

14
241



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

"LA EVOLUCION DEL CINE COMICO MEXICANO A TRAVES DE LA ACTUACION DE ARTISTAS DEL TEATRO DE CARPA"



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Colegio de Literatura Dramática y Teatro

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LIC. LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A
ROBERTO LOPEZ MARURE

ASESOR: LIC. LEONARDO HERRERA GONZALEZ



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CD. UNIVERSITARIA

1997.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**A mis papás: Alvaro y Andrea.
Por aguantarme todos estos años
artísticos.**

**A mis hermanos: Fernando, Carlos y Rebeca.
Por su constante ejemplo de dedicación
profesional y académica.**

CONTENIDO

DEAMBULANDO POR LA CIUDAD DEL ESPECTÁCULO	Pag.
PRÓLOGO	4
¡DOS TANDAS POR BOLETO...JOVEN!	
INTRODUCCIÓN	
La evolución como una necesidad	7
OCUPANDO LAS BANCAS	
CAPÍTULO I .- LO AMENO E HILARANTE	
1.1.- El humor como medio de esparcimiento	11
1.2.- La risa y la comedia	13
TERCERA LLAMADA...¡COMENZAMOS!	
CAPÍTULO II .- ANTECEDENTES DE LA CARPA	
2.1.- Llega el teatro del género chico	22
2.2.- El apogeo	23
2.3.- Artistas	25
2.4.- Libretos del género chico	36
LA DIVERSIÓN EN CELULOIDE	
CAPÍTULO III .- EL CINE CÓMICO NACIONAL	
3.1.- Antecedentes	40
3.2.- Las primeras producciones	42
3.3.- Despega el cine nacional	44
3.4.- La gran industria fílmica	46
3.5.- Análisis de películas rancheras	48
- Allá en el Rancho Grande	49
- ¡Ay, Jalisco, no te rajes!	59
3.6.- Artistas	67

EL TELÓN DE BARRIADA

CAPÍTULO I V .- LA CARPA EN MÉXICO

4.1.- Surge un nuevo espectáculo teatral	75
4.2.- La vida dentro de la carpa	77
4.3.- Los artistas	80
4.4.- El sketch	93

CUANDO LA VARIEDAD REVENTÓ LA LINTERNA

CAPÍTULO V .- EL CINE CARPERO

5.1.- Los motivos	100
5.2.- Características	101
5.3.- Los artistas (su trabajo en cine,aportaciones)	103
5.4.- Los guiones y el sketch	114
5.5.- Análisis de secuencias carperas	117
- Águila o sol	117
- El mago	122
- Cómicos de la legua	127
- Mis abuelitas...¡Nomás!	132
- El Vizconde de Montecristo	138
- Dos fantasmas y una muchacha	142
- Cortesana	145

EL PÚBLICO SE RETIRA

CONCLUSIONES	150
--------------	-----

APÉNDICES

-Mercedes Barba "Meche Barba" (entrevista)	155
-Socorro Merlín (entrevista)	160

ANEXOS	165
--------	-----

BIBLIOGRAFÍA	177
--------------	-----

HEMEROGRAFÍA	180
--------------	-----

FILMOGRAFÍA	182
-------------	-----

*"La risa es el alimento del alma,
la angustia es el alimento de la amargura.
Debemos de inclinarnos por la risa."*

Fidel Espino Mora
- escritor -
(hermano de "Clavillazo")

DEAMBULANDO POR LA CIUDAD DEL ESPECTÁCULO PRÓLOGO

Transcurría el año de 1991 cuando por curiosidad asistí a una conferencia organizada por la Comisión Juvenil de la ANDA. Entre las sesiones presentadas hubo una que llamó mucho la atención ya que trataba sobre el teatro de carpa.

El programa incluía dos números (poco menos de los que tenía una tanda) sólo para ilustrar al público asistente. El primer número fue un sketch que titulé como "La carta de la novia" basándome en la idea principal del mismo y el segundo se trató de una parodia musical en donde una guitarra, el folklórico vestuario de origen indígena, aunque indefinido, y el humor destellante de la ya madura y regordeta cantante se combinaban para el deleite de todos los espectadores.

El teatro de carpa, que tuvo muchos años de apogeo y que fue uno de los entretenimientos más solicitados por el público, es en la actualidad sólo una página más en la historia teatral de México.

