagnan patético. El resultado de empresas de ese tipo, suele ser la destrucción del uno por el otro. Esa destrucción daba incluso a un actor tan mediocre como Garasa la posibilidad de sobresalir en la encarnación de un Richelieu que se pasaba la película acariciando con verdadera furia a su gato favorito. Es decir: el viejo teatro español hacia triunfar sus malas artes del disfraz sobre la comicidad de carpa perdida en los fastuosos decorados de Fontanals. Los tres mosqueteros tuvo cuando menos la virtud de mostrar la verdadera imagen del socio de Posa Films: la imagen grotesca del nuevo rico." (9)

EL CIRCO. 1942.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "Establecida ya como dogma su condición de "Chaplin mexicano", Cantinflas dió el inevitable paso que el propio Chaplin diriera en 1928: el de ubicar a su personaje en el ambiente circense. Lo acompañó como primera dama, en un papel de ecyera la chilena Gloria Lynch.

Xavier Villaurrutia escribió para "Así", lo siguiente a propósito de la cinta:

"El circo es aquí, como en todas partes, un espectáculo alegre para los niños y melacólico para los adultos. De esta peligrosa generalización escapan, naturalmente, los adultos que conservan a través del tiempo un espíritu infantil. Con su alegría aparente y colorinesca y su melancolía interna, el circo ha funcionado y ha sido fuente de inspiraciones innumerables de obras artísticas. Su ambiente se presta fácilmente a los grandes contrastes, a las antítesis. Los amantes del teatro contemporáneo recuerdan seguramente, "El hombre que recibe las bofetadas" de Andreiev, y menos seguramente, "Quiere usted divertirse conmigo" de Marcel Achard, obras características de lo que es el ambiente del circo, su tragicomedia y melancolía, a través de dos temperamentos muy diversos pero muy agudos.

También el cinematógrafo tiene su obra maestra en que el personaje, imponderablemente, pero siempre presente, es el circo y su espíritu. Me avergonzaría de tener que recordar que esta

obra es una de las maestras de Charles Chaplin y se intitula -- simple y significativamente El circo.

Cuando un país descubre a un actor de raíz y resonancia populares es natural que se le presente en esos climas físicos y morales que tienen validez universal. Uno de estos es el circo. Con una inteligencia certera, Chaplin se hizo pasar a sí mismo por esa prueba. Realizó en ella una de sus actuaciones más humanas. Nada de extraño tiene que guardando las distancias, se haya pensado entre nosotros, en la conveniencia de hacer pasar a Mario Moreno, Cantinflas, por la prueba del circo. Para ello, Jaime Salvador escribió un argumento sencillo, que no necesita de ser original en su proyección ni en sus líneas generales para resultar eficaz. Y allí tenemos a nuestro más popular actor surgido en el ambiente circense y saliendo, después de episodios y situaciones tragicómicas, airoso de esta aventura.

El circo es una película dirigida al gran público que encontrará en ella un sencillo y bien condimentado alimento para nutrir su hambre de ver a Cantinflas en situaciones que lo hagan manifestarse en toda su potencia cómica. Y como tal, en su nuevo triunfo del actor y de sus colaboradores. El circo llegará directamente a las grandes masas, y cumplirá su objetivo de divertir, rozando, sin detenerse, la piel de esa envoltura melancólica que cubre la diversión que es el circo.

A nadie se oculta que el ejemplo precioso de la obra de Charles Chaplin preside esta nueva obra en que aparece Cantinflas. Filiar es en ella en sus trazos más amplios, en sus detalles y situaciones; y aún en el toque sentimental del final. El mismo Cantinflas -tan naturalmente chaplinesco en ocasiones- recuerda, por

momentos, otros del cómico genial. Pero, al mismo tiempo, el actor mexicano le imprime su sello natural y particular. Y su irreflexible e inconsecuente dialéctica lo diferencia de lo que ha sido un punto de ejemplo y partida.

El actor mexicano sigue teniendo esa contagiosa simpatía que lo ha sostenido en envidiable puesto entre todos los actores del cine mexicano, al punto de que su sola aparición hace que la risa desborde de los labios de los espectadores, aún antes de que el actor ponga en juego sus artificios de comediante. Esta es la demostración de la auténtica popularidad de un actor que ha sabido crear un tipo que corresponde a una nueva realidad humana circundante.

¿Es la nueva actuación de Cantinflas mejor o inferior a otras actuaciones suyas? Esta pregunta, tan lógica y consecuente si se plantea en relación a otros artistas, resulta en este caso inconsecuente. Porque la actuación de Mario Moreno en El circo - es un film sencillo, sin grandes pretensiones de montaje, económica en sus recursos." (10)

ROMEO Y JULIETA. 1943.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "En una época en que era casi asunto patriótico comparar ventajosamente a Cantinflas con Chaplín, tuvo mérito que Edmundo Báez escribiera lo siguiente: "Cantinflas se ha falseado y por lo tanto deshumanizado. Con el arte que hay que ser sincero, absolutamente sincero, es acaso la única actividad humana -- con la que no se puede ser falso. Por eso el nombre de Cantinflas ha descendido, bajado y ya casi no es el símbolo que era antes." La ridículísima parodia de Shakespeare perpetrada por Moreno y -- sus socios pareció hecha exclusivamente para dar toda la razón a Báez. El propio Cantinflas se dió cuenta del mal paso que había dado y trató de defenderse a través de un artículo publicado en "México Cinema", en el que, entre otras cosas, decía lo siguiente:

"Romeo y Julieta pudo ser una mala película con grandes errores de actuación, de dirección y de adaptación: pero de todos modos nos representó un gran esfuerzo y muchos sacrificios. Sin embargo la falsa crítica la interesada, sólo se preocupó por señalar errores de la película y no tuvo una mención para sus cualidades, olvidó su magnífica presentación. ¿Cómo vamos a sentirnos inclinados a desafiar nuevos riesgos, cuando ni siquiera encontramos una frase de estímulo? Esto no importa. Volveremos a intentar la realización de películas con ambiciones, porque nos sentimos respaldados por la respetabilidad y la honradez de los críticos e imparciales." (11)

GRAN HOTEL. 1944.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "Después de sus problemáticas encarnaciones de D'Artagnan y de Romeo, resultó aconsejable devolver a Cantinflas su condición original de "peladito". Pero la necesidad de hacer co-  
dear a ese personaje con el gran mundo y de abstraerlo del con-  
texto mismo en que el peladito se mueve en la realidad, aconse-  
jó a la vez convertirlo en botones de un lujoso hotel. Así el  
problema que a Cantinflas le planteaba su propia evolución se -  
resolvería en la coexistencia de dos universos, forma indirecta  
de demostrar que Cantinflas podría vivir en un ambiente de millo-  
narios sin dejar de ser Cantinflas." (12)

UN DIA CON EL DIABLO. 1945.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "En esta comedia, Cantinflas era un conscripto en lfos con el diablo en persona que encarnaba Andrés Soler. El escritor Alberto Pina Lezama acusó a Jaime Salvador de haberse inspirado en una obra suya ("Mi visita a la gloria" o "Un rato con Lucifer") para pegeñar la historia en la que el film se basaba. Salvador resultó al fin absuelto de tal acusación, entre otras cosas, -que es de imaginar- porque el argumento de Un día con el diablo era demasiado malo y convencional como para convertir en cuestión de principio su paternidad literaria. Cantinflas seguía rodando por la pendiente del conformismo y del estereotipo. Según Ayala Blanco, la cinta proponía "la evasión cómica al infierno para 'aliviar' la tensión - de la Segunda Guerra Mundial." (13)

SOY UN PROFUGO. 1946.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "La historia de Soy un prófugo fue resumida así en "Cinema Reporte" (3 de mayo de 1947): "Cantinflas es mozo de un banco de un pueblo imaginario y está enamorado de una dependienta de tienda de abarrotes. Vive con otro mozo ( el Chino Herrera) y entre los dos ahorran el sueldo del primero, según un plan fantástico. Un día domingo llegan a trabajar y resulta que minutos antes han asaltado el banco. Los toman por asaltantes y los llevan a la cárcel. Se fugan. Llegan a la ciudad. 'Otra' banda de ladrones los confunde con los auténticos y los encubre hasta que dan con los verdaderos autores del robo. Cantinflas los hipnotiza a todos y así los lleva a la cárcel del pueblo. Fin feliz. Idilio con la dependienta." (14)

A VOLAR JOVEN. 1947.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Cantinflas es piloto en un campo militar. Cuando puede, va a una hacienda y allí es comprometido para casarse con una chica muy fea, aparentemente. El no quiere casarse, pero se casa. En la luna de miel, descubre que es bellísima. Debe suspenderse su luna de miel, y es enviado a volar, junto con otro, rompen un record de vuelo. Al final son aclamados, y reanuda su luna de miel con su bella esposa.

TESTIMONIO. Emilio García Riera, recabó una interesante opinión - del periodista André Camp, para la revista francesa "La revue du cinéma", que apareció bajo el nombre de "Aperçus sur le cinéma mexicain", el mes de julio de 1948:

"Una confrontación de A volar joven con Adémaï Aviateur no dejaría de resultar picante. En conjunto, el argumento de Paul Colline se ha seguido fielmente, adecuado al modo de Cantinflas, que hace de Cantinflas y no de "Adémaï". La escena célebre de la cena de bodas, cuando se convierte en una escena de color subido en el curso de la cual un amante despechado llega a provocar al recién casado, Cantinflas, a un suelo de coplas con guitarra. A cada intercambio de cuartetos, el tono se eleva entre los dos adversarios y ese ddo de duelistas inmóviles provoca el mejro efecto cómico. Por el contrario, la escena del raid involuntario en avión me ha parecido bastante menos divertida que la interpretada por la pareja - Noël Noël- Fernandel; su vieja carcacha aérea es sustituida por - uan fortaleza poco favorable a las acrobacias aéreas y mal seguidas por una cámara desesperadamente estática." (15)

EL SUPERSABIO. 1948.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Cantinflas es ayudante de un científico mexicano, que está buscando la fórmula para convertir el agua de mar, en gasolina. Cantinflas a su vez, busca la fórmula para que las flores - estén siempre vivas. Un monopolio petrolero quiere la fórmula, el científico muere, y Cantinflas es seguido por gente del monopolio. Una periodista le ayuda a Cantinflas cuando lo persiguen y cuando lo enjuician. Cantinflas se defiende en el juicio y se queda con la periodista.

TESTIMONIO. "Esta comedia de Cantinflas era, como A volar joven, la versión mexicanizada de una película francesa: Ne le criez pas sur les toits, dirigida por Jaques Daniel-Norman, en 1942, con Fernand el en el papel principal. De seguro la Posa Films confiaba en que pocas cintas hechas en Francia durante la guerra se estrenarían en México y que gracias a ello, el público no podría percatarse de las coincidencias argumentales entre las películas de Cantinflas y las de Fernandel o Noël Noël.

Cantinflas aún gracioso a pesar de que se alejaba cada vez más de sus raíces populares (su habla incoherente, defensiva, iba siendo sustituida por consternantes juegos de palabras), trataba en esta película pésima, muy mal realizada comedia de pasar por un lírico, capaz de ilustrar el clásico tema "temperamento poético contra ciencia". La película terminaba con una escena de juicio, como Ahí está el detalle." (16)

EL MAGO. 1948.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "Nueva adaptación de una trama cómica francesa El mago hacía vivir ahora a Cantinflas las contingencias de quien se ve - metido en líos más o menos orientales al modo propuesto por el cine burlesco desde Ben Turpin hasta Abbott y Costello: por un lado, las bellas odaliscas del harem sugerían placeres siempre soñados y nunca gozados; por el otro, los alfanjes a las órdenes de algún cruel malvado, daban pie a persecuciones en este caso muy mal -- filmadas.

Me resulta imposible recordar algo más de esta película; incluso, no sé cuál adaptación de las tres cintas francesas anteriores a 1948 filmadas por el binomio de escritores Joffé-Levitté: La fille du Diable (1945), L'Assassin n'est pas coupable (1945), y Six heures à perdre (1946)." (17)

PUERTA... JOVEN. 1949.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "El nuevo y lujoso Cine Roble, en el Paseo de la Reforma, fue inaugurado con esta nueva comedia de Cantinflas en la que el cómico hacía el papel de un proterero de vecindad (eso no impedía que el algún momento de la cinta apareciera caracterizado de jockey).

El diario "Esto" publicó las siguientes observaciones a propósito de la película:

La trama, aunque pobre y a ratos absurda, tiene bastante agilidad. Muy por encima de ella, el diálogo. Muy certero y sin el --recursos de la procacidad (...). Si algún defecto puede señalársele es la insistencia en querer hacer un chiste en cada frase. Escena final tierna y sentimental.

La joven Pinal interpretaba a una pobre parálitica objeto del sentimentalismo cantinflesco." (18)

EL BOMBERO ATOMICO. 1950.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "Las rutinarias comedias de Mario Moreno iban agotando una a una, las profesiones en las que el peladito de los orígenes cantinflascos podía disimular su condición de tal y "dignificarse" en honor al trabajo y a los buenos sentimientos. Ahora le tocaba a Cantinflas ser un bombero enternecido con la niña Rosita Quintanilla. " (19]

EL SIETE MACHOS. 1950.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO

TESTIMONIO. Emilio García Riera, publicó una nota de "Cinema Reporter" de un cronista que firmaba bajo el pseudónimo de Juan Dieguito, los siguiente:

"Para los escépticos de nuestro cine está que mandada a hacer esta película. Tras el triunfo rotundo de Los olvidados en Cannes, viene este triunfo de taquilla de Cantinflas en México batiendo - record. Eso traducido a otras palabras quiere decir que el cine mexicano triunfa arrolladoramente en las taquillas mexicanas y se hace premiar en los certámenes extranjeros. ¿Qué más se puede decir? La cinta ni más buena ni más mala en lo técnico que sus antecesoras contiene una virtud, se sale un poco del estilo a que nos había acostumbrado Mario Moreno. En medio de bromas hace una burla graciosa de los charros y sus 'machismos'. No hay espectador que permanezca serio durante este film. Se ríen todos en forma desbordante. Igual cuando baila que cuando 'canta' o enamora, lo mismo en los momentos en que se dedica a bandido 'payoroso' que cuando se asombra de sus propias hazañas. La comicidad de Cantinflas no tiene igual.

No es arte, pero tampoco lo necesita. ¡Es mucho Cantinflas! ¿Las taquillas? Con decir que bate records frente a las más taquilleras, es suficiente. Se la recomendamos a usted con la seguridad de que reirá constantemente." (20)

SI YO FUERA DIPUTADO. 1951.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

Existen muchos testimonios en cuanto al cambio sufrido por Cantinflas, antes representaba a un núcleo marginado de la sociedad, ahora su transformación llegaría al extremo de que el personaje no sólo sueña con sobrevivir sin trabajar, sino que desearía el poder político, cada vez más alejado de su personaje original, y por ende, criticado, Cantinflas recibió la siguiente opinión de Emilio García Riera:

TESTIMONIO. "...Si por definición el cómico es aquel que, desde su libertad, puede señalar los defectos sociales, Cantinflas ha dejado de serlo al enajenarse. Su lenguaje, sin haberse alterado en la superficialidad, ha cambiado en el fondo. Gracias a los diálogos adicionales de Carlos León, sus peroratas ininteligibles se han transformado en una artificiosa colección de retruécanos, de inocentes dobles sentidos, de anécdotas de almanaque; ahora no dice picardías sino chistes, lo cual establece la diferencia entre el cómico y el chistoso. El primero es quien, aparentando divertir, dice verdades que hieren; el segundo es quien, divirtiéndose, hace que se olviden las verdades.

Pero esta lenta y casi imperceptible transformación no ha llegado aún a su término. A principios de los cincuentas y ante el surgimiento de un verdadero cómico popular, Tin Tan, Cantinflas imagina una nueva personalidad en una cinta de la que también es autor del argumento: Si yo fuera diputado. Ahora ya no se conforma con invadir dominios proletarios, para aconsejar trabajo fecundo y

creador, predica la resignación y santificar hogares necesitados, sino que iniciará una campaña de convencimiento acerca de las bondades del sistema, curiosamente simultáneo a la del "régimen revolucionario". (21)

Otro comentario que podría situarse a manera comparativa con el anterior artículo, es la siguiente Carta Abierta:

"Querido amigo; Acabo de ver Si yo fuera diputado y es tanta la diferencia entre esta cinta y sus producciones anteriores que no tengo más remedio que decirselo -mejor dicho gritárselo- encaramada en la caja de jabón que me prestan las páginas de "México Cinema.

No sé bien si la crítica cinematográfica -pobre, pero la tenemos- lo respeta a usted o lo elude. El caso es que rara vez se ve publicado un artículo que valore justamente una película de Cantinflas. Puede ser que la enorme simpatía que tiene usted como persona impida que se le vea objetivamente como artista. Quizá después de conocer las cifras de colas y de sufrir los empujones a la entrada de un cine en el que exhibe una película suya no hay quien sepa encontrar en ella las fallas que forzosamente -por se obra humana- debe tener, ni los valores que en ello sobresalgan.

La autocrítica debe ser también muy difícil en su caso. ¿CÓmo puede usted encontrar los defectos de una producción que ha durado en cartel varias semanas con enormes entradas y en medio del total silencio de aquellos que no saben hacer peras, pero que conocen cuándo está maduras? Por eso, querido amigo, después de haber hecho notar en artículos y en conversaciones con usted los defectos que encontraba yo en sus películas anteriores, quiero felicitarle por los adelantos logrados en Si yo fuera diputado,

al mismo tiempo que hago algún otro comentario sobre dicha -- cinta.

Porque un artista puede estar -como usted- en el vértice mismo de la fama y superarse aún. La celebridad, la popularidad, la gloria, se reciben de los demás, como el dinero. La propia satisfacción y eso que podríamos llamar "Conciencia artística" reside dentro de cada artista y es absolutamente personal e intransferible. Por eso no mide el artista su éxito en pesos y centavos, sino en la seguridad que su conciencia siente de que ese éxito - es verdadero.

Si yo fuera diputado, marca la iniciación de un camino en su carrera artística. Encontré en esta película, antes que nada esta diferencia vital: usted, que siempre había dirigido sus películas al pueblo, en resumidas cuentas, como en sus preciosísimos discursos, no les decía nada. Los divertía mucho, eso sí, pero para usar una frase ajena "sus películas no tenían mensaje". Pero esta última sí: en medio de las cómicas peripecias del peluquero -que no era por serlo, barbero- se eleva una enseñanza muy seria para el pueblo mexicano. "Es necesario que despiertes -parece usted decirle-. Es tiempo de que sepas que tienes derechos y deberes y que puedes, uniéndote a los otros, acabar con las lacras de que no te lamentas, pero que te atreves a combatir". También logró usted, con un argumento un poco más consistente como base, afinar su comicidad. Entre el detective grotescamente caracterizado de Gran Hotel y el sutilmente caricaturizado Drácula de su última película hay un abismo. El mismo que se ahonda entre la comicidad dulzarrona de Puerta... joven y ese prodigio de alegre comicidad, de sutilísima burla de que hace usted derroche en la secuencia de la dirección de orquesta, por ejemplo. En confianza, querido Cantinflas

¿no se dio por aludido ningún director 'genial' de los que -- andan por ahí sueltos?

Por otra parte, Si yo fuera diputado resulta la menos popular de sus películas. No sólo es la ausencia de los pantalones en perpetuo trance de caer, sino el elemento netamente picaresco del peladito, de ese ingeniarse a base de gracia, para salirse siempre con la suya, que han hecho del personaje creado por usted, un verdadero símbolo. El peluquero diputado resulta el menos Cantinflas de sus personajes, a pesar de la creencia en lo contrario por la abundancia de parlamentos de su peculiar estilo. No es solamente la manera de hablar lo que hace a Cantinflas, es su actitud ante la vida, su carácter completo.

Hizo usted bien, cuatito, en probar otro camino y lograr una película diferente. Ahora falta que supere usted aún y que en futuras producciones logre que Cantinflas, el peladito de la "cintura caída", el de la comicidad optimista y el éxito a todo trance sepa infiltrarse en el nuevo Cantinflas más fino, más original, más conciente, que conocimos en Si yo fuera diputado.

Hay que rehabilitar la inolvidable gabardina que debe estar por un rincón llorando su abandono. Paulina Brook." (22)

Otro testimonio, de esta cinta es el siguiente:

"Este hombre que ha volado audazmente en aviones de propulsión a chorro y que ha cabalgado con arrojo los más veloces pursang no ha temido remontarse con las alas de la política y jinetear otro potro salvaje de la lucha electoral. Nada hay que se lo impida ni quien se le alebreste, ¿Y qué necesidad habría de eso? Cantinflas de todos modos se lanzaría a la política con una plataforma que habrá de asegurarle una victoria aplastante: dar al triste patrimo

nio de la alegría de que habia sido despojado ya que no habia viveres baratos, por lo menos que haya risa a precio de remate. Una gran barata nacional de carcajadas.

Cantinflas no se anda por las ramas, porque eso, además de ser muy peligroso, lo dejaría como un chango cualquiera. Cantinflas en una palabra quiere ser diputado.

¿Y que haría Cantinflas siendo diputado? Pues desde luego, si fuera diputado no estaría fuera sino dentro. Y nada más que para - que se dé usted un quemón, entérese de este párrafo del manifiesto del gran cómico que manifiesta:

"Mi plataforma de acción, se es que me ponen plataforma, será sencilla, pero bien apuntalada por aquello de las dudas. Será una plataforma en la que quepan todos los postulados, todas las ofertas y demandas. Que el que sembró se maíz, que recoja algodón, y que el que tenga más pinole, que se trague su saliva. ¡Nada de que tú siembras y yo recojo!

Y el lema de la campaña política de Cantinflas no puede ser más alentador y desinfectizante: "Por un mejoramiento al unísono un maíz sin gorgojo y una democracia sin trinquetes."

¿Cómo que no se va a poder? Si, señor Cantinflas reúne todos los requisitos constitucionales y tonificantes para ser lanzado. Nada más que si lo lanzan que sea con cuidado, no sea que se vaya a dar un trancazo. Cantinflas manifiesta en su manifiesto que está ampliamente capacitado para entrarle con todas las de la ley y con todas las que se pueda, con tal que sea con buenas formas, entre más buenas, mejor.

"Cumplida la mayoría de edad; al corriente en el pago de 'incometax', conciente de mis actos, seguro de mis responsabilidades en pleno usufructo de mis derechos, sin compromisos con los de --

arriba, ni componendas con los de abajo, y sin más ligas que las que siempre acostumbro, he creído llegado el momento de - aceptar mi postulación como precandidato a diputado." (23)

Curiosamente la película se realizó durante el sexenio del Lic. Miguel Alemán y se estrenó el 30 de enero de 1952, casi a finales del cambio de poder presidencial. Al verla, la gente - del público pensaría que es graciosa, ¿o fue una crítica al go- bierno que salía? Es muy aventurado pensar que, Si yo fuera di- putado, pudo en su momento ¿ser un trampolín del cómico, para algún puesto político? Tenía, gracias a su popularidad, una -- importante cifra de votos ganados, el público popular lo apo- yaba. Lo cierto es que Cantinflas aparentemente, no quiso ex- plotar su popularidad, porque de haberlo hecho, por lo menos - hubiera llegado a ser diputado, poseía la fama, el dinero y la popularidad que muchos candidatos hubieran deseado.

EL SEÑOR FOTOGRAFO. 1952.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "Unos stills de esta comedia con trama de espionaje nos muestra a Cantinflas, convertido ahora en fotógrafo, jugar baraja con Wolf Ruvinskis, Pepe Nava y otros rufianes, mostrar a la que parece su ayudante Rosita Arenas una piacas, animar con gestos a una recién casada a que se siente en las rodillas de su novio para tomarles unas fotos, discute con el que parece su patrón, Salvador Quiroz, ambos vestidos con batas, pelearse con Rivinskis a puñetazos y hacer, en plan de fotógrafo callejero, que Garasa pose con sombrero de charro y montado sobre un -- caballito de madera." (24)

CABALLERO A LA MEDIDA. 1953.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "La publicidad de esta comedia de Cantinflas que se anunciaba como "totalmente distinta" a las otras de su protagonista, presentaba una colección de fotos con los siguientes pies: "Con una flor en el ojal e irreprochable atavío" (de meseró), "Cantinflas invade la alta sociedad y alterna con hermosas mujeres -- en Caballero a la medida. Un caballero a la medida de todas las - ocasiones, porque también es capaz de cambiar golpes con el terrible Wolf Ruvinskis". (Uno y otro lo hacen con guantes de box y en lo que parece una vecindad). "¿Qué pero se le puede poner a este Cantinflas de sombrero alto que da una demostración al desconcertado Angel Garasa?" (la demostración consiste, por lo visto, en tomar una naranjada). "En el Hipódromo, donde se reúnen mujeres y - caballeros distinguidos, Cantinflas concentra la atención pública con su elegancia británica" elegancia apoyada en el uso de sombrero de copa, frac, pantalón a rayas y binoculares. En otra foto se ve a Cantinflas, con su aspecto de 'peladito', sostener tristemente un perrito quizá muerto ante los también cariacontecidos chamacos de la vecindad. Después, se ve a Cantinflas en la iglesia junto al cura Domingo Soler. El pie de una foto, con Soler, Cantinflas, Ema Roldán y dos policías en la iglesia, es: "Entre la justicia de Dios y la de los hombres, Cantinflas se encuentra en graves apuros por empeñarse a ser un Caballero a la medida". Finalmente, se presenta a Martha Valdés en "dificultades con el agresivo y exaltado viejo verde Miguel Arenas" que la acosa lúbricamente Cantinflas, como es fácil deducir por el título, hacia el papel de un sastre." (25).

ABAJO EL TELON. 1954.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

TESTIMONIO. "Cantinflas invadía en esta comedia al mundo del teatro para verse a sí mismo con peluca dieciochesca y rodeado de coristas de guisa similar o para admirar a Christiane Martel (Miss Universo) convertida en Cleopatra.

Según el señor Jorge Trejo, la trama de la película era medio policíaca y transcurría en un teatro, al estilo de Han matado a Tongolele. Cantinflas, entonaba a momentos diálogos cantados, bailaba en plan cómico flamenco, con Quetz Clavijo y can-can con el ballet de Ricardo Luna." (26)

EL BOLERO DE RAQUEL. 1956.

ARGUMENTO. El compadre de Cantinflas muere en un accidente de trabajo. Cantinflas ayuda a los gastos del sepelio, hace una colecta y ayuda a la viuda. La comadre de Cantinflas (Flor - Silvestre) encarga al ahijado a Cantinflas (niño Paquito Fernández) mientras ella visita a sus padres en Guadalajara. Con muchos problemas económicos, Cantinflas mantiene al niño éste le presenta a su maestra (Manolita Saavedra) y ambos acuden a la escuela, después de trabajar como boleros. Cantinflas y su ahijado viajan a Acapulco buscando una oportunidad de trabajo. En el puerto Cantinflas consigue trabajo como salvavidas, pero su torpeza lo hace fracasar. También consigue ya en la capital, trabajo como bolero en un centro nocturno, pero de nuevo un malentendido hace que lo despidan cuando interrumpe el número musical de la estrella (E-laine Bruce) y baila a dúo con ella "El bolero de Ravel" Cantinflas enamora a la maestra; la madre del niño regresa por él, ingratamente le quita a Cantinflas al niño. Cantinflas se 'consuela' con el amor de la maestra. Final feliz.

COMENTARIO. La actuación de Cantinflas empezaba a sufrir -- ciertas modificaciones, sobre todo en el lenguaje. A pesar de todo, los gags que presenta la cinta, son divertidos, pin torescos; en especial las insinuaciones que hace a las protagonistas, no pierde su carácter libidinoso y 'alburero'.

La cinta sitúa al personaje en un medio social difícil y paupérrimo, en el cual, el vago se debe enfrentar a situaciones un tanto comprometedoras, para poder subsistir. Una escena graciosa es la de Cantinflas boleando los zapatos a un estadounidense, él, como todo buen aprovechado, le cobra más dinero por la boleada, y no le devuelve el cambio del dólar que le pagó el 'gringo'. También la cinta posee detalles astutos por parte del personaje, ya que cuando Cantinflas es descubierto en su ignorancia por el ahijadito, Cantinflas utiliza salidas graciosas para no denotar su poca cultura, pese a todos los inconvenientes, no pierde dignidad.

TESTIMONIO. "En su primera película a colores, Cantinflas -- hacía el papel de un limpiabotas (como resulta fácil preveer por el título de la cinta: Raquel clar, era el nombre de la dama joven en turno), tenía un pequeño hijo (Paquito Fernández), visitaba Acapulco, cantaba las mañanitas en un velorio por creer que las velas eran las de un pastel (este gag lo repetiría años más tarde en la película de Elliot Silversteins Cat Ballou o La tigresa del oeste el actor Lee Marvin, según observa el señor Trejo) bailaba el "Bolero de Ravel" (inevitablemente) con la norteamericana Elaine Bruce." (27)

LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DIAS. 1956

REALIZADOR: MICHAEL TOOD.

ARGUMENTO. La trama se desarrolla en Londres, a finales del si glo XIX. Passepartout (Cantinflas), consigue trabajo de valet de un banquero excéntrico y obsesionado con la puntualidad. El banquero Fogg (David Niven) acepta una apuesta de sus amigos para realizar una vuelta al mundo en un período de 80 días. Fogg es acompañado por su sirviente Passepartout al viaje. La travesía la realizan primero en un globo aerostático, hace escala en España, luego viajan en buque a Bombay, en donde viajan por ferrocarril y hasta en elefante; allí rescatan a una princesa llamada Aouda (Shirley Mc. Laine). Visitan también Hong Kong, Yokohama, Japón. En el trayecto se une un detective llamado Fix (Roberto Newton) que investiga al amo de Passepartout. Del Japón se trasladan a San Francisco, en el viejo oeste viven algunas peripecias. Luego pasan por México y sufren el ataque al ferrocarril por los apaches. De allí se trasladan a Centroamé-rica. El detective apresa a Fogg, que triste piensa que ya perdió la apuesta. Se enamora de la princesa y se le declara cuando sale de prisión (era inocente). Passepartout descubre que aún tienen el tiempo suficiente para ganar la apuesta, Fogg -- llega a la hora exacta a cobrar su apuesta. Final feliz.

COMENTARIO. Con una costosa producción, una magnífica fotografía, la cinta resultó una buena realización. Cantinflas a pesar de estar ubicado en un ambiente totalmente alejado de su personaje original, curiosamente transporta a Cantinflas a Londres del siglo pasado. Passepartout-Cantinflas no pierde frescura a pesar del idioma (un híbrido muy gracioso entre inglés-español), su

carácter libidinoso y caótico, hace que la película sea muy refrescante y entretenida. Su actuación resulta de lo más graciosa, es el típico vagabundo que se adapta a todos los ambientes mundiales: En España es obligado a torear, y realiza una --faena chusca, vestido desaliñadamente, además de que agrega el cadencioso movimiento de su cadera, aunado al pantalón caído y la montera rota, nos da una graciosa imagen de torero. Bien podría ser que Cantinflas se enfrente a la vida (el toro) sin más elementos que su ingenio. También comete muchas indiscreciones en cuanto a los datos personales de su 'master'. La preocupación del vago Passepartout son las mujeres, es enamorado, pese a los constantes desplantes que recibe de todas las damas. En Bombay deshace el truco a un encantador de serpientes, intenta torear a una vaca (animal sagrado en la India); en fin, que el peladito se adecúa a cualquier medio. Viaja en avestruz; en Japón consigue trabajo de cirquero, para obtener dinero y comer "...es un hombre de recursos", dice su amo Fogg, una frase que encierra lo que representa al vagabundo libre, que sabe luchar por sobrevivir en cualquier medio. En San Francisco, Passepartout porta el sombrero mexicano, agrega unas cananas al traje inglés y el típico paliacate, rara mezcla de atuendo, porque también calza polainas. En conclusión, la película resulta un buen medio para que Cantinflas se inserte en un mundo fabricado, no es él el mundo, sino que es parte de un todo, lo que le da mayor realce al personaje. Al contrario de otros filmes en los que Cantinflas fabrica un mundo en torno a sí mismo.

La película marcó muchos aspectos a nivel internacional. Su premier fue en Broadway Nueva York. La noche del estreno, infi--

nidad de luminarias cinematográficas estadounidenses, se dieron cita en el teatro "Rivoli". Aparte de que la película abría mercados latinos, la actuación del cómico se comparaba a la de otro grande de la comicidad mundial: Charles Chaplin, esto según los testimonios de la época.

Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Michael Tood, Edward G. Robinson y muchas personalidades más, aclamaron al personaje de la gabardina, que esa noche protagonizaba a Passepartout. Dentro del teatro, un inmenso globo, réplica exacta del de la película, anunciaba con un despliegue de publicidad, que allí se encontraba un personaje famoso. Cantinflas y Niven eran las estrellas de la noche. Mario Moreno Reyes estaba encantado con todo esto: "Esto es lo que yo esperaba toda mi vida. Llegar aquí, pero entrando por la puerta grande, es por eso más impresionante que este peladito mexicano haya llegado aquí y que esta gente, en el ombligo del mundo (se refería a Nueva York), haya tendido que -- aplaudir. Han gritado muchas gentes: ese horrendo Cantinflas, y después Mario, Mario... Nada me llegó tanto al corazón como cuando el mariachi gritó "Viva México" y todo el mundo respondió con entusiasmo. Así tenía que ser y así es. Mi triunfo no es mío, es un triunfo de México, de nuestro pueblo..." -conversó Mario Moreno esa noche del estreno con un amigo muy entrañable, Ismael Diego Pérez, escritor español, fallecido en 1968.

Aparte de todos estos elementos, la película tuvo un sistema nuevo en la cinematografía de aquel tiempo. Un sistema inventado por un tal Dr. O'Brien y adaptado por Tood. El sistema Tood-OB, éste no es el relieve que se utilizaba técnicamente en los filmes especiales, sino que son tres películas pegadas entre sí a la pantalla, las imágenes 'bailan' debido a los tres proyectores

que pasan la película, así daban una muestra de grandiosidad y de mucho movimiento.

La vuelta al mundo en 80 días, al igual que la cinta Pepe (posterior a la primera), fue motivo de innumerables comentarios desde los constructivos, hasta los destructivos. García Riera cita una carta de circulación personal, redactada por Jesús Martínez, Juan Manuel Otero, Orlando Barahona y Aníbal González Ponc que entre otros párrafos dice lo siguiente:

"...mientras tanto, hay otro movimiento envolvente sobre la cinematografía mexicana, cuyo actor no es otro que un payaso a quien la riqueza le borró el corazón el gracejo entrañable del Tepito. La Columbia Pictures financia cierta producción de películas en México. Su "estrella" es Cantinflas, al que ha cedido acciones... (el interés de la Columbia) en las películas mexicanas se debe a que éstas le abren mercado, especialmente en Centro y Sudamérica, a las películas estadounidenses que produce o distribuye.

A la vista de este negocio, Cantinflas se ha negado por sig temas a seguir trabajando en el cine nacional.

Por lo tanto, el papel actual de Cantinflas no es sino el de ser un agente más de los intereses norteamericanos. Esto ha quedado más claro en cuanto ha visitado los Estados Unidos para salu dar a Richard Nixon, representante máximo dentro del gobierno yanqui del Grupo California, tradicionalmente agresivo e imperante, cuyo principal organismo financiero es el "Bank of America" con vastas ligas en la industria de Hollywood. Es cierto que la simpatía norteamericana por Cantinflas tiende en gran medida a hacer nos olvidar, en vano empeño, el genio lúcido y humano de Charles Chaplin. Pero además les sirve para otros menesteres, quizá más prosaicos y menos sutiles." (28)

SUBE Y BAJA. 1958.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Cantinflas es el capitán del equipo de futbol americano "Los changos de Tepito", en el campo de juego conoce a un hombre de negocios, que le ofrece empleo en su tienda departamental. Cantinflas frustradamente no consigue vender ninguna -- mercancía, al contrario, aleja a los clientes. El dueño del negocio lo manda a firmar un contrato con un famoso deportista a Acapulco, con todos los gastos pagados. Cantinflas y "Charamusca" (Borolas), viajan y se dan la gran vida, el primero se enamora de una millonaria y aprovecha un malentendido para hacerse pasar por Jorge Maciel, el famoso deportista del contrato. Al final no consigue el contrato y vuelve a ser elevadorista de la tienda departamental, con el enojo de su patrón. El verdadero deportista firma el contrato y Cantinflas asciende a gerente, la millonaria se enamora de él.

La película podría delimitar un cambio en Cantinflas cuando el dueño de la tienda le ofrece un empleo, se comenta algo como esto "Aquí tiene usted mi tarjeta, tal vez pueda darle trabajo". A lo que Cantinflas contesta: "No se moleste". "Para mí no es ninguna molestia". "Pero para mí sí, porque soy el que voy a trabajar..." Este breve diálogo, representaba al vago, soñador que no le interesa trabajar, y que cínicamente lo demuestra.

El vago que viaja en tranvía, pero de 'mosca'. Que tiene sus propias ocupaciones (jugar y capitanear al humilde equipo), que no tiene deseos de salir de su mismo estrato social. Más tarde

se verá que Cantinflas va a pedir el empleo ofrecido, vestido con su 'gabardina' y su inseparable colilla de cigarro. Si no le dan el trabajo, no pierde nada. El dueño sí le dá el empleo y Cantinflas se transforma, ya que utiliza hasta corbata, un -- poco desaliñado, pero entra dentro de las normas establecidas por el negocio. Es un empleado más. Como todos los vagabundos, no sabe cumplir con su cometido, por el contrario, se mete en líos, debido a su sinceridad. Luego el dueño recrimina a sus empleados por carecer de iniciativa y Cantinflas les demuestra que el mismo núcleo social de donde emerge, le ha enseñado las armas defensivas y ofensivas para enfrentar las vicisitudes. El dueño lo llama: Pobre diablo, joven inculto, ente sin preparación y cultura, basofia humana, pária social; ello para demostrarles la iniciativa que tiene Cantinflas, éste se ofende por la humillación recibida, ya que aún conservaba su dignidad de 'peladito', no es servil ni hipócrita, al contrario es rebelde y franco.

Cuando Cantinflas viaja a Acapulco en compañía de "Charamusca", (Borolas), éste en papel de patíño, Cantinflas se envanece, ahora tiene el dinero disponible para ser el patrón y no el 'gato' (como refiere alguna vez en la película).

También se nota una transformación lingüística, a pesar de -- decir sandeces, desea ponerse al nivel de la millonaria (Tere Velázquez), conquista a la mujer deseada mediante difíciles pruebas deportivas; no utiliza su lenguaje coloquial, el que usaba para vender los artículos. Ahora solamente utiliza frases y refranes. Es, lo que la mujer quiere que sea, el 'supermacho'. Sin -- perder su cualidad de vividor, se da vida de rico. Le comenta a su amigo, una frase que quizá encierre la filosofía del lumpen marginado: "Nunca pidas que te den, mejor que te pongan donde aga

res". Aquí sigue utilizando los elementos originales: una filosofía ante la vida, muy personal; despreocupación por un futuro, ya que no le importa disfrutar ahora y pagarlo después; la constante peligrosidad de las situaciones, todo con tal de conquistar a la millonaria; una sinceridad absoluta ante los prejuicios sociales; un romanticismo idealizado, ya que solo se conforma con el --ingenuo beso en la mejilla.

Como si fuese una Cenicienta, Cantinflas vuelve a su condición de elevadorista, a enfrentarse ante su realidad, pero con la con--signa de haber disfrutado el momento (y con el dinero de otro). Es aquí donde se conforma con un papel servil, hubiera sido mejor que volviera a ser el capitán de "Los changos de Tepito". Tampoco reconoce que la millonaria se desilusiona al verlo en su condición de humilde empleado, y cuando por un golpe de suerte, se convierte en gerente (clase media) de la tienda, 'perdona' a su amada y olvida el anterior rechazo de ésta. El puesto también le sirve para 'humillar' a su vez, a otro clasemediero que ahora es su subalterno.