No hay datos acerca de cómo llegó la primera carpa a nuestro país, ni su ubicación. Pero el suceso de su arribo desencadenó la formación de compañías que cargaban sus lonas de un lado a otro y que presentaban entre sus tandas atrevidos sketches, reprimidos en otros lugares. Hoy la carpa se encuentra prácticamente extinta (excepto en Yucatán - según comentarios de profesores conocedores del tema como Socorro Merlin - donde un artista carpero llamado "Cholo" la continúa desarrollando; y contadas carpas, errantes a lo largo de nuestro territorio, que sobreviven de milagro); pero ha dejado su huella en la televisión (su hijo más cercano), en los bares con shows cómicos, en el teatro callejero y en el cine.

Se dice que la carpa desapareció porque sus artistas eran constantemente perseguidos, pero lo más acertado es que los medios masivos absorbieron a tantos espectadores y estrellas que la carpa literalmente se quedó con pocas atracciones y público.

El cine, un reducto carpero, daría la oportunidad a varias personas que tenían como oficio el divertir al obrero, al ama de casa, a los estudiantes que se iban de pinta para abarrotar las bancas y consumir toda clase de dulces y golosinas.

Los políticos intentaron acabar con sus cómicos pero todo esfuerzo fue inútil. Los artistas de carpa estaban tan arraigados a nuestra sociedad que no podían pasar inadvertidos para el cine que en poco tiempo los haría famosos y, al paso de los años, en leyendas contadas por sus fieles seguidores de ayer y hoy.

Amigo lector, el presente trabajo recoge una época mágica de nuestro teatro y cine nacional, llena de alegría y a la vez de nostalgia que se abre ante nosotros. El cine carpero existe gracias a este teatro castigado por la ley, pero firme en sus ideas. Sus artistas se abrieron camino en el celuloide para dejar un tipo de comicidad que jamás se volverá a repetir; es por ese detalle que las películas de todos ellos tengan un valor incalculable tanto para los cinéfilos del país como del extranjero.

Por mi parte estoy más que complacido en abordar el tema. Recordemos una vez más a todos los que hicieron posible que el teatro de carpa llegue hasta nuestros días por medio de la pantalla grande.

**" La cultura no es estática,
es dinámica y se contamina..."**

Lic. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri
-Profesor de teatro-

¡DOS TANDAS POR BOLETO...JOVEN!

INTRODUCCIÓN

La evolución como una necesidad

Desde sus inicios, el cine mexicano enfrentó diversos problemas: uno de ellos fue (o mejor dicho, todavía lo es) el presupuesto disponible para producirlo y que interesara al público nacional y extranjero. El otro más importante fue la estructura (tanto en guiones e historias) ya que se pretendía crear en nuestro país una imitación del cine norteamericano e italiano, no obteniendo el éxito que se esperaba al seguir este esquema extranjero.

Finalmente llegó a mediados de los treinta una nueva fórmula de hacer cine: Fernando de Fuentes logró un gran éxito al producir películas como *Allá en el Rancho Grande* (1935) y *La Zandunga* (1937). Así surgió una especie de género cinematográfico propio, cuyas originales convenciones lo hacen genuinamente nacional.(1)

Se trata de un tipo de cine muy particular debido a que toca temas populares propios del mexicano de provincia y recurre a rangos sociales como son: los hacendados y los campesinos, la música y sus bailes folklóricos; entre otras cosas. Aparte de que se desarrollan situaciones únicas que difícilmente se pueden dar en otras regiones del mundo: la serenata con mariachi en el balcón de un pueblo en Jalisco es representativo de lo anterior.

Era evidente que el cine nació. Él debía cambiar para no quedar estancado con producciones dirigidas a un público catalogado como elitista. Este éxito se consiguió haciendo un cine del todo popular, con cierta dosis de humor, donde los personajes poseían una mentalidad de clase media baja, que representaran sobre todo amables cuadros de costumbres rurales. (2)

En cuanto a lo económico tenía que haber otro cambio importante. Hubo incluso críticas fuertes en una revista llamada *Cine* donde en uno de sus primeros

1.- cf. Ayala Blanco La aventura del cine mexicano p. 64

2.- *Ibid.* p.41

números se demandaba a los entonces productores que dejaran de hacer " baratijas " en celuloide, echando por los suelos la forma monótona de hacer cine mexicano.