Otra muestra representativa del cambio radical del personaje -cantinflasco. Desmitificando la imagen del peladito, Cantinflas -'escala' otra posición social, insertándose en un mundo totalmente opuesto a su ambiente. Sacrifica sus valores y filosofía ante el poder que da el dinero y el trabajo, ya no es rebelde, sino conformista, tirano con los de abajo y servil con los de arriba.

Joni García Ascot, escribió lo siguiente en "México en la cul--tura", suplemento de "Novedades", el 31 de mayo de 1959:

"El caso de Cantinflas es verdaderamente inconcebible. Ya sus últimas películas acusaban una evidente baja de calidad, debida principalmente a la absoluta nulidad de sus argumentos y diálogos

total de una dirección adecuada. Sin embargo su trabajo en la Vuelta al mundo en 80 días, su contacto con un tipo de realización diametralmente opuesto a la rutina en los estudios nacionales, su éxito internacional, etc., dejaban concebir ciertas esperanzas. Y todos pensamos que su carrera iba a tomar un giro distinto, nuevo y positivo.

Y he aquí que Cantinflas vuelve a México y se encierra a despachar en la misma forma chabacana y estéril una película más en el largo y ya muy peligroso tobogán de sus últimas realizaciones.

En Sube y baja, encontramos todos los defectos de este tobogán pero llevados al máximo. Un argumento sin el menor sentido cómico, unos diálogos y chistes adicionales verdaderamente indignantes en su profunda estupidez y una dirección cuyo más generoso calificativo sería el de lamentable.

En medio de esta melaza hasta el talento natural de un gran cómico se ahoga. Y nos damos cuenta con estupor de que en esta cinta Cantinflas no tiene gracia.

El caso es grave. Y el mal no presenta más que dos posibles raíces.

O bien Cantinflas es el que ha escogido deliberadamente este fácil camino, 'rajándose' frente a otro tipo de carrera y de éxito que exigen trabajo, preparación y esfuerzo, o bien son sus productores y nuestro sistema cine-industrial los que lo empujan a una serie de películas rápidamente despachadas y que ante el inevitable fin permitan embolsarse bastante dinero con muy pocos problemas.

En cualquiera de los dos casos es urgente una reacción. Un Cantinflas no se da todos los días. Y tienen que reaccionar o él o los que lo rodean y manejan.

Pero de seguir así el fin llegará pronto (y el público comienza a dar señales de ello). Y entonces no sólo asistiremos al fin de un gran cómico sino que también asistirá el cine mexicano al fin de ese dinero por el cual se sacrificó un gran talento y un gran futuro.

Y ya que no les importa el talento ¡Sálenlo por lo menos por el dinero! Y todos saldremos ganando." (29)

Un nuevo elemento se integró al equipo de Poza Films, Carlos León, con sus diálogos adiciones, le vino a quitar toda la gracia y espontaneidad al cómico del lenguaje dice-todo-y-no-se-le-entiende-nada. Perdió mucho de su magia y mto originales, el peladito de la gabardina,

AMA A TU PROJIMO. 1958.

REALIZADOR: TULLIO DEMICHELI.

Aunque no fue una cinta propiamente del actor cómico, éste intervino para recolectar fondos monetarios en beneficio de la -- "Cruz Roja" mexicana, también intervinieron muchos otros actores famosos, al lado del cómico. García Riera, comentó: "La película típica sucesión de episodios al estilo Seis destinos, representaba un alarde caritativo de Cantinflas y socios en beneficio de la Cruz Roja. A cambio de eso, la Cruz Roja hubo de resignarse a ser vista como campo propicio a los más diversos -y a la vez rutinarios- desahogos melodramáticos. Por otra parte, la cinta fue uno de los escasos ejemplos mexicanos de una fórmula "multiestelar" muy socorrida en Hollywood, y es posible que estuviera bastante inspirada por la película argentina Sala de guardia, realizada en 1952 por el propio Demicheli."

P E P E. 1960.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO Y GEORGE SIDNEY

ARGUMENTO. Cantinflas se llama Pepe en la cinta, es caballerango de un rancho, cuida a un caballo, lo adora tanto que se desilusiona cuando el dueño lo vende a un director de cine, en Estados Unidos. Pepe se va a Hollywood a seguir cuidando al caballo, también se enamora de una mesera (Jones) llamada Suzie. En las apuestas gana una fortuna y se hace socio del dueño del caballo. De nuevo vuelven a vender al caballo y Pepe al ver que Suzie lo quiere amistosamente. El dueño del caballo lo recobra para Pepe, así cada quien se queda con lo que ama.

Esta película resultó muy comentada en la trayectoria del -- cómico. Según distintas opiniones, vendió mexicanidad y proyectó una imagen muy inferior y servil del mexicnao en Estados Unidos. En Broadway fue el estreno de la película, al igual que La vuelta al mundo en 80 días, la cinta Pepe, resultó un escalón para dar - a conocer al mimo, en Estados Unidos, aparte del papel de Passepartout.

Emilio García Riera comentó: "La Columbia Pictures de Hollywood pagó a Cantinflas sus servicios (claro, la compañía había ganado mucho dinero con la distribución en todo el mundo de las películas del cómico) movilizándolo muchos de sus recursos para convertirlo en figura principal de una típica "all star movie". Quedó encargado de producir y dirigir la cinta George Sidhey, que había hecho para la Metro Goldwyn Mayer algunas comedias musicales de éxito (Bathing

Beauties o Escuela de sirenas, Los tres mosqueteros, etc.) y que había pasado a ser el realizador más prestigioso de la compañía en aquellos tiempos no muy boyante Columbia.

Hollywood no pudo ver en el personaje de Cantinflas sino a un simplón subdesarrollado, bueno para trabajos humildes, que lo mismo se enamoraba de una chica que de un caballo: algo así como el típico escudero "latino" de las películas de Cisco Kid, pero convertido en centro de la atracción y en objeto de la benevolencia general. El desfile de estrellas que le rendían tributo en plan de cameos (o sea, de camafeos; así llaman los norteamericanos a tal tipo de intervenciones) no lograba sino acentuar las debidas distancias entre ellas y el homenajeadó, todo el perjuicio de una -- comedia que no pudo ni por un segundo dejar de parecer el mero -- cálculo financiero que era. Tan notorio resultaba ese cálculo, que su fracaso fue rotundo y definitivo y Cantinflas no consiguió convertirse en una estrella más de Hollywood." (30)

EL ANALFABETO. 1960.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO

ARGUMENTO. Inocencio (Cantinflas) es un analfabeto, decide aprender a leer y escribir, para hacerlo con una carta que recibe de la capital. Consigue trabajo en un banco. Se enamora de la sirvienta del dueño del banco y ayuda a que sus amigos también dejen de ser anafabetos. Entre envidias e intrigas frustradas, su buena imagen no cambia con el dueño del banco. Al final logra leer la carta, que es una herencia para él. Descubre a los ladrones de unas joyas y mantiene limpia su imagen ante el tribunal, que lo acusaba. Cobra la herencia y se queda con Blanca (Prado), casándose con ella.

Esta película ya estaba determinada por su mensaje social, el que no se supera, no es rico, ni triunfa en la vida. Cantinflas daba una lección a todos los analfabetos, incluyendo a sus amigos (no tan agraciados como para recibir una herencia, ni tener fácilmente un empleo, ni conseguir el amor de una bella sirvienta, ni tener la protección del gerente bancario). Cantinflas cumple una función de ser un vehículo a través del cual, se da un mensaje social. La película carece de gracia, muestra a un Cantinflas hasta cierto punto arrogante y pretencioso con sus 'amigos', los patíños-amigos (Herrera y Mantequilla) se tienen que hacer a un lado (aparentemente) para que Cantinflas pueda lucirse. Un nuevo lenguaje, una nueva ropa, una nueva metalidad, nuevas metas, etc. Hasta da lecciones y consejos a sus amigos.

TESTIMONIO. "Cantinflas, que acababa de ser canonizado por Hollywood (La vuelta al mundo en 80 días y Pepe), no podía ni quería ser fiel a su imagen primitiva, aunque encarnara a un analfabeto. El paria original debía ser desmentido por una nueva imagen que expresara prosperidad y complacencia. La forma en que se concilió esa nueva imagen con la condición analfabeta resulta una de las más tristes e irritables hazañas que haya propuesto el cine. El iletrado vive en provincia, lejos de los barrios capitalinos que puedan recordar la dura situación social del pelado y cerca, en cambio, de una extensa galería de entidades protectoras: una buena madrina (Sara García), un buen profesor (Carlos Martínez Baena), un buen gerente de banco (Angel Garasa), un buen cura, que le deja cantar el Aleluya vestido de monaguillo, en el coro de la iglesia, etc. Desde el principio, todos se dedican a admirar irrestrictamente la madera de self made man que el héroe demuestra y la ejemplaridad de su caso se apoya con múltiples regaños a quienes no manifiestan sus virtudes de winner: se regaña a los niños de escuela por no ser Cantinflas, a los cuates humildes de éste (entre ellos Mantequilla reducido a su mínima expresión) y a los muy improbables villanos, unos empleados del banco que se burlan de él. (Ahí el regaño implica aún la violación de la Ley Federal del Trabajo: al malvado Miguel Manzano se le descuenta la mitad de su sueldo durante seis meses por haberle jugado a Cantinflas una broma pesada).

Toda la película está concebida en función no solo de la pleitesía total que Cantinflas exige, sino de su calidad de ejemplo para todos los humildes del país. Hay que admitir a fuerza que si

un analfabeto no llega a las alturas alcanzadas por Cantinflas es porque no quiere, porque no tiene esa fuerza de voluntad que tanto apreciaba la burguesía. De más está decir que aquella gracia natural de que el cómico dió muestras al principio de su carrera una gracia que mucho debía a la actitud defensiva del pelado frente a un medio hostil, y que se expresaba por un lenguaje incoherente, precisamente defensivo, no puede manifestarse en las nuevas -- condiciones. El lenguaje se degrada y se reduce al sistemático abuso de bobos juegos de palabras." (31)

EL EXTRA. 1962.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Un extra de cine (Cantinflas), trabaja en los Estudios Churubusco, allí conoce a una jovencita (Fuentes) a la que ayuda en su incipiente carrera de extra. El es un hombre fantasioso que recrea sus ilusiones en los foros del estudio. Todos los empleados le piden favores y él gustoso se los hace. Los directivos buscan a una nueva actriz, el extra les recomienda a la jovencita, ésta triunfa en los escenarios y se le abren las puertas de la fama. Ella ingrata, deja al extra por el lujo y los nuevos amigos ricos. El -- extra se consuela siguiendo su vida de costumbre.

Cantinflas copia situaciones de la película de Resortes, filmada en 1955, El rey de México, el parte final cuando la bella dama se va en el elegante auto con otro. Esta película (tediosa y sin gracia) resultó una más en la secuencia de películas malas que Cantinflas venía haciendo. Los diálogos carecen de gracia y chiste, el actor no parece cómico, queda inutilizado al 'humor' del libretista, tampoco tiene gags, ni sentido el nombrarla comedia.

TESTIMONIO. "En su papel de 'extra' de cine, Cantinflas tenía la - oportunidad en esta comedia de disfrazarse de revolucionario francés, de cowboy, de Armando Duval (Carmen Molina hacía de Dama de -- las camelias), de Marco Antonio, etc., de dar vuelo a su probado-- gusto por el travestismo. "La cultura en México", suplemento de la revista "¡Siempre!", publicó la siguiente nota de José de la Colina a propósito de la película:

"Hace tiempo que las virtudes artísticas de Mario Moreno han que dado reducidas al elocuente estado de su famosa "gabardina". En una

época se creyó que Cantinflas trascendería la carpa, hoy su comi-  
cidad está por debajo de la carpa. Desvinculado del arte vernácu-  
lo, que era su única y verdadera fuente, el cómico se limita a re-  
ferir todos los recursos archiconocidos de su repertorio y a rode--  
arse de elementos espectaculares (fotografía a colores, chicas gua-  
pas) que disfracen la pobreza de su actuación. Cantinflas ya ni si-  
quiera es un personaje: es un repetidor de chistes, por lo demás  
muy sabidos, En algunos momentos de El extra se ve que es un film  
de suspense; cuando uno teme que una mueca pueda descocer el rostro  
quirúrgicamente estirado de Mario Moreno." (32)

ENTREGA INMEDIATA. 1963.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO

TESTIMONIO. "Decidido a agotar la tipología populachera, Cantinflas la hizo de cartero para esta nueva comedia. (Una de sus alternantes María Amelia Ramírez, era Miss Argentina." (33)

Esta cinta reiteraba como otras, el poder taquillero que tenía Cantinflas. En ese año, su exhibición en las salas cinematográficas, recaudó la cantidad de \$782,740.00 ocupando el sexto lugar entre los filmes más taquilleros de 1963.

EL PADRECITO. 1964.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. El padre de un pueblo, sería sustituido por uno más joven. El padre Sabas (Cantinflas), llega al pueblo y se enfrenta a las maldades de la hermana del viejo cura (Garasa), el padre impone sus nuevas ideas entre los feligreses, se da a respetar -- con el cacique del pueblo (Moreno) y al hijo de éste (Guerra), lo noquea en una pelea. Finalmente se gana el cariño de todo el pueblo, incluso de la hermana del viejo cura (Fernández), y se congratula con la hija de ésta, sirviendo de consejero y de cupido con la joven (Vazquez). Al final decide abandonar el pueblo y dejar en su sitio al viejo párroco. Todo el pueblo le organiza una fiesta y se despiden de él.

La película recurre a la religiosidad para dar lecciones de -- moral, civismo y humanísticas. Cantinflas más que nunca recurre a los refranes invertidos y a los chistes conocidos, para lograr la gracia del personaje. Recurre tanto a las referencias laborales y cívicas, que hasta podría caer en el 'socialismo': "La tierra es de quién la trabaja" le dice al cacique cuando defiende a los campesinos habitantes del pueblo. También trata de erradicar el sistema capitalista de la región, habla de pobreza, antes que de riqueza, además muestra que como sacerdote es incorruptible. En la cinta da la imagen de un cura muy 'liberal'.

"Para esta comedia, Cantinflas sustituyó a su argumentista habitual Jaime Salvador por Fernando Galiana, si no mal recuerdo, éste se inspiró bastante en la trama de El buen pastor (Going my way), una cinta de gran éxito realizada por Leo McCarey en 1943,

para convertir a Cantinflas y a Angel Garasa en las réplicas -- de los curas interpretados por Bing Crosby y por el más viejo Barry Fitzgerald de la película norteamericana. Declaró Cantinflas: "En esta cinta obviamente no puedo aparecer con gabardina y pantalones caídos. Sin embargo, el personaje es de extracción popular ya que se trata de un curita muy liberal". En honor a eso, una secuencia de la película registraba la manifestación en la que se - leía "Arriba el padrecito".

Cantinflas trató de dar la imagen de un cura aggiornato, capaz de jugar balero, como un niño, y de soltar en sus sermones frases como ésta: ¿Ignoráis acaso que otra de las obras misericordiosas es la de vestir al desnudo para que los asaltantes se encarguen de desvestirlo?. En una entrevista a Enrique Gómez Vadillo para "Cine avance", el actor se declaró muy satisfecho de haber recibido una carta "enviada por un seminarista que vive en Roma, y quien le escribe a nombre de todos los religiosos del Pontificio Colegio Latino Americano, para felicitarlo por El padrecito". Después de saludar a Cantinflas y agradecer que les mandara la película, cuya exhibición "reunió a quinientas personas en un local para ciento cincuenta." (34)

EL SEÑOR DOCTOR. 1965.

ARGUMENTO. Salvador Pineda (Cantinflas) es un médico rural, que llega a hacer su residencia al Centro Médico del IMSS. Allí conoce a una enfermera de la cual se enamora. Se relaciona muy bien con todos sus pacientes, en especial con un niño, al cual le salva la vida en una operación, sin autorización del padre. Regresa a su pueblo y allí lo premian con la dirección de una clínica rural. La enfermera (Romero) se queda a trabajar con él, y todos le reconocen sus méritos, hasta el padre del niño que salvó. Final feliz.

TESTIMONIO. "Como el título lo indica, Cantinflas la hace de médico (pobre) en esta cinta. Lo acompañan en el reparto dos actores puertorriqueños: Martha Romero y el cómico Alvarez apodado El Men".(35)

Cantinflas explotó en la cinta el personaje del médico rural. A pesar de que es una película que no representa al peladito mexicano, Cantinflas recrea a un médico muy divertido, imprudente y muy humano. Un detalle curioso, es que critica a los 'jipis', como en otra cinta subsecuente Conserje en condominio. A pesar de ello, se inserta en el ambiente de los 'jipis', aunque lo consider 'inmoral' y digo que es curioso, porque en otros tiempos, Cantinflas el peladito marginado, se hubiera llevado maravilla con los 'jipis' porque estos iban en contra de las normas sociales, amaban la libertad, algo que el peladito anterior aún poseía. La película pese a las críticas sociales a los 'jipis' posee elementos graciosos, sobre todo en las escenas hospitalarias, cuando confunde al personal de la institución con el lenguaje dice-todo-y-no-se-le-entiende-nada. La cinta se reestrenó en 1986 con el mismo éxito de taquilla que 21 años atrás. Es innegable que el numeroso público materialmente

se carcajeaba con los enredos lingüísticos de Cantinflas, y es meritorio también reconocer que aún sigue vigente con reestrenos solamente y se mantiene inamovible en su sitio.

También Ayala Blanco opinó sobre el filme: "Perversamente en su decadencia y acentuándola alborozadamente, el ex-cómico Cantinflas hace una menguada muestra de chabacanería, megalomanía e ignorancia enciclopédica en una comedia supuestamente de dimensiones políticas, en una obra maestra del oportunismo abyecto y mínimo de falaz deturpación filmica." (36)

SU EXCELENCIA. 1966.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Lopitos, nombrado canciller de quinta de la embajada de la República centroamericana de Los Cocos, llega en tren a Trolesburgo, capital de la República socialista de Pepeslavia - (Europa Central), Lopitos y Lolita, una secretaria de la embajada se enamoran. Por azares del destino, el padrino de Lopitos (Cantinflas) llega a presidente de Los Cocos. Nombra a Lopitos embajador. Después de intentos de espionaje y frustrada seducción, Lopitos escapa de los truculentos planes de sus enemigos y renuncia al cargo de embajador, regresa con su Lolita (Sonia Infante) a Los Cocos. Final feliz.

TESTIMONIO. "Poseído por un delirio de grandeza en verdad conster-nante, Cantinflas se proponía a sí mismo, en esta comedia, como - supremo árbitro de los problemas de la política internacional: en nombre del más pedestre sentido común, pretendía estar por encima de todas las ideologías, pero no por ello dejaba de exudar la cinta, muy en primera instancia, un torvo anticomunismo. Tres años después, Cantinflas tuvo la cara dura de publicar (para Finisterre Impresor Editor de México) una novela basada en la película, dando la enteramente por suya, como si no fueran notorias las contribu--ciones en la trama y en los diálogos de dos "humoristas": Marco - Antonio Almazán y el patético Carlos León." (37)

POR MIS PISTOLAS. 1968.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO

ARGUMENTO. Fidencio Barrenillo (Cantinflas), es un boticario sonorense que decide buscar una mina de plata, heredada por su bisabuelo. La mina se encuentra en Arizona, Fidencio cruza la frontera y llega con unos parientes a Estados Unidos. En la cantina del pueblo, pelea con los pistoleros del lugar y evita que éstos roben el rancho de su tío. Fidencio se enamora de su prima (Isela Vega) y con la ayuda de sus primos y el tío, encuentra la mina de su propiedad. Es asaltado por los bandidos y defendido por sus amigos los 'pieles rojas', de los cuales el jefe de ellos, quiere mucho a Fidencio por haberle quitado un dolor de muela. Los bandidos son capturados por el comisario del condado y Fidencio se queda con su -- prima, para beneplácito de sus pariente.

El último reestreno (al menos para cerrar esta investigación) de Cantinflas, resulta un western muy gracioso, lleno de situaciones ligeras y chistosas. Los enredos lingüísticos de Cantinflas -- son graciosas mezclas de inglés con español, algo típico entre la población fronteriza de nuestro país. Una escena graciosa y que hizo (metafóricamente) 'estallar' la sala cinematográfica de 'carcajadas' fue cuando Cantinflas no entiende el inglés que habla el villano de la trama (Bulnes) y adapta la frase a su conveniencia, refiriendo una frase como ésta: ¿what to make tu you? es cambiada -- por: guát tur madre tu yú? (haciendo alusión familiar). También -- cuando se despidе de la hija del jefe apache, llamada Winona, Cantinflas le cambia el nombre por "Wenona". Una situación referida al nacionalismo mexicano (muy marcado en la época y entre los compa

triótas fronterizos) fue cuando Cantinflas cruza la 'frontera' que solamente es un marco de leños. Esta secuencia posee rasgos satíricos y hasta irónicos, sobre la situación de los mexicanos que desean cruzar la frontera, y el trato despótico que recibe - Fidencio por parte del guardia fronterizo, tiene mucho sarcasmo. Cantinflas no pierde su sentido de conquistador con el sexo opues to: primero coquetea con la apache 'Winona', después con la coris- ta de la cantina y finalmente con su prima, con ésta última exis- te cierto erotismo reprimido, un respeto hacia la mujer que será su esposa. Una situación de erotismo reprimido lo representa la - escena de cuando la prima y Cantinflas via- an en la carreta y ella se cae hacia atrás, mostrando la ropa interior, él pudorosamente la cubre con el vestido. Otras dos escenas en las que a él se le cae el pantalón y deja ver su ropa interior, que finalmente es una malla de colores chillantes.

Cantinflas ayudado por un guión sin tantas pretenciones, nos muestra un western acorde a la idiosincracia del peladito mexica- no, con situaciones chuscas, de las cuales sale victorioso el per- sonaje, gracias a la picardia y gracia que posee, hasta un duelo - muy al estilo del oeste estadounidense tiene Cantinflas contra el villano de la cinta.

TESTIMONIO. "En su papel de un farmacéutico que va a Arizona para hacerse cargo de una mina heredada, Cantinflas invade en esta co- media los terrenos del western. El argumento de la cinta es suyo y de Marco A. Almazán." (38)

UN QUIJOTE SIN MANCHA. 1969.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. El pasante en Leyes, Justo Leal y Aventado (Cantinflas) trabaja en un despacho de abogados ineptos y explotadores, el pasante soluciona todos los casos que le son encomendados. Está enamorado de la secretaria del despacho. Justo es discípulo de un litigante retirado el cual le da acertados consejos, ambos disfrutaban de los momentos juntos, existe un cariño fraternal entre ellos. A Justo le regalan una chiva, a la cual bautiza con el nombre de "Blanquita". Cuando Justo se decide a declarar su amor a la secretaria (Lupita Ferrer), ésta le anuncia su compromiso matrimonial con un joven adinerado. El profesor amigo de Justo, muere y ésta se contenta con "Blanquita". Final Feliz.

COMENTARIO. Después de comenzar a recorrer el camino de las profesiones, Cantinflas se decide a explotar el papel de abogado, con la completa anulación del personaje original, el peladito ya pasa a ser todo un profesional de las leyes mexicanas. Vive en una vecindad, aparenta tener un despacho decoroso y cada vez se aleja más de sus orígenes. El apelativo utilizado para el personaje resulta por demás obvio. Cabe recalcar la notable influencia del dialoguista Carlos León, cuyas aportaciones 'cómicás' a la trama resultaron sin gracia. Curiosamente, Cantinflas comienza una crítica que perdurará en varios filmes subsecuentes, hacia los 'jipis' y sus ideas de amor y paz, el personaje censura y alude abiertamente la forma de vestir y pensar de los 'jipis', les menciona que se deben bañar, algo que Cantinflas no hacía en sus inicios, por representar una clase marginada de la sociedad, el primer personaje no se preocupaba de su arreglo personal. La gracia de la crítica chusca no reside en repetir discursos moralistas, sino en saber aplicar adecuadamente el chiste y aplicar al mismo tiempo un mensaje sutil, pero efectivo. Por el título de la cinta, el argumento quizá pretendió referir a un 'Quijote' ubicado en el siglo XX y nacido en una ciudad latinoamericana, se replantea esta cuestión en las alusiones que el profesor de Justo hace al comienzo de la película, acerca del pensamiento de Cervantes y en labios del "Caballero de la triste figura". Más tarde Cantinflas filmaría en España una película basada en la novela inmortal de Cervantes Saavedra.

EL PROFE. 1970.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

"Cantinflas interpreta a un maestro rural en esta comedia escrita por él mismo y otros." (39)

En unos breves párrafos Ayala Blanco comentó: "...si bien antes de hacer la apología muy nuevo régimen de la relación patriótica en El profe (1970) como homenaje al sufrido magisterio nacional de regreso a Río Escondido, el filme engloba toda la obra reciente del "cómico de la gabardina", precisándola temáticamente."  
(40)

DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO. 1972.

REALIZADOR: ROBERTO GAVALDON.

La "guía del cine mexicano", de García Riera y Fernando Macotela, hace una breve cita respecto al filme: "Esta coproducción mexicanoespañola, filmada en España por el mexicano Roberto Gavaldón, es una variante de la obra de Cervantes imaginada por el escritor español Carlos Blanco. El también español Fernán Gómez - hace del Quijote y Cantinflas de Sancho Panza, pero es posible que no logren ambos provocarle a uno la más leve sonrisa. La cinta, hecha en plan de superproducción, tiene buena fotografía y escenografía de los españoles Francisco Sempere y Gil Parrondo, respectivamente." (41)

Jorge Ayala Blanco refiere muchos comentarios sobre la cinta: "Pero aún faltaba la santa alianza del franquismo y el cantinflismo echeverrista, las nupcias de la alpargata retrógrada con el -- huarache sublime: la megalomanía es una fortuna creciente hasta lo inabarcable. Faltaban las corproductoras tierras secas de La Mancha y los paisajes verbales de Cantinflas: Por mi raza hablará Cantinflas. Faltaba la sanción de nuestra prehistoria hispánica y la inmortalidad de la Gran Literatura: el reconocimiento cultural es un elevador de arranque instantáneo. Faltaba la confianza ciega en -- las jerarquías heredadas y el respeto irrestricto a la moral feudal: el saqueo humaniza a la ignorancia, Faltaba la sustitución de la paleta estilística nonata del destajista Delgado por la impersonalidad solemne de un Gavaldón capaz de reencuadrar estáticamente sobre el eje; para un esclerótico titiritero de lujo, la voluntad embellecedora es una embriaguez. Faltaba Don Quijote cabalga de nuevo extensión espaciotemporalmente desplazada de Un Quijote sin mancha." (42)

CONSERJE EN CONDOMINIO. 1973.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Ursulo entra a trabajar a un elegante condominio, de conserje. Se enfrenta a múltiples problemas, ocasionados por un grupo de jóvenes 'jipis', comandados por un 'junior'. Ursulo (Catinflas), se enamora de una sirvienta. En el departamento en donde trabaja la sirvienta (Olmedo), muere un personaje político, Ursulo se deshace de él. Más tarde el millonario (Chucho Salinas), despierta (no estaba muerto) y es secuestrado por los 'jipis', supuestamente. Ursulo descubre con la ayuda de su novia, que los autores del secuestro son otros inquilinos del edificio, con la ayuda de la policía y de un helicóptero, rescatan al secuestrado y capturan a los delincuentes. Se va en el helicóptero con su novia. Final feliz.

Catinflas es ya un miembro de la clase media baja, ya no es -- el peñadito sin futuro, se conjuga con la masa, viaja en "Metro", camina en la estación "Pino Suárez", en medio de todos los que no poseen automóvil. Ahora tiene 'armas' con qué conseguir un empleo: es joven, soltero, tiene buena preparación, acervo cultural, recomendaciones, y sobre todo domina el idioma inglés --según su propia versión--. Más que nunca, Catinflas recurre a los 'sermones' moralistas, recita un discurso sobre su condición de digno clasemediero, ante el asombrado futuro patrón. Catinflas no le ruega que le dé un empleo, lo exige. Luego habla de derechos laborales, de conquistas de los trabajadores, recita frases como esta: "Las palabras sueltas, no dicen nada (antes las 'soltaba'), pero ya juntas, hacen opinión". Vuelve nuevamente a dar consejos al padre consentidor, y critica a los "greñudos, jipis". Catinflas está en esta cinta --

a una distancia de 'años luz' de alejamiento a su personaje original. Es como si el nuevo Cantinflas quisiera imitar al personaje de la gabardina (lógicamente que ya ni la usa), fallando en el intento. La única escena graciosa, es cuando Cantinflas es entrevistado por Jacobo Zabludovsky en "24 horas". Confunde al periodista con su juego de palabras, supongo que allí se salió del guión establecido y vuelve a ser el personaje con el lenguaje inconfundiblemente cantínflesco. Fuera de esta escena la película sigue una línea demasiado determinada, sin chiste y sin la espontaneidad ni la frescura de los primeros años de Cantinflas.

EL MINISTRO Y YO. 1975.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

"Cantinflas es un burócrata en esta comedia escrita por él mismo y por Tito Davison." (43)

EL PATRULLERO 777. 1977.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

"...las diferencias notorias entre el simpático 777 de --  
1941 y el moralizante y "progresista" de 36 años después, son  
tristemente indicativas de una decadencia." (44)

EL BARRENDERO. 1981.

REALIZADOR: MIGUEL M. DELGADO.

ARGUMENTO. Napoleón Pérez, es barrendero en una zona residencial. Las sirvientas de "Las Lomas" lo adoran y coquetean con él. Don Napo (Cantinflas), como así le llaman cariñosamente, encuentra un día entre la basura de su 'carrito' a un recién nacido, decide -- adoptarlo. Presencia un robo, en una de las residencias del lugar y los ladrones le tiran una valiosa pintura en sus botes de basura, Napo la confunde con un calendario y va a cambiarla por una zonaja y una carriola para 'su hijo'. Los ladrones lo amenazan y él los denuncia por televisión, aprovecha su salida en la televisión, para declarársele públicamente a "Chepina", la chica de la que está enamorado. Los ladrones matan al usurero que le cambió la pintura por las cosas, y persiguen a Napo. Este con la ayuda - de las sirvientas y sus compañeros barrenderos, atrapan a los maleantes. Napo regala a los patrones de su novia, a la criatura que encontró y adoptó. Al final el gobierno, por órdenes del regente de la ciudad, le entrega una barredora automática, el sueño de toda su vida. Se pasea en el artefacto en compañía de su novia, y de sus dos perros, llamados Rodríguez y Fernández. Final feliz.

La última película realizada por el cómico mexicano. Esta, es una mezcla del personaje original y el actual. El filme contiene muchas alusiones políticas (se comenzaba a gestar el próximo cambio de gobierno) quizá debido a que el gobierno lopezportillista, llegaba a su fin. Un detalle curioso es que Cantinflas durante toda la cinta, y en cada escena cambia de sombrero (o de ideología?)

La película está llena de alusiones políticas como ya se dijo, entre ellas: cuando Cantinflas utiliza el viejo gag del Regador regado, y por la regadera portátil (la cual confunde con un teléfono) pregunta si está conectada a Recursos Hidráulicos. En una elegante recepción, en donde él es mesero, hace una referencia sobre la reforma política, sobre el partido PRI, sobre la democracia y el 'tapado', luego para no caer en terrenos peligrosos, evade la conversación y se aleja para beber. También hace referencia a manera de doble sentido, cuando en una plática sindical, refiere la suciedad del gobierno y la suciedad de la ciudad.

En resumen, El barrendero es una cinta muy característica del nuevo Cantinflas, el cual se ha convertido en un vehículo más, que comunica slogans y mensajes muy acordes a la época en que se proyectaba. Hace referencias políticas, pero sin comprometerse demasiado, cuando va pisando terreno prohibido, evade todo y lo pierde con el lenguaje coloquial y revuelto.

El barrendero, es actuada por Mario Moreno, pero de Cantinflas no queda ni vestigio del personaje de antaño, cuán alejado se encuentra el nuevo personaje del original, ahora insertado en el conformismo, perdió toda su rebeldía e ideología de los primeros filmes. Y se convirtió en un vehículo de penetración ideológica, el cual aprovechando su popularidad, pretende dar mensajes conformistas y progresistas a las clases que lo consumen: la clase media y la clase marginada, teniendo en cuenta que puede ser un 'modelo' a seguir por el público que asiste a verlo.

Cabe mencionar dentro de la trayectoria filmica de Cantinflas, los cortometrajes publicitarios que filmó en los años cuarenta, para la compañía publicitaria de Santiago Reachi, los cortos que el productor mencionado, refiere en su libro. Los cortometrajes son los siguientes. CANTINFLAS AS DE LA TORERIA

CANTINFLAS BOXEADOR

CANTINFLAS EN TINIEBLAS

¡OLE MI GABARDINA!

CANTINFLAS GENDARME Y TORERO

CANTINFLAS RULETERO

CANTINFLAS Y SU PRIMA

CANTINFLAS EN LOS CENSOS

CANTINFLAS CONTRA DINAMITA

Además entre sus actividades, en 1982, Cantinflas grabó un -- disco de larga duración, dedicado a todo el público infantil, llamado: CANTINFLAS Y LOS NIÑOS DEL MUNDO.

FICHAS TECNICAS DE PELICULASNO TE ENGAÑES CORAZON

AÑO: 1936  
 PRODUCCION: MIGUEL CONTRERAS TORRES  
 DIRECCION: MIGUEL CONTRERAS TORRES  
 ARGUMENTO: MIGUEL CONTRERAS TORRES  
 MUSICA: HERMANOS ALACK  
 EDICION: JOSE MARINO  
 FOTOGRAFIA: ALEX PHILLIPS  
 INTERPRETES: CARLOS ORELLANA, EUSEBIO PIRRIN, DON CATARINO, MARIO MORENO CANTINFLAS, SARA GARCIA.  
 DISTRIBUCION: COLONIAL FILMS  
 DURACION: 80 MINUTOS

ASI ES MI TIERRA

AÑO: 1937  
 PRODUCCION: FELIPE MIER  
 DIRECCION: ARCADY BOYTLER  
 ARGUMENTO: ENRIQUE UTHOFF  
 ADAPTACION: ARCADY BOYTLER  
 MUSICA: IGNACIO FERNANDEZ ESPERON "TATA NACHO"  
 EDICION: JOSE MARINO  
 FOTOGRAFIA: VICTOR HERRERA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MANUEL MEDEL, ANTONIO R. FRAUSTO, MARGARITA CORTES.  
 DISTRIBUCION: CISA.  
 DURACION: 110 MINUTOS

AGUILA O SOL

AÑO: 1937  
 PRODUCCION: FELIPE MIER  
 DIRECCION: ARCADY BOYTLER  
 ARGUMENTO: ARCADY BOYTLER Y GUZ AGUILA  
 MUSICA: MANUEL CASTRO PADILLA  
 EDICION: JOSE M. NORIEGA  
 FOTOGRAFIA: VICTOR HERRERA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MANUEL MEDEL, MARGARITA MORA, MARINA TAMAYO.  
 DISTRIBUCION: CISA  
 DURACION: 90 MINUTOS

EL SIGNO DE LA MUERTE

AÑO: 1939  
 PRODUCCION: FELIPE MIER  
 DIRECCION: CHANO URUETA  
 ARGUMENTO: SALVADOR NOVO  
 MUSICA: SILVESTRE REVUELTAS  
 EDICION: JOSE M. NORIEGA  
 FOTOGRAFIA: VICTOR HERRERA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MANUEL MEDEL, ELENA D'ORGAZ,  
 MATILDE CORELL, CARLOS ORELLANA.  
 DISTRIBUCION: CISA  
 DURACION: 70 MINUTOS

AHI ESTA EL DETALLE

AÑO: 1940  
 PRODUCCION: JESUS GROVAS, GROVAS-ORO FILMS  
 DIRECCION: JUAN BUSTILLO ORO  
 ARGUMENTO Y ADAPTACION: HUMBERTO GOMEZ LANDERO Y JUAN BUSTILLO ORO  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: MARIO GONZALEZ Y JUAN BUSTILLO ORO  
 FOTOGRAFIA: JACK DRAPER  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, JOAQUIN PARDAVE, SOFIA AL-  
 VAREZ, DOLORES CAMARILLO  
 DISTRIBUCION: GROVAS-ORO FILMS  
 DURACION: 112 MINUTOS

EL GENDARME DESCONOCIDO

AÑO: 1941  
 PRODUCCION: SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: RAFAEL HERNANDEZ  
 EDICION: EMILIO GOMEZ MURIEL  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MAPY CORTES, DANIEL "CHINO"  
 HERRERA, GLORIA MARIN  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS, S.A.  
 DURACION: 110 MINUTOS

NI SANGRE NI ARENA

AÑO: 1941  
 PRODUCCION: SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: ALEJANDRO GALINDO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: ELIAS BRESKIN  
 EDICION: CHARLES L. KIMBALL  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ELVIA SALCEDO, SUSANA GUIZAR,  
 PEDRO ARMENDARIZ, FERNANDO SOTO "MATEQUILLA"  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS, S.A.  
 DURACION: 120 MINUTOS

LOS TRES MOSQUETEROS

AÑO: 1942  
 PRODUCCION: SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: SOBRE LA NOVELA DE ALEJANDRO DUMAS  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: MANUEL ESPERON  
 EDICION: EMILIO GOMEZ MURIEL  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ANGEL GARASA, CONSUELO FRANK,  
 RAQUEL ROJAS.  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS  
 DURACION: 130 MINUTOS

EL CIRCO

AÑO: 1942  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: MANUEL ESPERON  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, GLORIA LYNCH, EDUARDO AROZA--  
 MENA, ESTANISLAO SCHILLINSKY  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS  
 DURACION: 90 MINUTOS

ROMEO Y JULIETA

AÑO: 1943  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: SOBRE LA PIEZA DE WILLIAM SHAKESPEARE  
 ADAPTACION: (VERSION FESTIVA) JAIME SALVADOR  
 MUSICA: MANUEL ESPERON  
 EDICION: FERNANDO MARTINEZ  
 FOTOGRAFIA: JACK DRAPER  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MARIA ELENA MARQUEZ, ANGEL GARASA, ANDRES SOLER  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 100 MINUTOS

GRAN HOTEL

AÑO: 1944  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: MANUEL ESPERON  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: ALEX PHILLIPS  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, JACQUELINE DALYA, FERNANDO SOTO "MANTEQUILLA", JOSEFINA MARTINEZ  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS  
 DURACION: 110 MINUTOS

UN DIA CON EL DIABLO (antes, SEIS DIAS CON EL DIABLO)

AÑO: 1945  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: ROSALIO RAMIREZ  
 EDICION: GLORIA SCHOEMANN  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, SUSANA CORA, MIGUEL ARENAS, ADRES SOLER, OSCAR PULIDO  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS  
 DURACION: 90 MINUTOS

SOY UN PROFUGO

AÑO: 1946  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: HANS WILHELM Y ARNOLD PHILLIPS  
 MUSICA: GONZALO CURIEL  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: JACK DRAPER  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, EMILIA GUIU, DANIEL "CHINO"  
 HERRERA, AGUSTIN ISUNZA  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL, COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 90 MINUTOS

A VOLAR JOVEN

AÑO: 1947  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: SOBRE LA HISTORIA DE ADEMAI AVUATEUR DE PAUL COLLINE  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: GONZALO CURIEL  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: JACK DRAPER  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MIROSLAVA, ANGEL GARASA, ANDRES SOLER, CAROLINA BARRET  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL, COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 113 MINUTOS

EL SUPERSABIO

AÑO: 1948  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: SOBRE LA HISTORIA DE NE LE CRIEZ PAS SUR LES TOITS DE ALEX JOFFE Y J. BERNARD LUC  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: GONZALO CURIEL  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, PERLA AGUIAR, CARLOS MARTINEZ BAENA, ALEJANDRO COBO  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 100 MINUTOS

EL MAGO

AÑO: 1948  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: ALEX JOFFE Y JEAN LEVITTE  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: GONZALO CURIEL  
 EDICION: JOSE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: RAUL MARTINES SOLARES  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, LEONORA AMAR, JOSE BAVIERA,  
 ERNESTO FINANCE  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 100 MINUTOS

PUERTA...JOVEN

AÑO: 1949  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: GONZALO CURIEL  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: RAUL MARTINEZ SOLARES  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, SILVIA PINAL, CARLOS MARTI-  
 NEZ BAENA, OSCAR PULIDO  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 113 MINUTOS

EL BOMBERO ATOMICO (antes, A SUS ORDENES, JEFE)

AÑO: 1950  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN Y SANTIAGO REACHI  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: RAFAEL PORTILLO  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, niña ELISA QUINTANILLA,  
 ROBERTO SOTO, ERNESTO FINANCE  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 95 MINUTOS

EL SIETE MACHOS

AÑO: 1950  
 PRODUCCION: SANTIAGO REACHI Y JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JANET Y LUIS ALCORIZA  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: MANUEL ESPERON  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: JORGE ORTIZ RAMOS  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ALMA ROSA AGUIRRE, MIGUEL  
 ANGEL FERRIZ, JOSE ELIAS MORENO  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS  
 DURACION: 112 MINUTOS

SI YO FUERA DIPUTADO

AÑO: 1951  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: MARIO MORENO  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: JOSE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: JOSE ORTIZ RAMOS  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, GLORIA MANGE, ANDRES SOLER,  
 RAFAEL ICARDO  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS  
 DURACION: 100 MINUTOS

EL SEÑOR FOTOGRAFO

AÑO: 1952  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: GUSTAVO PACHECO MURILLO  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: JOSE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ROSITA ARENAS, ANGEL GARASA,  
 REBECA ITURBIDE  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 100 MINUTOS

CABALLERO A LA MEDIDA

AÑO: 1953  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: JOSE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: VICTOR HERRERA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, DOMINGO SOLER, ANGEL GARASA,  
 MARTHA VALDES, ANNABELLE GUTIERREZ  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 100 MINUTOS

ABAJO EL TELON (antes, ARIIBA EL TELON)

AÑO: 1954  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: AJIME SALVADOR  
 MUSICA: FEDERICO RUIZ  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: VICTOR HERRERA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, CHRISTIANE MARTEL, BEATRIZ  
 SAAVEDRA, ALEJANDRO CIANGHEROTTI  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 105 MINUTOS

EL BOLERO DE RAQUEL ( Antes, GRASA, JEFE)

AÑO: 1956  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: DANIEL JIMENEZ  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 MUSICA: RAUL LAVISTA Y MAURICE RAVEL  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: (EASTMACOLOR): GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MANOLITA SAAVEDRA, FLOR SIL  
 VESTRE, niño PAQUITO FERNANDEZ  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 100 MINUTOS

LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DIAS

AÑO: 1956  
 PRODUCCION: POSA FILMS INTERNACIONAL, COLUMBIA PICTURES  
 DIRECCION: MICHAEL TODD  
 ARGUMENTO: BASADO EN LA OBRA DE JULIO VERNE  
 ADAPTACION:  
 MUSICA:  
 EDICION:  
 FOTOGRAFIA:  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, DAVID NIVEN, SHIRLEY MC LAINÉ,  
 ROBERT NEWTON  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 120 MINUTOS

SUBE Y BAJA

AÑO: 1958  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
 ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
 DIALOGOS ADICIONALES: CARLOS LEON  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: (EATSMACOLOR): ALEX PHILLIPS  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, TERESA VELAZQUEZ, CARLOS  
 AGOSTI, JOAQUIN GARCIA BOROLAS  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 108 MINUTOS

P E ' P E

AÑO: 1960  
 PRODUCCION: NORTEAMERICANOMEXICANA, GEORGE SIDNEY JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: GEORGE SIDNEY, CODIRECTOR: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: SOBRE LA PIEZA DE LADISLAO BUS-FEKETE  
 ADAPTACION: LEONARD SPIGELGASS Y SONYA LEVIEN  
 MUSICA: ANDRE PREVIN  
 EDICION: VIOLA LAWRENCE Y AL CLARK  
 FOTOGRAFIA: (TECHNICOLOR, PANAVISION CON ESCENAS EN CINEMASCOPE:  
 JOE MAC DONALD, VICTOR HERRERA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, DAN DAILEY, SHIRLEY JONES,  
 MAURICE CHEVALIER, BING CROSBY  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 195 MINUTOS

EL ANALFABETO

AÑO: 1960  
PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
ARGUMENTO: MARCELO SALAZAR Y JUANCITO LOPEZ  
ADAPTACION: JAIME SALVADOR  
MUSICA: MANUEL ESPERON  
EDICION: JORGE BUSTOS  
FOTOGRAFIA: (EASTMANCOLOR) VICTOR HERRERA  
INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, LILIA PRADO, ANGEL GARASA  
CARLOS AGOSTI  
DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
DURACION: 111 MINUTOS

EL EXTRA

AÑO: 1962  
PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
ARGUMENTO: ALFREDO VARELA JR. Y JOSE MARIA FERNANDEZ UNZAIN  
ADAPTACION: ALFREDO VARELA JR. Y JAIME SALVADOR  
MUSICA: GUSTAVO CESAR CARRION  
EDICION: JORGE BUSTOS  
INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ALMA DELIA FUENTES, CARMEN  
MOLINA, GUILLERMINA TELLEZ GIRON  
DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
DURACION: 110 MINUTOS

ENTREGA INMEDIATA

AÑO: 1963  
PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
ARGUMENTO: JAIME SALVADOR  
MUSICA: GUSTAVO CESAR CARRION  
EDICION: JORGE BUSTOS  
FOTOGRAFIA: GABRIEL FIGUEROA  
INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, GINA ROMAND, GUILLERMO ZETINA,  
CLAUDIO BROOK, FANY CANO  
DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL  
DURACION: 110 MINUTOS

EL PADRECITO

AÑO: 1964  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: FERNANDO GALIANA  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: (EASTMANCOLOR) ROSALIO SOLANO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ANGEL GARASA, ROMA MARIA VAZQUEZ, ROGELIO GUERRA, ANGELINES FERNANDEZ  
 DISTRIBUCION: POSA FILMS INTERNACIONAL, COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 130 MINUTOS

EL SEÑOR DOCTOR (antes, EL DOCTORCITO)

AÑO: 1965  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: FERNANDO GALIANA  
 MUSICA: RAUL LAVISTA  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: (EASTMANCOLOR) ROSALIO SOLANO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MARTHA ROMERO, MIGUEL ANGEL ALVAREZ "EL MEN", PRUDENCIA GRIFELI  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 120 MINUTOS

SU EXCELENCIA

AÑO: 1966  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 ARGUMENTO: MARIO MORENO CANTINFLAS Y MARCO A. ALMAZAN  
 MUSICA: SERGIO GUERRERO  
 EDICION: JORGE BUSTOS  
 FOTOGRAFIA: (EASTMANCOLOR) GABRIEL FIGUEROA  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, SONIA INFANTE, GUILLERMO ZETINA, TITO JUNCO  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 105 MINUTOS

POR MIS PISTOLAS

AÑO: 1968  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ISELA VEGA, QUINTIN BULNES,  
 ALFONSO MEJIA, GREGORIO CASALS  
 ARGUMENTO: MARIO MORENO Y MARCO A. ALMAZAN  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 111 MINUTOS

UN QUIJOTE SIN MANCHA

AÑO: 1969  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ANGEL GARASA, LUPITA FERRER.  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 100 MINUTOS  
 ARGUMENTO: JAIME SALVADOR, MARIO MORENO REYES.  
 DIALOGOS ADICIONALES: CARLOS LEON  
 EDICION: SERGIO GUERRERO  
 FOTOGRAFIA: RAFAEL SOLANA

EL PROFE

AÑO: 1970  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MARGA LOPEZ, ARTURO DE  
 CORDOVA, VICTOR ALCOCER  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 112 MINUTOS

DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO

AÑO: 1972  
 PRODUCCION: MEXICO-ESPAÑA, JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: ROBERTO GAVALDON  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, FERNANDO FERNAN GOMEZ, MARIA  
 FERNANDA D'OCÓN, RICARDO MERINO  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES  
 DURACION: 113 MINUTOS

CONSERJE EN CONDOMINIO

AÑO: 1973  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 FOTOGRAFIA: JORGE STHAL  
 ARGUMENTO: MARIO MORENO  
 DIALOGOS: JAIME SALVADOR Y CARLOS LEON  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, RAQUEL OLMEDO, CLAUDIA ISLAS  
 CHUCHO SALINAS  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 100 MINUTOS

EL MINISTRO Y YO

AÑO: 1975  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, CELIA CASTRO, LUCIA MENDEZ,  
 ANGEL GARASA, HECTOR SUAREZ  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 111 MINUTOS

EL PATRULLERO 777

AÑO: 1977  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, ANA BERTHA LEPE, VALERIA PANI  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 112 MINUTOS

EL BARRENDERO

AÑO: 1981  
 PRODUCCION: JACQUES GELMAN  
 DIRECCION: MIGUEL M. DELGADO  
 INTERPRETES: MARIO MORENO CANTINFLAS, MARIA SORTE, EVITA MUÑOZ  
 "CHACHITA", LINA MICHEL, URSULA PRATS, EDUARDO ALCARAZ  
 DISTRIBUCION: COLUMBIA PICTURES, POSA FILMS INTERNACIONAL  
 DURACION: 110 MINUTOS

NOTAS.

- (1) García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo I p. 135
- (2) Ibidem. p. 152
- (3) Ibidem. p. 234
- (4) Bustillo Oro, Juan. Vida Cinematográfica. p. 186
- (5) Ibidem. p. 188
- (6) García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo II. p. 12
- (7) Ibidem. p. 12
- (8) Ibidem. Tomo II. p.33
- (9) Ibidem. p. 72
- (10) Ibidem. p. 100-101
- (11) Ibidem. p. 150
- (12) Ibidem. p. 224
- (13) Ibidem. Tomo III p. 28
- (14) Ibidem. p. 134
- (15) Ibidem. p. 180
- (16) Ibidem. Tomo III. p.p. 258-259
- (17) Ibidem. p.p. 304 y 307
- (18) Ibidem. Tomo IV. p.60
- (19) Ibidem. p.283
- (20) Ibidem. p. 211
- (21) ESTO. Periódico. Arturo Garmendia. Comentario Cinematográfico. 22 mayo 1970.
- (22) MEXICO CINEMA. Revista mensual. Paulina Brook. Carta Abierta a Cantinflas. 12 marzo 1952.
- (23) Ibidem. p. 24

- (24) García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo V. p. 59
- (25) Ibidem. p. 218
- (26) Ibidem. p. 329
- (27) Ibidem. Tomo VI p. 203
- (28) Ibidem. Tomo VI. p. 134
- (29) Ibidem. Tomo VII p. 64
- (30) Ibidem. p. 368
- (31) Ibidem. p.p. 421-422
- (32) Ibidem. Tomo VIII. p. 285
- (33) Ibidem. p. 378
- (34) Ibidem. Tomo IX. p. 27
- (35) García Riera, Emilio. Macotela Fernando, La gufa del cine mexicano, de la pantalla a la televisión, p.276
- (36) NOVEDADES. Periódico matutino. Suplemento dominical: MEXICO EN LA CULTURA. Jorge Ayala Blanco. 10 septiembre 1967.
- (37) García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo IX. p. 440
- (38) García Riera, Emilio. Macotela, Fernando. La gufa del cine mexicano, de la pantalla a la televisión. p. 243
- (39) Ibidem. p. 246
- (40) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del Cine Mexicano. p. 69
- (41) García Riera, Emilio. La gufa del cine mexicano. p.104
- (42) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. p.p.70-71
- (43) García Riera, Emilio. La gufa del cine mexicano. p. 198
- (44) Ibidem. p. 134

## C O N C L U S I O N E S

Hay hombres para quienes la satisfacción de echar abajo una falacia triunfante es tan grande como la que acompaña al descubrimiento de una nueva verdad...

T. E. Huxley

Para concretar la presente investigación, conviene partir de un esquema general sobre el cine cómico mundial para llegar hasta el personaje que nos interesa: Cantinflas.

Como todos los medios de comunicación actuales, el cine es un medio de difusión que al mismo tiempo posee un enorme poder de penetración (no tanto como el de otros medios de comunicación electrónicos) que influye en la mentalidad del espectador a través de imágenes en movimiento, y en la captación total del auditorio, así como en la ficción que maneja la trama del argumento. Es la ficción uno de los recursos -- más representativos del cine cómico en general.

Otro de los recursos que maneja el cine cómico, y quizá el más importante de aquellos que lo conjugan, sea el papel crítico que contiene

Entre los objetivos fundamentales del cine cómico, está el de divertir al espectador, el de crear un proceso psíquico llamado catársis para que mediante éste, el público obtenga evasión o distracción a través del espectáculo del cual es testigo. El cine cómico relaja las tensiones del espectador, mediante la risa, pero sobre todo el cine de comedia y, por ende, el actor cómico tienen la función de crítica.

Desde tiempos remotos, los griegos plasmaban las cotidianidades de la vida humana (y divina), mediante la escenificación en el teatro de alguna obra; fue Aristóteles quien delimitó en el teatro griego dos corrientes fundamentales, de las que se derivan los demás géneros: la tragedia y la comedia.

Si retomamos esta clasificación conceptual de la actuación y la trasladamos al cine cómico, veremos que este enlaza ambas tendencias porque mezcla una situación cotidiana (en la cual se pueden aglutinar elementos dramáticos) y lleva al personaje al absurdo, al ridículo, esto es lo que fundamentalmente compete a la comedia. Lo cómico equivale a la conjugación ridícula de la realidad, de un vicio que posea el personaje (como vicio se refiere a un defecto de carácter, algo que socialmente no está bien visto), y estos elementos son llevados a una situación chusca (que conjuntamente con la crítica, nos da una situación graciosa). No creo errar en lo anterior, si se recuerda que para Bergson, lo cómico iba siempre implícito en la sociedad misma, en la naturaleza humana.

El actor cómico puede y debe representar la caricatura de un estereotipo social; es en la parodia, la sátira o la picardía, en donde radica el concepto de comicidad; así la crítica no debe ser burda o vulgar, pero sí ofensiva, agresiva, rebelde y chusca para que cumpla su objetivo primordial: el de hacer reír al espectador.

Desde sus orígenes, los cómicos requirieron de una recreación personal sobre determinado prototipo social que los identificara ante su público. Muchos de ellos eligieron personajes comunes y cotidianos, pero llevados al extremo del absurdo, del ridículo.

Casi todos los cómicos poseían prototipos establecidos. Max Linder, como se mencionó en algún momento, recreó al personaje de un elegante y fino caballero francés de principios de siglo y lo llevó a vivir situaciones ridículas e inverosímiles. Los comediantes estadounidenses también hicieron lo propio: Harold Lloyd por ejemplo, caracterizó al individuo medio, inmiscuido en todo tipo de dificultades ordinarias, usuales, pero absurdas, desde peleas contra villanos poderosos, hasta el gag muy suyo, en el que apreciamos al cómico pendiendo de las alturas.

Fue con Chaplin cuando se evidenció completamente la verdadera relación entre la crítica y la comicidad cinematográficas. Considerado casi por unanimidad como un genio, Charles Chaplin efectuó fuertes críticas a los viejos conceptos burgueses arraigados en la humanidad entera.

Así como los cómicos extranjeros marcaron las pautas a seguir en la comedia cinematográfica mundial, en México también surgieron importantes cómicos que adaptaron esa enseñanza (adaptar situaciones habituales y llevarlas al absurdo) a la idiosincrasia del humor mexicano, pero éstos le agregaron otros elementos más acordes al humor y gusto del mexicano: la picardía, los refranes, los 'albúres'.

La mayoría de los comediantes nacionales, antes de haber hecho cine, actuaron en teatro de revista, y fue este género el que entonces cumplía con una importante función de crítica dentro de la vida nacional.

Cuando nació nuestro personaje, Cantinflas, el panorama cómico cinematográfico mexicano, estaba aún en plena formación. La diversidad de comediantes se reforzaba en unos cuantos: Leopoldo "Chato" Ortín, Don Catarino, Roberto "Panzón" Soto, Leopoldo Beristáin, ostentaban la categoría de actor cómico cinematográfico mexicano.

Con la llegada de Cantinflas al cine, y de muchos otros cómicos (Tin Tan, Resortes, Clavillazo, etc.) el panorama se enriqueció favorablemente para beneplácito del público.

Como ya se observó, el período cardenista, fue una etapa de transición en todos los ámbitos del país.

Cantinflas adoptó un personaje muy particular, casi intrascendente, pero representativo de una mayoría considerable; un ser cotidiano, visto en cada esquina de la gran capital el vagabundo, el lumpen, el marginado, 'el pelado mexicano' como diría Samuel Ramos en "El perfil del hombre y la cultura en México".

Y, ¿qué tiene de especial este peladito? Entre otros aspectos, representa a la clase marginada, como ya se dijo, a la masa inconforme de una sociedad, representa lo popular y lo folclórico de una urbe en crecimiento, el antagonismo entre el poder y la carencia, la lucha entre el querer ser y el no tener.

Entre algunos elementos formadores del personaje está la vestimenta de moda en la época que surgió Cantinflas, usada por las clases bajas de ese tiempo; el pantalón caído, sin tirantes ni cinturón, denotaba inmediatamente al pelado del momento. No le quita mérito a Cantinflas el haber retomado este elemento del vestir, pues una de las funciones del cómico en general, es precisamente en recurrir a lo común (cotidiano) y caricaturizarlo, criticarlo, hacerlo absurdo.

El lenguaje coloquial y sin sentido utilizado por el cómico Cantinflas es otro recurso que explotó de manera muy personal. Un lenguaje muy simpático dice-todo-y-no-se-le-entiende-nada, mezcla enredosa de términos conocidos pero mal empleados, conjuntados con el típico lenguaje de 'albúr' (típico es el albúr entre los barriobajeros capitalinos).

Cantinflas, además, poseía una postura existencial típica de su personaje y muy propia del pelado mexicano, del vagabundo en general: vivir el momento sin pensar en el porvenir; aprovechar la ocasión (cuando se puede) de obtener lo que se desea sin comprometer la libertad; el ocio, la vagancia simplemente. En sus -- primeros filmes, son circunstancias y situaciones las que le dan la oportunidad a Cantinflas de aprovecharse, no es él quien trabaja para conseguirla: En Ahí está el detalle (1941) Cantinflas es víctima de un equívoco y gracias a éste, el personaje disfruta de -

comodidad y lujos; en El signo de la muerte (1939) no es Cantinflas quien busca al periodista para estafarle la entrada a la casa, son las condiciones las que lo 'obligan' a cobrarle la entrada; en Aguila o sol (1938) es un hecho fuera de su -- alcance (ser hijo de un millonario) el que 'obliga' a Cantinflas a tener una fortuna en sus manos.

La trayectoria fílmica de Cantinflas tuvo un desarrollo lineal en su comportamiento de peladito, bastante estereotipado, determinado en algunas cintas. Cantinfals no cambió -- sus rasgos esenciales, su vestimenta, lenguaje y filosoffa -- en las primeras cintas: Así es mi tierra (1937) en cuya actuación el personaje fue transportado al medio rural mexicano. Aguila o sol (1937) en la que actuaba como lo hacía en el teatro de revista, en las carpas; de hecho, la película contiene actuaciones que ambientan y recrean los sketches carperos Ahí está el detalle (1941) como la primera muestra representativa del pelado mexicano: aprovecha la situación para vivir plácidamente sin pensar en las consecuencias, es vividor, ladrón, cínico y rebelde; Ni sangre ni arena (1941) en la que el paria es transportado al ruedo taurino debido a circunstancias ajenas él. El gendarme desconocido (1941) otra de las cintas clásicas del haragán de la gabardina.

pero esta cinta lo coloca en un sitio un tanto paradójico, siendo miembro del lumpen, es la misma autoridad, la que le da el - uniforme sin cambiar de ideología, el vago se viste de policía. El circo (1942) transporta al personaje a los remotos orígenes del payaso, del mimo de una manera retórica (en el sentido de embellecer los orígenes del bufo mexicano). En Gran Hotel (1944) sin perder tampoco su esencia, el pelado 'consigue' un humilde empleo de botones en un lujoso hotel, esto le da la posibilidad de 'codearse' con la clase en el poder, pero no por ello niega su extracción de clase. Un día con el diablo (1945) película que sirve de pretexto para que Cantinflas 'visite' el infierno, satirizándolo, ridiculizándolo a "Satanás". Con estas cintas terminaría la primera etapa del peladito mexicano.

Cantinflas y las parodias de los personajes clásicos. Un vano intento de cambiar al cómico por personajes ajenos a la idiosincrasia del mexicano, como muestras representativas de esta -- etapa: Los tres mosqueteros (1942), Romeo y Julieta (1943).

Otras cintas intermedias entre las etapas de Cantinflas la constituyen: El mago (1948), El supersabio (1948), A volar -- joven (1948), Puerta...joven (1949), El siete machos (1951). Especialmente esta última película contiene muchos elementos chuscos de la personalidad del macho mexicano, Cantinflas parodia estupidamente bien al macho, satirizándolo y convirtiéndose en el anti-macho, el antihéroe. Estas películas estaban 'adaptadas' al personaje de Cantinflas; en algunas de ellas, se quita el vestido original, pero no por ello, pierde la esencia que caracterizaba al personaje.

Posteriormente, Cantinflas agotó toda la gama de oficios de la clase media baja de la sociedad mexicana: El señor fotógrafo (1952); Caballero a la medida (1953) sale de sastre; Si yo fuera diputado (1951) hace de peluquero; El bolero de Raquel (1956) hace de limpiabotas; Sube y baja (1958) de elevadorista; El analfabeto (1960) de limpiapisos y afanador bancario; El extra (1962) extra de cine; Entrega inmediata (1963) de cartero.

En su última etapa, el peladito ya ha conseguido trabajo de clase media y tiene responsabilidades que cumplir; pierde su esencia original; el modo de vestir cambia radicalmente (hasta usa corbata y traje), su gabardina es deshechada; su lenguaje es ahora comprensible, da consejos morales, los enredos verbales que lo caracterizaban son transformados por refranes populares descritos al revés (ahora radica en eso el chiste del lenguaje cantinflesco), los diálogos no son frescos y espontáneos como al principio; su filosofía ya no radica en vivir bien sin tener que trabajar, ahora Cantinflas trabaja para vivir bien: El padrecito (1964), El señor doctor (1965), Su excelencia (1966), El profe (1970), Conserje en condominio (1973), El ministro y yo (1975), El patrullero 777 (1977), El barrendero (1981).

Un detalle muy curioso es que casi todos los personajes que plantea Cantinflas en su etapa final, es que en su mayoría, éstos representan a las instituciones sociales: el padrecito representa a la Iglesia católica parte importante de la cultura e ideología del mexicano; el doctor es la ciencia médica, otra institución social a la que se respeta; en su excelencia y el ministro, obviamen

te se replantea la política, o mejor dicho lo que las clases populares 'piensan' sobre ésta; el profe es la educación como institución, el patrullero, representa a la autoridad, la ley (aquí es notoria la diferencia con el gendarme desconocido), Cantinflas ya no se burla de la autoridad, sino que viste el uniforme para hacer comprender su postura; el barrendero hace alusiones a los sindicatos. En fin, considere que la última etapa de Cantinflas es radicalmente distinta a la primera, ya no crítica, acepta.

Las últimas películas contienen discursos moralistas, cívicos y hasta religiosos. Si Moreno Reyes nos comenta en la entrevista anexa a este trabajo, que su personaje no cambia esencialmente, sus cintas demuestran lo contrario, porque al dejar su indumentaria original, dejó con ella muchos de sus rasgos característicos.

La segunda imagen de Cantinflas pretende ser una mala copia del primer personaje.

Cantinflas mismo no se pudo sustraer del enorme poder de penetración de ciertos medios de comunicación, al quitar la esencia de rebeldía, de agresividad crítica y de picardía de aquel personaje -- que representaba a un núcleo marginado de la sociedad; cambió también los valores que este representaba; se alienó finalmente a los moldes establecidos de la sociedad, se conformó con convertirse en un objeto de consumo masivo. Las pruebas lo demuestran: utilizando su enorme e innegable popularidad la figura de Cantinflas se comercializó hasta en el pasado Mundial de Fútbol en nuestro país, cuando su efigie (junto con la del personaje "Pique") era vendida en llaveritos, vasos

carteles y demás mercaderías.

El personaje, no obstante, se sigue identificando con las clases populares mexicanas, aún cuando su 'transformación' haya sido determinante. El público sigue consumiendo las películas que anualmente reestrena Cantinflas, y lo mantiene como a un ídolo inamovible en el cine mexicano.

Ahora, más que nunca, el cine cómico nacional requiere de una verdadera y pura comicidad, ya que el panorama en este rubro, no es muy gratificante. El cine cómico nacional tiene -- buenos elementos en algunos actores, no así en el contenido temático, la pobreza de buenos temas cómicos a demostrar es bien conocida.

El género cómico ha llegado a una clara decadencia, porque lleva implícita la necesidad de recurrir a otras instancias como las obscenidades, la pornografía y hacerlas 'necesarias' en cualquier argumento de película.

La falta de respuesta crítica por parte del público hace que las cintas realizadas con los anteriores elementos sigan en cartelera, no contando con los elementos inmersos a la producción: un círculo muy cerrado de cineastas, problemas sindicales, escasa producción estatal, poco apoyo económico a la producción privada, y sobre todo, que a la industria cinematográfica debiera ser controlada por otro organismo gubernamental, como la Secretaría de Educación Pública, ésta sería la más indicada para cuestionar la calidad de los contenidos ideológicos, sociológicos y hasta artísticos que se manejan en esta vía de difusión masiva, cambiándolos cualitativamente.

Las películas cómicas en la actualidad representan un magnífico negocio para los productores: poca calidad, más una mínima inversión, dan como resultado una reutilidad máxima a esta inversión.

El cine, por lo tanto, ha perdido una función artística importante; encasillándose en un objeto de consumo y un objeto comercial, ha perdido también su función de crítica -- social, entrando a una etapa de 'conformismo' y evasión.

Al público cinematográfico que le gusta el género cómico, no tiene actualmente muchas opciones de donde elegir. Cantinflas aún representa pese a todo, una perspectiva más limpia de comicidad, porque sus líneas argumentales todavía no han abordado ni temáticas ni tramas vulgares, para continuar en el gusto popular, aún después de la creación de un personaje que ya cuenta con más de 50 años de actividad cinematográfica, y aún sigue vigente.

## ENTREVISTA CON MARIO MORENO REYES "CANTINFLAS"

La conversacion debe tocar todas las cosas, pero no debe concentrarse en ninguna...

Oscar Wilde.

Es bien conocido en el medio artístico, que Cantinflas posee un elegante edificio, situado en Insurgentes, allí tiene su oficina. También es sabido que todos le llaman respetuosamente Don Mario. En el lugar recibe a todo tipo de personas, desde las que van a contactar sustanciosos negocios, hasta las que van a solicitarle su ayuda económica. El lugar es amplio, acogedor y decorado con buen gusto. En las paredes cuelgan caricaturas a lápiz del personaje de la gabardina; diplomas y demás distinciones

...; dos enormes fotos de sus progenitores: Me comunican que ya está listo para recibirme, no sin antes recordarme que la entrevista durará unos minutos solamente. Una extraña idea corre por mi mente: encontrarme a Cantinflas sentado sobre el escritorio, con el pantalón caído y su 'gabardina' colgándole al hombro, fumando su inseparable colilla de cigarro... En vez de él, me recibe un hombre con grandes lentes oscuros, impecablemente vestido, con una afable y bella sonrisa, su rostro refleja tranquilidad y un poco de cansancio. Mario Moreno Reyes, decide iniciar la charla:

¿Cómo y cuándo surge Cantinflas?

Bueno, no puedo decir exactamente las fechas... pero hace como cuarenta y cinco años, o cincuenta que yo le dí vida a mi personaje, que nació conmigo y está conmigo siempre...

¿De quién fue la idea de vestir así al personaje?

No fue idea. Es que el pueblo mexicano en aquel tiempo, más o menos usaba esa vestimenta, el peladito la usaba. Entonces yo ya la teatralicé y la llevé a la escena. Un poquito más exagerada de lo que era, pero más o menos así era el peladito, no tenía tirantes, no se fajaba los pantalones, traía un cordón debajo de los pantalones. Mi gabardina era un recurso que yo hice para presumir que yo también tenía gabardina. Mi camiseta, mi paliacate y mi sombrero.

¿No sería como una parodia al chemisse de la época? A los trajes masculinos largos?

No. No era eso. Además en realidad Cantinflas no es la vestimenta. Cantinflas es lo que trae adentro, adentro, el interior.

¿Tomó el personaje de cualquier peladito?

De cualquier peladito...

¿Qué influencia tiene Cantinflas con el público? A nivel masivo.

Bueno, yo creo que Cantinflas es parte del público. Es parte de un sector del pueblo, muy importante. Por lo menos yo así lo siento en mi personaje.

Pero, ¿qué influencia puede tener?

Pues la influencia que puede tener un personaje del pueblo. La sinceridad. La influencia que tiene el personaje, porque es muy humano. Que socialmente hablando quiere siempre incorporarse, quiere siempre superarse y esa influencia siempre la refleja mi personaje.

Y usted no cree, que a nivel masivo, tenga tanta influencia como para que la gente haga lo que el personaje quiere?

No, no. No es eso. Es al revés. Si el público ve a Cantinflas, un personaje, que representa para el público mucha importancia, porque Cantinflas puede hacer cosas buenas o cosas malas Y afortunadamente Cantinflas siempre ha hecho cosas buenas. De manera que el pueblo se siente identificado con el personaje...

¿Como una especie de ejemplo?

¡¡Usted lo ha dicho!! Como un ejemplo.

¿Qué relación tenía con usted el poeta León Felipe. El le escribió una hermosa y solidaria carta, hace muchos años...

León Felipe es un personaje de una genialidad y tanto valor que yo tenía mucha admiración por él... Y teníamos mucha amistad.

¿Qué hay con la carta que le escribió él? ¿Para qué lo apoyó?

Si usted tiene la carta, me gustaría mucho que me la trajera. Ya que no la tengo...

Es cierto que llegó usted a una etapa de popularidad, en la que se iba a elegir como diputado?

No, no me parece llegar a esa etapa. Para diputado no. Ha sido el personaje tan sincero que en todas las votaciones para Presidente, en las casillas saca Cantinflas votos para Presidente. Imagine que es un personaje que afortunadamente, y lo digo orgullosamente, es muy querido en el pueblo.

¿Qué opina de sus películas en Estados Unidos? ¿Tuvieron éxito?

La vuelta al mundo en 80 días, fue la película que me internacionalizó. Es una de las películas que yo quiero mucho, porque -- dió a conocer a Cantinflas, no en el personaje clásico como es él, pero en esencia ahí está en La vuelta al mundo... en Páspartú.

¿Qué opina de Chaplin?

Que es una gente... que fue un genio. Fue un genio, que no tiene quien ocupe su lugar. Tengo mucha admiración por él, fui un amigo de él y le sigo teniendo una gran admiración como genio.

Alguna relación entre Chaplin y Cantinflas?

Ninguna. Más que, posiblemente el lugar y la importancia que se le dió a Chaplin y a Cantinflas. Cantinflas es lo contrario - exactamente que Chaplin. Cantinflas es muy optimista y Chaplin era pesimista. Con Chaplin había que llorar casi siempre, porque es muy humano también. Y con Cantinflas, es el optimista, con el que hay que reír, pero a veces hay que llorar. Pero el público siempre espera algo positivo en el aspecto de optimismo.

En cuanto a su relación con Santiago Reachí... El escribió un libro un poco fuerte sobre Cantinflas...

Es señor Reachí, en pocas palabras... fue un ex-socio mío. Fue... No quiero comentar su librito, pero en realidad... Fue un socio de la compañía y lo liquidamos y se fue. Los comentarios - fueron sobre una cosa personal. No quiero comentarios de esto.

¿Por qué sigue vigente Cantinflas? En el reestreno de El señor doctor, aún existe mucho público que desea ver la película.

Cantinflas sigue vigente, porque Cantinflas en realidad, es un personaje que existe aún, un poquito ya en otra forma de vestimenta. Pero Cantinflas es pueblo. Cantinflas es la esencia de un sector de gente tan importante. Y yo Mario Moreno Cantinflas sigo vigente porque he querido seguir vigente, no me quedé nunca atrás. He seguido con la evolución y los acontecimientos del mundo, con la evolución de las cosas, con la evolución de la gente, sin mi vestimenta he seguido siendo Cantinflas.

¿Por qué se quitó Cantinflas la gabardina?

Porque alguien dice que ya no saco el tipo. No lo saco porque ya no es necesario, no estamos en ese tiempo. Si hiciera algo relacionado a ese tiempo tendría que... Pero vuelvo a repetirlo: Cantinflas no es el sombrerito ni la gabardina. Fue la vestimenta con que se inició pero la esencia de Cantinflas la trae dentro.

¿Que opinaría Cantinflas de Mario Moreno el empresario?

¡¡No que opinaría!! ¡¡Cada rato nos ponemos al tú por tú!! Y yo opino que Cantinflas diría: yo no puedo vivir sin Mario Moreno y Mario Moreno ya no podría vivir sin Cantinflas...

¿Por qué Cantinflas no requirió de patifios?

Porque Cantinflas es un humorista que no tiene una rutina, no tiene nada, es un señor que vé las cosas, las asimila, las expresa de acuerdo a como él siente. En alguna ocasión trabajé con algún patifio. Yo no lo necesito en realidad, para mí, mi patifio es el momento, las situaciones y la gente.

¿Cuál es su mejor película?

La que todavía no he hecho...

Recibió algún apoyo de los diferentes gobiernos? Porque hay que ver cierta transformación del personaje, de acuerdo a los diferentes gobiernos de las épocas.

Bueno, yo no necesito del gobierno para hacer mis películas.

Pero, ¿no existe alguna influencia?

¡¡¿Censura?!!

No. Dije influencia por parte del gobierno.

No, yo soy inclusive, un personaje que fuera del gobierno, yo puedo criticar al gobierno. Y decir lo que no me gusta. Como lo haría y lo hace el pueblo. El gobierno no tiene conmigo por qué influir en mi personaje con nada. No hay censura, ni nada.

¿Qué opina del mural del Teatro de los Insurgentes? Cantinflas entre las dos clases sociales.

Me siento orgulloso de ser el personaje. De ser el modelo de ese gran pintor, de ese genio. Me parece que está bien definido de que Cantinflas siempre quiere dar, aunque muchas veces sea él quien necesite la ayuda. Ese es mi personaje: Cantinflas.

CON ESTA FRASE, EL ACTOR COMICO MEXICANO, DABA POR CONCLUIDA LA ENTREVISTA, YA QUE SOLAMENTE ME CONCEDIO UNOS BREVES MINUTOS PARA CONTINUAR CON SUS ASUNTOS. ESTA POR DEMAS DECIR, QUE MARIO MORENO REYES ES UNA PERSONA MUY OCUPADA, Y QUE SOBRE TODO ESTA MUY HABITUADO A CONTESTAR TODO TIPO DE PREGUNTAS, AL SALIR DE LAS OFICINAS SURGIO UNA INTERROGANTE, QUE NO VENDRIA AL CASO: ¿CUANTAS ENTREVISTAS LE HABRAN REALIZADO A CANTINFLAS, A LO LARGO DE TODA SU VIDA? Y LO QUE ES MAS, ¿CUANTAS VECES NO LE HARIAN LAS MISMAS PREGUNTAS QUE LE HICE YO?

EL OBJETO DE ESTA ENTREVISTA NO FUE EL DE ANALIZAR LA PERSONALIDAD DE CANTINFLAS, PORQUE BASTARIA CON VER ALGUNA CINTA DEL COMICO. SINO EL OBJETO ERA CONOCER QUIEN ESTA DETRAS DEL PERSONAJE. MARIO MORENO REYES ES UNA PERSONA CON MUCHA EXPERIENCIA EN EL MEDIO CINEMATOGRAFICO Y SABE MEJOR QUE NADIE LO QUE PUEDE O NO TENER CANTINFLAS. LA ENTREVISTA SE TRANSCRIBIO TEXTUAL, SIN OMITIR NI UN APICE DE LAS RESPUESTAS DE MARIO MORENO REYES.

## ENTREVISTA CON EL ACTOR MANUEL MEDEL

El lenguaje de la verdad es sencillo...

Séneca

La entrevista se llevó a cabo el día 22 de febrero de 1986, en la propia casa del actor Medel, hombre ya maduro, de un extraordinario carácter, se nota inmediatamente que sabe manejar la charla, de una manera agradable. Gentil, nos invitó a iniciar la entrevista.

¿Usted tuvo sus orígenes en el teatro de revista?

No...no, yo me inicié en el teatro a los 17 años, pero no en revista, sino en el género español, en la zarzuela, en la ópera. Ese fue mi inicio. Y claro después toqué también el drama, la comedia. Así es que yo toqué todos los géneros sainete y vodevil. La revista fue mucho después, 1928, cuando yo entré a la revista con Leopoldo Beristáin (q.e.p.d.). En el teatro "María Guerrero" que ya ni existe, le decían "María Tepache". Allí entonces empecé a hacer revista, ya entonces se hacía costumbrista, con segundas tiples, vedetes y esas cosas. Lo que era la revista. Después me fui a Estados Unidos y ya copié muchos sketches, que aquí no se conocían, ni se conocía en México ese género de sketches. No se conocía que el chiste de pequeñas comedietas rápidas. Yo lo traje en 1932, fue cuando yo volví a México, en aquel entonces los artistas que estaban al frente de la revista mexicana eran Roberto Soto y Joaquín Pardavé. Cuando yo vine y los ví trabajar entonces vi que la estructura de la revista seguía siendo la misma y el prólogo, los cuadros de las muchachas, costumbristas en los diálogos, el gendarme y la verdulera, muy natural, pero no --

tocaban el sketch. Entonces a mí me contrataron en 1932, en el teatro "Iris", me presenté ahí con Agustín Lara y Toña la Negra que empezaban a hacer sus pininos. Introduje el sketch, y resultó un cañonazo, porque nadie conocía ese género en México. Después pasamos al teatro "Politeama", donde fue la temporada de oro de Agustín Lara, allí se estrenaron los números más bonitos del músico, en "Politeama". Ese teatro fue muy famoso porque anunciaba las entradas a 60 centavos, pero eran las filas de atrás, las galerías, allí surgió otra vez el sketch, y fue una sensación. Entonces a mí se me ocurrió en el intermedio para dar tiempo a que el artista se cambiara de ropa; hice yo un monólogo muy bonito. Y bailaba yo el tango, que se hizo muy famoso "La comparcita", a ocho compases nada más. Fui modestia aparte, el ídolo del teatro "Politeama", en ese entonces, cuando allí Roberto Soto, que venía de la Habana con su compañía, nosotros pasamos al teatro "Virginia Fábregas", que ahora se llama "Fru Fru". Pasamos con toda la compañía, con todos los estrenos del año. Fue una temporada muy bonita, no tan brillante como la del "Politeama", porque en el teatro surgió Toña la Negra, y empezó a bailar, bailó conmigo una pequeña rumba y el público se desbordó, es más en la despedida del teatro "Politeama" a Toña la Negra y a mí, nos trajeron por la pasarela en hombros nos cargaba el público, nos quería muchísimo, como si fuéramos toreros. Nos traían en 'andas' a ella y a mí. Agustín Lara fue donde más culminó su inspiración, cada estreno era un cañonazo, estrenó "Concha nácar" y tantas cosas preciosas. Después salimos a la República, con los espectáculos "Toledo" y salimos con mucho éxito, recorrimos casi toda la República, Con el éxito que ya teníamos en México. Entonces ya me quedé yo como cómico de revis

ta, pero la revista que se hacia entonces, era auténtica revista ahora son cuadros aislados de variedades.

¿Cumplía una función de crítica el teatro?

Si, si... yo siempre... la crítica siempre ha existido. Ha sido siempre una cosa que ha sido sana, la crítica sana, la crítica bonita, no insultativa ni nada. Una crítica chusca, ingeniosa, que era lo que el público apreciaba más, porque no se decían cosas tontas, ni leperadas, ni groserías. Una crítica sarcástica.

La crítica siempre ha existido, desde la época medieval, los bufones de la corte eran los encargados de hacer la crítica. Y eso era lo que veníamos siendo los cómicos de entonces, los bufones del gobierno, siempre estábamos criticando sus desaciertos, que siempre los ha habido y los habrá. Porque nada es perfecto en este mundo. Siempre el pueblo ha encontrado motivos para la crítica, pero dentro de estos errores ha habido gobiernos buenos, regulares y malos. A mí me han tocado varios gobiernos, desde Cárdenas hasta la fecha, y siempre he apreciado un gobierno de otro, mi crítica siempre ha sido sana, chusca graciosa. Y el público siempre me ha estimado y me ha seguido, por eso.

¿Cómo fue su salto al cine?

En Payasadas de la vida. Eso fue en 1933. Yo estaba trabajando en revista, precisamente, fueron a verme, les gustó mi trabajo y me contrataron, y entonces se hizo Payasadas de la vida, en lo que ahora es el cine "Chapultepec". Fue mi primer película con mucho éxito. Entonces era galán Ramón Pereda, trabajaba "Chaflán" (q.e. p.d.), y tantos otros artistas que trabajaron conmigo. En esa película hice un payaso "Kiko", y bailaba yo el famoso tango.

Porque no podía escaparme yo de bailarlo, ni aún en película. La pusieron con mucho éxito, gracias a Dios. Fue mi primer película, mi primer director fue Miguel Zacarias.

¿Y Así es mi tierra?

No Así es mi tierra, fue en año de 1948. Filmé con Mario Moreno tres películas. Filmé Aguila o sol y El signo de la muerte.

¿Cómo fue trabajar con Boytler?

Pues fue chusco. Muy simpático. Pues Arcady Boytler era ruso, no conocía el folklore ni las costumbres mexicanas, ni dichos ni esas cosas; hubieron unas escenas muy graciosas. Hay una escena en la que yo, como hacía el procopio, llegamos a la fiesta y pido pulque, estamos todos en escena y digo yo: "¡Ay Chihuahua!". Todos se estaban riendo y grita Boytler: "¡¡Corte, Corte!!" "¡Oh, usted no decir groserías! Por favor señor Medel!" Creía que decir "Ay Chihuahua"...Y fue un escándalo, en todo el set se rieron todos. "No señor Arcadio, es una exclamación nada más, de júbilo, de gusto" Estuvimos muy felices en esas filmaciones. Boytler dirigió Así es mi tierra. Carlos Orellana dirigió El signo de la muerte. El otro director fue Chano Urueta,

¿Es cierto que usted era el personaje rural? El ingenuo.

No yo no he hecho más películas de rural, más que Así es mi tierra. Es la única vez que he vestido el traje de charro, ya en las otras películas no me puse esa indumentaria, porque yo siempre he trabajado sin traje, por ejemplo en: Aguila o sol, pues era sketch de teatro, con Mario ya usaba yo sacote y bombín, muy distinto al traje de charro. Yo nunca me situé en un solo tipo, no porque no me gustara, sino porque no se presentaban los argumentos.

¿Y por qué se separó de Cantinflas?

Porque... pues... no sé ni el por qué. Cuando acordamos es porque ya lo habían contratado a él, para una película y a mí para otra. Y seguimos siendo amigos, no hubo distanciamiento, - ni nada de esas cosas. Cada quien agarró su rumbo. Y así fue. Pero seguimos siendo amigos. El no deja de reconocer que al lado mio conoció y adquirió bastante experiencia, de algunas cosas de teatro y esas cosas, que le sirvieron a la larga. Teníamos una amistad muy espontánea. Todos los diálogos de Así es mi tierra, pues fueron improvisados por él y por mí. La pelea que tenemos por la muchacha, no estaba en el argumento. La película originalmente se llamaba El compadre Gallo, era el original. Entonces yo estaba en un programa de radio que se llamaba Así es mi tierra, en la "W", con mucho éxito. Sugerí a la productora, que el nombre no era muy comercial, y como tenía mucho éxito el programa de radio, aceptaron cambiarle el nombre a la película, aprovechando el éxito del programa de radio. Hasta el argumento original se cambió. No toreamos ni Mario ni yo, pero para disputar el amor de la muchacha, pues toreamos y gustó muchísimo.

Hizo usted el argumento de Carnaval en el trópico?

Si y también lo actué. Gustó muchísimo. En otras películas también ponía yo de mi cosecha, y gustaba mucho. Y así fue hasta la culminación en 1945, de Pito Pérez.

¿Qué es para usted La vida inútil de Pito Pérez?

Sin presentación lo voy a decir. Si yo no volviese a filmar nada yo me iré tranquilo, por haber filmado Pito Pérez, porque esa película la hice con todo mi corazón. Pusimos todo lo mejor. Fotógrafos, todo mundo, estábamos sacando adelante toda la película.

Yo volqué en esa película todo mi amor. Y se vió coronado por el éxito, porque el público lo respaldó. Yo tenía miedo porque el público estaba acostumbrado a que yo lo hiciese reír, y es una película tragicómica, profunda, filosófica. No creía que el público me fuese a tomar en serio. Y cual sería mi sorpresa que el público respondió, cuando yo me ponía alegre, el público reía, cuando yo me ponía triste, el público estaba triste, arranque muchas lágrimas con esa película, es lo que consagra al actor...

Si la tragicomedia, a mí me encantó mucho. Charles Chaplin. No me perdí ninguna película de él. Un actor enorme, todas las ví. Reconocí en él a un genio. La palabra genial está muy usada en el mundo, no para mí. El genial fue el hombre del siglo: Charles Chaplin era genial. Un hombre que escribía, dirigía, actuaba, sólo faltaba que él fuera el público. Todo lo hacía él en el cine, y con aciertos muy grandes, a mí me hizo llorar, con Luces de la ciudad. Con Vida de perro, Candilejas, hasta la música era de él. Se merece él, la palabra genial. Genio es una cosa muy elevada que la merece. Nadie me ha hecho reír como él.

Chaplin me hizo llorar en aquella Fiebre de oro, hizo una cara... que me hizo llorar, el pobre vagabundo... me encantó Chaplin.

¿Cómo pensaría en Chaplin, ya con el cine sonoro?

Pues tuve la oportunidad de estar en Estados Unidos, cuando yo presencié la primera película sonora, de All Johnson Sony boy. En aquel entonces costaba 5 dólares la entrada, cuando costaba 15 centavos. Claro que era muy rudimentario, pero era la maravilla. Se usaba un disco grandísimo y giraba a través de un fonógrafo, aparte de la película. Luego se hacía gracioso cuando el actor hablaba y el dico ya estaba adelantado, era gracioso pero maravilloso, fue

una novedad, el cine hablado...

¿Cree que el actor cómico en México, tiene la debida importancia en el cine?

No. El cómico en México desgraciadamente lo han relegado. Y lo han cambiado por cantantes. Yo fui de los cómicos bases para temporadas, como un Roberto Soto, como un Pardavé. Cómicos base de espectáculos, nadie les quitaba su supremacía. Soto fue el papá de Mantequilla. Y mire qué chistoso, Fernando Soto Mantequilla, debutó conmigo en El hijo de nadie. Y trabajó por primera vez conmigo, -- cuando éramos los cómicos bases de espectáculo, Medel... ya sabía el público quién era. En cambio ahora los espectáculos, están a base de cantantes y cantantes. Y al cómico lo han relegado, porque el mismo cómico se ha dejado relegar. Y se ha dejado relegar porque su trabajo no es fuerte, fuerte. Se están copiando unos a otros y el que dice un chistes, el otro lo dice peor y el otro peor... Se ha degenerado. No hay emotividad, no hay creatividad en la comicidad ahora creen que con salir a escena, mal pintados, fachudos y diciendo grosería son cómicos, eso no es comicidad, eso no es arte. La comicidad debe ser espontánea, una cosa es ser gracioso y otra cosa es querer hacerse gracioso, porque el que tiene gracia, la tiene hablando, caminando, tiene gracia natural, porque el público la aprecia, el público no es tonto, se dá cuenta quien es cómico, pero, desgraciadamente hemos llegado a una etapa en que el mundo ha evolucionado de una forma en que ya no saben apreciar lo que es el arte verdaderamente del cómico. Entonces, en esta bataola, a nivel mundial, los valores efectivos han desaparecido, los han hecho desaparecer.

¿No será que el público tiene el cine que se merece?

Si, hubo un escritor que dijo que cada pueblo tiene los mandatarios que se merece, igual el pueblo, tiene el espectáculo que se merece, porque ¡No hay derecho!, que en una población como la de México, con tanto habitantes, haya un solo lugar en donde se pueden escuchar trozos de ópera y eso, allá de vez en cuando, en Bellas Artes. Es un reducido grupo y la ópera es preciosa, a mí me encanta. Yo me sé muchas obras, no las canto yo, pero me las sé. Sé argumentos y sé todos, pero el público ahora, No hay derecho; Tenemos un palacio de Bellas Artes que es maravilloso, solamente hay de vez en cuando una ópera: Que la Bohemia, que Madame Boterfley, pero está tan deslavado eso, que ¡no! En cambio vea usted, un periódico, las carteleras de los teatros, da grima ver los títulos; Desde allí se dá usted cuenta, los títulos ¿cómo es posible? Que las lesbianas, que esto y lo otro, una cosa espantosa. Y dijera usted, está a reventar, no hasta eso, poca gente, pero digo, es que la gente no es tonta, para oír leperadas, pues las oye en la calle, para qué va a pagar por oírlas? No tiene caso. Pero está muy degenerado el teatro en México, desgraciadamente.

¿QUE OPINA DE CANTINFLAS COMO COMICO?

Muy bueno. En su género es muy bueno. El explotó una cosa muy -- graciosa. Y eso de hablar mucho y no decir nada, es una cosa que a nadie se le había ocurrido. Esa fue una cosa que vimos en un tipo que existió en Garíbladi. Era un señor de unos cuarenta y tantos años, abotagado por el vino, que hablaba mucho y no decía nada.

Y yo lo provocaba para que Mario oyera. Le decía yo: "Oye, Jacinto -se llamaba Jacinto, andaba barriendo las 'cantinflas'- ¡Oye Jacinto ho hay derecho! ¡¿De qué patrón? ¡ Pues realmente - de eso. "¿Pos ya se enteró usted, jefe?" "Pues, sí. A ver cuéntame, ¿cómo estuvo?" "De esas cosas... que verdá. Muy bien, de'sas cosas, que yo... pos, uno, verdá? Uno como hombre... pos que tal, ¿no? Pero qué casualidad, cuando en eso... ¡Oiga usted! Y yo... todavía de esas cosas, que... uno, pos hombre, acá... ¿no? Uuh, nómbre... ¡¿cuál?!"

Y calcado. Exactamente. Mario y yo salíamos a escena y lo decía exactamente igual, Así es que fue una cosa muy original, muy bonita de Mario, porque supo interpretar originalmente a ese personaje. Lo supo llevar al teatro y nadie ha podido hacer la imitación, tan perfecta que hace Mario de un alcohólico, que dice mucho y no dice nada. Que son como los discursos políticos tienen una forma que yo le digo el "Bla,bla bla" Ya hasta me se. Los políticos tienen una forma de hablar tan chistosa, porque es graciosa; y luego hasta agarran un zonzonete: "En estos momentos, en que el conglomerado pacífico, del mundo, defiende a la nostalgia del mismo, podrá reconsiderar a sí mismo, que las posturas de la Revolución son las 'ebler', bla, bla, bla..."

¿Por qué ya no habrá parejas de cómicos? Viruta y Capulina, Manolín y Schillinsky, Medel y Cantinflas..?

Si. Pues muchas veces pasa esto. Que las parejas pues no siempre están de acuerdo en los chistes y las cosas. Y es natural el celo profesional. Cada uno cree que el diálogo, en un dueto, cree que es el que lleva la batuta, y el otro que se cree igual y no son afines en ese aspecto. El uno no quiere ser patíño del otro, y el otro

no quiere ser su patifño. El patifño el nombran no al que dice el chiste, sino al que lo provoca... ese se llama el patifño. Ninguno quiere ser patifño del otro.

Entonces, en la pareja del "Gordo y el Flaco" quién es el patifño?

Los dos estaban equilibrados. Pero es difícil ahora en la actualidad, los humoristas en México, no existe. No hay humorismo en México. Entonces, o le escriben más a uno, o le escriben más al otro. Los cómicos se sienten molestos en ese aspecto. De que se rían con él y conmigo no se rieron. Por qué con éste sí y conmigo no. De esas cosas, que...oiga usted! Por eso yo, la única vez que hice dueto cómico fue con Cantinflas, nada más. De allí en fuera no he vuelto a hacer dueto cómico con nadie. Y he trabajado con todos los cómicos de México.

Y se adaptaron los dos? Usted y Cantinflas?

Si nos adaptamos.

No habían celos profesionales?

¡No! No al contrario, estábamos muy acoplados. Se refan tanto con él como conmigo. Pero es lo que le digo, es muy difícil, por eso es que ya... y luego hasta en los sueldos, también... El uno quiere ganar más que el otro. Es muy difícil. Por eso es mejor que cada quien para su santo, como dicen. Yo trabajé con sketches, muy sanos, con Schillinsky. No utilizábamos groserías para hacer reír al público...

LA ENTREVISTA SE TRANSCRIBIO TEXTUAL, PRINCIPALMENTE PARA NO -- QUITAR LA FRESCURA Y ESPONTANEIDAD DEL ACTOR, LAS EXPRESIONES POPULARES Y REPRESENTATIVAS DE UN COMICO QUE TUVO SUS ORIGENES Y LOS VIVIO EN LOS TEATROS DE REVISTA Y LAS CARPAS MEXICANAS. ¡OIGA USTED! ES UNA EXPRESION MUY USADA EN LA ENTREVISTA. QUIEN MEJOR QUE EL, PODRIA DAR TESTIMONIO SOBRE EL MEDIO EN EL QUE SE DESARROLLO.

ENTREVISTA CON EL CRITICO DE CINE JORGE AYALA BLANCO

La risa más agradable es aquella a la que nos entregamos a costa de nuestros enemigos...

Sófocles

La entrevista se realizó el 10 de junio de 1986, en la casa del crítico cinematográfico. Es una persona muy analítica, inteligente, que posee un sentido crítico y profundo de las cosas. Como es obvio conoce mucho sobre cine mexicano y mundial, hizo énfasis en que no es crítico de actores, sino de películas.

¿Cómo ve la situación actual del cine mexicano?

Bueno, en la época actual es evidente que la crisis afecte en todos sentidos. Que el desarrollo de la industria se paró a mediados de los años cincuentas, después habría una crisis perpetua, por situaciones económicas; pérdidas en el mercado, por transacciones económicas, esto sucedió a finales de los años setentas. Cada vez hubo mayor participación estatal de los años cincuentas, y sobre todo ya de un punto de vista más general, el público perdió inocencia, ya no era un público analfabeto, tan fresco y hasta llegar a la época actual, pues ya ni existe de hecho, un cine mexicano auténtico. Lo único que existe es la imitación de los viejos modelos cinematográficos, es el cine que no se basa en la realidad, como podría haberse pensado en las otras épocas, no se basaría el cine mismo con los propios chistes de televisión; o sea que todo está como muy revotado y son reflejos de reflejos, de reflejos...

¿Y no tuvieron que ver algo los medios electrónicos? La televisión, la radio primero...

Es evidente que sí.

Qué factores poseían los anteriores actores para mitificar su imagen?

Pues los mismos que tienen ahora. O sea, lo que pasa es que ya cambiaron los prototipos, el "Pirrruris", "Qué nos pasa?", Héctor Suárez, también subliman personajes populares, o sea el peladazo de "¿Qué nos pasa?", pues es el pelado actual, un seudónimo más cercano a Cantinflas.

Pero ya no hay personajes que se identifiquen con el pueblo, como Pedro Infante, por ejemplo.

¡Por supuesto! Por supuesto que sí. Ahí tenemos a Vicente Fernández. Chente es lo mismo. Tiene los mismos condicionamientos, no tiene la simpatía para nosotros, la gente de la clase media, pero - la gente que lo consume sí ve la simpatía. Y finalmente lo vemos - con gran desprecio, porque somos clase media, ilustrada que antes no existía. Entreviste usted a cualquier gente que tenga buen gusto, gente ya mayor y le van a decir con desprecio cómo veían a Pedro Infante. Cómo veían antes a Cantinflas, vemos ahora al "Pirrruris", a Vicente Fernández. No hay mucha diferencia en el cambio, eso de masificación y todos los factores sociales es lo mismo. Pero los elementos de la comiciada siempre han sido elementales y los elementos de popularidad los mismos.

¿En qué se diferencia el cine cómico mexicano al de Hollywood?

En que el cine cómico de Hollywood era mudo y el mexicano fue hablado... Fundamentalmente hubo un predominio de lenguaje oral, y de lenguaje cinematográfico; incluso, los mejores directores de los cuarentas de los cincuentas, son aquellos que siempre dejaban correr la cámara, dejaban improvisar a los actores. Tal es el caso de

Martínez Solares, que conocía los resortes de Tin Tan, o sea -- el elemento fundamental, es el predominio de la imagen. El lenguaje cinematográfico en los cómicos es como una exhibición de comics que en otro caso, no está en lo que dicen los actores, sino que entre más rudimentarios sean Tin Tan y Cantinflas, serían mejores.

¿Qué perspectiva le dá a la actual crisis del cine mexicano?

Pues nunca se sabe, actualmente hay una nueva generación de cómicos, que vemos con gran distancia y desprecio, la gente ríe mucho con el "Chatanooga", el "Flaco" Guzmán, etc.

¿A qué se debe que actualmente, el cómico tenga que reforzar su actuación con los desnudos y la pornografía?

Pues es la esencia de toda la corrupción, del despotismo. Pero cada vez es menos, hay un problema superficial. Hay un predominio ya actualmente del cómico, sobre el desnudo. Hay cómicos chistosos en la actualidad, me gusta por ejemplo, la "Pelangocha", Inclán.

¿Y cómicos anteriores?

Me gusta Tin Tan, me parece genial. Sus películas en particular son muy disfrutables, es un cómico mucho más agresivo que Cantinflas que siempre se devora a sí mismo. O sea, que está incomunicado, tal vez es un cómico bastante pasivo, no es irrespetuoso. Tin Tan era todo lo contrario. Cantinflas tendió al servilismo y acabó en él. En cambio Tin Tan no. Es más dinámico, es un tipo que está por encima de la situación, no debajo de ella. No necesita enredarse en su propio lenguaje, al contrario, lo domina y supera la situación. Claro el primer Cantinflas sale agresivo, sería el caso de Ahí está el detalle, quizá su mejor película. Pero no por eso, sino porque realmente era muy buena dirección, la de Bustillo Oro.

Todos sus directores fueron muy mediocres, sus argumentistas, etc. Eran tan serviles que esto era en todos sentidos. Llegó al último grado, que son las cosas horrendas que vemos actualmente: El patrullero, El barrendero, etc.

También en la primera, El gendarme desconocido?

En El gendarme desconocido, ya se veía el ritmo paquidérmico de Delgado. Las que tienen magnífico ritmo son las películas de Arcady Boytler, y la culminación con Bustillo Oro, que además no es el papel central, es un mundo en el que él está inmerso, tiene absolutamente, total importancia, Sara García, Joaquín Pardavé, etc., que el mismo Cantinflas si funciona la comicidad, en el momento en que él no es el centro de su propio universo; al mismo tiempo, no es el eje de un mundo que no existe. Con Galindo en Ni sangre ni arena, creo que lo idealiza uno, porque es Galindo, pero todavía era bastante malito, Galindo. A partir de Campeón sin corona, ya es bueno. Pero Ni sangre ni arena es anterior a esa película.

Y Cantinflas, con los directores estadounidenses? En Pepe o en La vuelta al mundo en 80 días?

Vende mexicanidad. Lo que mas funciona, es que sí hay un mundo y él se inserta de una manera bastante hábil. En la segunda, que es La vuelta al mundo en 80 días, es un personaje clave, no es el centro. En cambio en Pepe es un fracaso. Aún cuando La vuelta al mundo en 80 días, no es una gran película, Cantinflas se encuentra muy bien puesto y sale de un pobre peladito menor, de un papel menor, entonces si funciona. Tiene donde funcionar, donde accionar. El humorismo no es tal y como lo conocemos, son pequeñas saetas insertadas en la conversación, ese sí es humorismo. Tal y como lo consideran los franceses, dentro de un discurso sin ser tan obvios. Si no tiene ese discurso, entonces dónde va a insertar esas saetas? Esas pequeñas flechas que son el humor. Ese es el problema de Cantinflas, los cómicos son el refuerzo de una trama, es la genialidad.

De todas las demás películas de Cantinflas, ¿cuál le gusta también?

Pues yo recuerdo con cierto afecto, las de los cuarentas. O sea las películas en que parecía medio sátiro, tipo El mago, El siete machos, le confieso que de niño, reí mucho con Abajo el telón. Pero en fin, son más bien secuencias. El problema de Cantinflas es su -- megalomanía y su egocentrismo. El querer proyectar una imagen benefactora de la humanidad, eso se lo fue comiendo poco a poco. El sentirse su propio personaje, inventarse un personaje para evitarlo, en vez de estar por encima de su propio mito. De cualquier manera la creatividad de los cómicos es limitada, sobre todo, cuando tienen un mundo cómico en el caso de Cantinflas. El era su propio mundo. En el caso de Tin Tan, que tenía sus refuerzos, y Tin Tan era tan genial como Tun Tun, como la Vitola, el Loco Valdés. Había un mundo en torno a él, no como Cantinflas que era el pulpo que se devoraba al mundo. Yo creo que fue lo que 'jodió' a Cantinflas, que nunca tuvo un -- mundo cómico en torno a él. Por ejemplo, el "Chicote" y "Mantequilla" por encima de Cantinflas, porque tienen donde actuar, en el momento que quisieron hacerla solos, como centro de algo, pues no la hicieron y las películas como ¡Ay chaparros, cómo abundan! es horrenda, no funcionaron. Es en función de un mundo ya creado donde funciona el humorismo, eso es lo genial de los hermanos Marx, ellos creaban un mundo donde había una gran inversión de lenguaje cinematográfico.

¿Y Chaplín?

Chaplín es otra cosa. Era hasta el 36, un genio. Después ya no. Era el precursor de Cantinflas, el redentor del mundo, todo sentimentalismo...

ENTREVISTA CON EL DIRECTOR JOSE ESTRADA (q.e.p.d.)

El que ríe por cualquier cosa es tan necio como el que llora por todo...

Baltasar Gracián

La entrevista se realizó en la oficina del director cinematográfico y teatral, unos meses antes de que éste falleciera, en octubre de 1986 fue el deceso. Estrada era miembro de la dirección de la -- Sociedad General de Escritores Mexicanos, además de ser dirigente - del STPC.

¿Qué opina del cine actual?

El cine mexicano actual, no solo vive la permanente crisis que l cine mexicano ha vivido siempre, sino que además está proporcionalmente en grave situación a partir de la crisis nacional, si el - ine mexicano, cuando el país tuvo un auge económico, vivió crisis, hora que el país vive una crisis nacional, con más razón el cine- acional está muy devastado, en todos los renglones, en los conteni\_ os, temas, en el renglón cuantitativo, de la producción; en el ren\_ lón de lo laboral, y por supuesto en la ocupación de las pantallas.

¿Como director, qué ha aportado al cine mexicano?

Bueno... Una respuesta superficial, sería mis películas. De la - gama de películas que he realizado, pues van desde las películas que han aportado recursos desde el punto de vista de éxitos en taquilla, hasta películas que por un alto contenido, han participado en festi- vales internacionales. He obtenido para México: "India Catalina de - Oro" en el festival de Cartagena, Colombia, por la mejor dirección en Los indolentes, la película además ganó en el festival de Tshkent en Rusia, la premiación de la revista "Soyietsky Ekram". Algunos tes-

timonios para Mexicano tđ puedes, en el Festival de la Habana. Tengo dos arieles, uno por el guión de Los indolentes y otro por la dirección de La pachanga; tengo una Diosa de Plata "Francisco Pina" por toda mi obra. Por Pecime tengo otra Diosa de Plata por el libro cinematográfico, por el filme de Angela Morante, crimen o suicidio. Esto serfa mi aportación.

¿Qué diferencia encuentra entre el cine actual y el de los cincuentas o cuarentas?

Fundamentalmente serfa en el orden temático. Aunque es muy difícil caracterizar el orden temático del cine actual en México. Por lo menos de esas etapas. Si tuvo una distinción siempre la temática corresponde a la temática nacional, al estilo personal de gobernar el periodo de los cuarentas, no solo a razón de la guerra, sino a -- razón de los gobiernos, primero, de Cárdenas y posteriormente el de Avila Camacho, se caracterizó la primera etapa de los cuarentas, por un cine que quería ser un cine de contenido, por películas que hablaban de la historia del país. Que hablaba de problema del país, cuando Avila Camacho tomó el poder y con él, la decencia de la temática del cine mexicano, se circunscribe al orden del melodrama familiar, se centra fundamentalmente en la idea de la familia como núcleo de la sociedad, en los problemas fundamentales de ese núcleo. Que es Cuando los hijos se van, Cuando los hijos vuelven, Cuando los hijos nos abandonan, etc. Se vuelve un cine lacrimógeno, se importan rostros extranjeros, particularmente de Argentina, para abrir nuestro mestizaje, para proponernos, que para ser decentes, necesitamos parecerlo. Nos traen a Libertad Lamarque como imagen sublime de la madre, Guillermo Murray y Arturo de Córdova, que es un argentino --

profesional, aunque sea 'yucateco', es un titulado argentino. Y por supuesto las canas de los Soler, particularmente de Don Fernando y las de Doña Sara García, como sublimación de los abuelos y toda la conflictiva nacional, está en el seno del hogar. Posteriormente en los años cincuentas, hay una idea de retomar la comedia ranchera que había sido propuesta en los años cuarentas, y se vuelve al campo, para promover apareados al alemanismo, la idea latifundista de que el propietario es simpático, galán, cantador y encantador, y sus subalternos o su explotado es siempre muy chistoso y muy pendejo. Como en el caso de "Chicote". Como una proposición fundamental a fin de los cincuentas, empieza a surgir el cine de la juventud. Con la obsesión de presentarnos a la juventud como frente pecaminoso de la realidad, capaces de cualquier maldad.

¿Y las rumberas?

Todavía pertenecen a los cuarentas. Lo que pasa con las rumberas que desde Santa, que es la primer película que el país produce en: el cine sonoro, empieza a ejercitarse a la prostituta y al cabaret como centro fundamental de la acción. Esto hace crisis hasta el período de Margarita López Portillo, sino porque el país está manejado como un burdel. La analogía hace que todo suceda entre ficheras, cabareteras, taloneras y prostitutas, y se centra en ello, la alegoría nacional, en el seno de un prostíbulo.

¿Y no es la mejor inversión, el cine de ficheras? Comercialmente hablando, algún productor adinerado, llega produce algo de infima -- calidad y esto le reditúa muchos dividendos. ¿No es lo que al público le gusta?

Pero este cine es un cine del sexenio pasado, el de las ficheras. Yo creo que el actual, actual, está caracterizado por dos -- grandes corrientes: Una es la ilegalidad del bracero y la migra -- como gran fantasma persecutor; y la otra es la vecindad, la vecindad donde fundamentalmente tiene como seno al albúr como única proposición de contenido, es decir, pasa al ingenio verbal. Al primer término de la pantalla, y de la vecindad es utilizado el albúr para proferir toda clase de majaderías, que en términos del productor son rentables, entonces sería ésta la caracterización más actual de los cines.

¿Qué importancia tuvo la aportación de Margarita López Portillo? O qué definió...

Definió el hundimiento temático del cine mexicano, fundamentalmente. Independientemente de los espacios de corrupción a los que abrieron. Independientemente de los huecos de corrupción, y de devastación en el orden económico que se hizo, creo que hay dos factores fundamentales a criticar: Primero, el haber en entregado las pantallas a la cinematografías extranjeras, el haber inventado un sistema de corrup... ¡perdón! de coproducción, en el que se atentó directamente contra la creatividad nacional. Se empezaron a aportar grandes sumas de capital y participaciones con servicios a materiales extranjeros, a materiales a coproducir, siempre aislando, siempre omitiendo de esta participación a los autores nacionales, a los directores mexicanos, a los fotógrafos mexicanos; esto es, todo el orden creativo de la industria fue hecho a un lado. Y simplemente se ofreció la mano de obra muy barata, los servicios de los Estudios Churubusco y grandes aportaciones de gran capital. Ahora ya hay --

una perspectiva para ver qué sucedió con películas como La cabra, qué sucedió con películas como Antonieta Rivas Mercado, o como la famosa de Reed, Campanas Rojas. Los dividendos favorables a México no se encuentran por ningún lado, simplemente sirvió para que la - señora fuera a pasear, y que entregara esta rebanada del país, la industria cinematográfica, inventó una comisión de revisión a la ley cinematográfica para que entre otras cosas aplicar el 50% en tiempo de pantalla que la ley exige, y con esa comisión 'mareó' a la industria cinematográfica, porque por supuesto dejó un índice, en el que para nada se respetaba este 50% del tiempo de pantalla. Y también es responsable o coresponsable directa de que se haya monotematizado el cine mexicano, que haya perdido su divergencia, su capacidad de alternativas y se haya centrado en eso, en un burdel, en un cine de ficheras, de taloneras.

¿Qué perspectiva le vé al cine mexicano?

Muy negro el panorama. Yo creo que a partir de la crisis nacional a partir del entreguismo de las autoridades que mantienen esta posición de Margarita López Portillo, de dar servicios baratos, de enajenar la fuente de trabajo, de los Estudios Churbusco. De rentársela a la RKO, Radio Pictures, que es la forma más fácil de resolver el problema, de rentársela a Dino de Laurenttis, a Gerald Green. Ellos llevan los estudios a números negros, dicen que importan dólares a México, pero yo creo que estos dólares se importan de manera similar a como se importaron en Vietnam. Efectivamente, tenemos más ocupación en el orden técnico de bajo nivel, esto es, carpinteros, peones están trabajando para el cine extranjero, y circulan algunos dólares en los Estudios Churubusco. Y digo que similar a lo de Vietnam, porque también cuando vienen los soldados norteamericanos si metemos a

nuestras hijas de prostitutas y a nuestros hijos de limpiabotas, también tenemos dólares.

El film de Dune es consecuencia de esto?

El film de Dune viene a demostrar una cosa, que está más en el marco de la fantasía o de la magia. No conozco ninguna película extranjera realizada en México, que sea una gran película. Incluso, las de John Ford, realizadas en México, son las inferiores de la -- filmografía del realizador. Algo pasa en México yo no sé si es el técnico mexicano, si es el aire o el color del paisaje, la fuerza del colorido, una actitud ladina por parte de nosotros, algo hay que no nos deja ver la gran película extranjera realizada en México. En este caso está también Bajo el volcán, John Huston es un director a prueba de balas, no obstante, los resultados dejan mucho que desear. Como lo es Carlos Saura, también. Yo me acuerdo que Doña Margarita amenazaba con traer a Fellini, y yo en mi fuero interno pensaba que lo único que se iba a hacer era la peor película de Fellini. Que algo le iba a pasar en este país, que no iba a resultar una buena película, quizá esto nos moviera a la reflexión que para hacer cine en México, es mejor ser mexicano. Y tiene más posibilidades, nosotros trabajamos en condiciones muy desfavorables, sobre todo de tiempo, hacemos películas de cuatro o de seis semanas máximo, con presupuestos que son irrisorios, en cualquier otro país, ya no digamos en los desarrollados con industria. Cuando leemos un presupuesto en Costa Rica o Guatemala, mueve a risa porque lo económico de nuestras inversiones, no obstante se puede salir airoso con películas distinguidas. El cine de Hermosillo es un cine de los más baratos del mundo y es un cine correcto. Cazals es un cine menos modesto, pero es una persona que ha demostrado que sobradamente, como Ripstein o Jorge Fons, han demostrado que con estos dineros mexicanos,

que con estos presupuestos, que con esos tiempos tan limitados, se pueden realizar productos de bastante dignidad.

¿Qué opina de la venta de los Estudios América?

No hemos podido saber quién es el destinatario de esta empresa, ni las demás estatales; evidentemente aquí surgen varios fantasmás en el panorama. A veces se piensa que esta venta va a promover que los traidores sacadólares regresen sus dineros de Suiza para adquirir estas empresas. Yo creo que estas gentes estarán dispuestas a dar un servicio de prestanombria que arriesgar su dinero al traerlo a México, o sea que ahora van a cumplir un doble papel, en la traición, que aparte de haber sacado el dinero, ahora van a ofrecer su nombre para que las empresas transnacionales se adueñen de algunas de las cosas que son en algunos casos prioritarias, y en otros fundamentales para nuestro país. En la economía, en el orden social, en el orden político. Es muy probable que en la subasta de paraestatales, las transnacionales estiren la mano para ver que agarran.

¿Es cierto que el cine es un círculo muy cerrado?

Este círculo existió a partir de una posición muy férrea por parte de los sindicatos. Sobre todo a fines de los sesentas y cuando se radicalizó más estos esquemas, pero pudimos romperlos.

LA ENTREVISTA CONTINUO. PERO ESTO ES LO MAS SUSTANCIAL DE LA ENTREVISTA QUE PIENSO, FUE LA ULTIMA REALIZADA A JOSE ESTRADA. UN DIRECTOR QUE SE PUEDE INTEGRAR FACILMENTE A LOS NUEVOS VALORES DE REALIZACION EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.

B I B L I O G R A F I A

- 1.- Almoína, Helena. Bibliografía del Cine Mexicano. México, UNAM. 1985. 175p.p.
- 2.- Bergson, Henri. La risa. México, Sarpe. 1985. 178 p.p.
- 3.- Ayala Blanco, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano. México, Posada. 2985. 449 p.p.
- 4.- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del Cine Mexicano. México, Posada. 1986. 559 p.p.
- 5.- Bosch García, Carlos. La técnica de investigación documental. México, UNAM. 1982. 69 p.p.
- 6.- Bustillo Oro, Juan. Vida Cinematográfica. México, Cineteca Nacional. 1985. 349 p.p.
- 7.- Castelazo, Javier. Cantinflas. México, Paralelo. 1965. 193 p.p.
- 8.- Colegio de México. Historia General de México. México, Colegio de México. 1976. TOMO IV. 505 p.p.
- 9.- Chaplin, Charles. Mis primeros años. Buenos Aires, Argentina, Emecé. 1981. 288 p.p.
- 10.- Delhumeau Arrecilla, Antonio. El hombre teatral. México, Plaza and Janés, 1983. 181 p.p.
- 11.- Eco, Humberto. Varios Autores. Psicología del vestir. Barcelona España, Lumen. 1976. Ediciones de Bolsillo. 101 p.p.
- 12.- Fast, Julius. El lenguaje del cuerpo. Barcelona, España. Kairós, 7ª Edición. 1971. 179 p.p.
- 13.- Freud, Anna. El yo y sus mecanismos de defensa. México, Paidós, 1984. 198 p.p.
- 14.- Freud, Sigmund. El chiste y su relación con el inconsciente. México, Iztaccihuatl. 1983. 390 p.p.
- 15.- Galindo, Alejandro. El cine mexicano. México, Edamex. 1985 154 p.p.
- 16.- García, Gustavo. El cine mudo mexicano. México, Cultura-SEP 1982. 76 p.p.
- 17.- García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. México, Era. Tomos I al IX. 1969-1978.

- 18.- García Riera, Emilio. Macotela, Fernando. La gufa del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión. México, Patria. 1984. 361 p.p.
- 19.- Gubern, Roman. Historia del cine. Barcelona, España. Lumen Ediciones de bolsillo. Volumen I y II. 1982.
- 20.- Gutiérrez Alea, Tomás. Dialéctica del espectador. México, Federación Editorial Mexicana. 1983. III p.p.
- 21.- Kris, Ernest. Psicoanálisis de lo cómico. Buenos Aires, Argentina. Paidós. 1964. 182 p.p.
- 22.- Leñero, Vicente. Talacha periodística. México, Diana. 1983. 271 p.p.
- 23.- Morales, Alfonso. El país de las tandas, teatro de revista 1900-1940. México, Museo de las Culturas Populares. 1984. 131 p.p.
- 24.- Pumarenga, Manuel. Frases célebres de hombres célebres. México, Sayrols. 1983. 261 p.p.
- 25.- Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México. México, Espasa-Calpe Mexicana. 1985, Colección Austral. 145 p.p.
- 26.- Reachi, Santiago. La revolución, Cantinflas y JoLoPo. México, Edamex, 1982. 232 p.p.
- 27.- Reyes, Aurelio de los. 80 años de cine en México. México, UNAM. Difusión Cultural. 1977. 142 p.p.
- 28.- Reyes, Aurelio de los. Los orígenes del cine en México. México, SEP-FCE, Lecturas Mexicanas, N°61, 1983. 250 p.p.
- 29.- Simsolo, Noel. Jerry Lewis. Madrid, España. Fundamentos. 1974. 151 p.p.
- 30.- Taibo, Paco Ignacio. Enciclopedia de la risa loca, México UNAM, Colección Cuadernos de cine, Tomos I, II y III. 1980.
- 31.- Wolff, Charlotte. Psicología del gesto. Barcelona, España. Biblioteca de psicología profunda. 1976. 292 p.p.

H E M E R O G R A F I APERIODICOS.

El artista mejor pagado del mundo  
Richard Condon  
EXCELSIOR  
11 diciembre 1960

Patriotismo Pocho  
Anónimo  
PRENSA  
7 noviembre 1961

Cantinflas o la filosofía de los nuevos ricos  
Anónimo  
PRENSA, Suplemento Dominical  
14 enero 1962

Mario Moreno mató a Cantinflas.  
Andrés de Val  
PRENSA  
16 enero 1962

Cantinflas acusado de peliculesca intriga  
Anónimo  
PRENSA  
1º marzo 1963

Se falseó la verdad  
Anónimo  
PRENSA  
3 marzo 1963

Cantinflas no es una persona sino un ser imaginario  
Anónimo  
PRENSA  
7 marzo 1963

En aumento el pleito de Cantinflas y Poire  
Anónimo  
PRENSA  
12 marzo 1963

Con motivo de Cantinflas  
 José Alvarado  
 ULTIMAS NOTICIAS  
 17 noviembre 1965

Cantinflas filmará aquí su tercera cinta en inglés  
 Anónimo  
 EXCELSIOR  
 17 noviembre 1965

Vaciladas de Chupamirto  
 J. Acosta  
 UNIVERSAL, Suplemento Dominical  
 Años de 1928-1934

Ases y estrellas  
 Efraín Huerta  
 NOSOTROS  
 28 septiembre 1964

Cantinflas  
 Enrique Alvarez Palacios  
 JUEVES DE EXCELSIOR  
 2 diciembre 1965

Cantinflas  
 MANANA  
 Anónimo  
 3 febrero 1968

Cantinflas y el templo de Santa Teresa  
 Francisco Santa María Rodríguez  
 JUEVES DE EXCELSIOR  
 4 abril 1968

Es un vulgar tirano con sus trabajadores  
 Leopoldo Espejel Chávez  
 ENTREDICHO  
 22 abril 1986

Cantinflas representa lo que nadie quisiera ser: Avramow  
 Arturo Xicotencatl  
 EXCELSIOR  
 22 marzo 1985