Pero no sólo se dedicaron a criticar, sino también a sugerir posibles soluciones a esta problemática: "(...) el capital mexicano (...) está perdiendo la oportunidad estupenda y única para fincar el negocio de la pantalla sobre cimientos inconmovibles.(...)¿Que no se podrá ganar cuando la fabricación se ajuste a un sistema comercial?" (3)

Estos breves comentarios invitaban al cine a cambiar, a renovarse para poseer fuerza económica y algunos productores como Fernando de Fuentes intentaron crear este nuevo cine nacional, naciendo de esta manera la llamada comedia ranchera. (4)

La comedia ranchera consiste básicamente en presentar amables cuadros de costumbres pueblerinas, además de poseer un humor muy simple ligado con canciones vernáculos. A lo largo de este trabajo explicaremos de manera más detallada este tipo de cine.

Gracias a su éxito se obtuvieron grandes ganancias y la producción se incrementó notablemente en comparación con años anteriores. Las películas folklóricas y nacionalistas, de las que se hicieron al cruzar el año de 1938 alrededor de veinte, siguieron ocupando un lugar privilegiado en el cuadro de la producción mexicana.

Esta fórmula mágica de hacer cine fue tan sólo un remedio temporal, el error estuvo en que se abusó de ella sin buscar otras alternativas; la enorme avalancha de charros y canciones rurales terminaron por cansar a su asíduo público mexicano y latinoamericano. Nuestro cine tuvo nuevamente que cambiar para no perder el auge económico ya obtenido.

Finalmente se llegó a la conclusión de que era necesario diversificar géneros, temas y argumentos, así como llamar a otro tipo de actores que tuvieran fama entre la gente del populacho.

Pero ¿cuáles eran los espectáculos que gustaban a grandes y chicos de clase media y media baja, además del cine? En esa época la gente asistía con gusto a

3.- cf. García Riera Historia documental del cine mexicano Vol. 2 p.112

4.- Ibid. p. 64

disfrutar del teatro, de la revista y del teatro de variedades mejor conocido como teatro de carpa.

Fue necesario probar de todo, pero especialmente adoptar algunos esquemas pertenecientes a la carpa : los sketches y los artistas fueron los principales ingredientes de este nuevo cine que nacería para la próxima década de los cuarenta y permanecería vigente durante varios años.

Sobre este cine hablaremos y será nuestro punto central en la investigación: demostrar que el nuevo producto fue el resultado de una necesidad social y económica, que exigió un cambio para que el cine no se estancara y quedara en el recuerdo o en el olvido.

Así como la sociedad evoluciona a cada minuto el cine debe hacerlo también.

*"La sonrisa es el idioma
de los hombres inteligentes..."*

*Victor Rutz Iriarte
-Comediógrafo español-*

OCUPANDO LAS BANCAS

CAPÍTULO I.- LO AMENO E HILARANTE

1.1.- El humor como medio de esparcimiento

El humor puede definirse como una actitud involuntaria perteneciente al hombre, mediante la cual no solamente se perciben las particularidades, los contrastes y los defectos, sino que incluye la aceptación de los mismos.

El origen del humor tiene raíces muy antiguas ya que es un estado inherente al ser humano, pero gracias al recurso teatral el humor ha podido ser provocado. Incluso, mucho antes de que el teatro se concibiera como tal, el ambiente humorístico ya se daba por hecho en la realización de diversas congregaciones parateatrales.

De la celebración de estos ritos parateatrales nació en la antigua Grecia la comedia (Comoedia: del griego Komos, festin y ode; canto del festin).(5)

Este género surgió debido a las ceremonias festivas que los griegos practicaban en honor a Dionisio. Y se instaura en general como una crítica a las costumbres de los pueblos utilizando como elementos las características bajas o ridículas de los personajes de clases bajas. La comedia desarrolla una acción ordinaria que refleja incidentes ocurridos en algún momento de la vida humana que son vistos por el lado festivo. La comedia busca producir en el público alegría, risa y diversión.

Pero no sólo en el teatro se da el humor, lo cierto es que en los últimos veinticinco siglos el teatro ha sido un instrumento de comunicación masiva, formando entre la multitud una enorme preferencia a este género, tomando así parte de la cultura popular.

Hoy el humor es utilizado y acaparado por otro tipo de medios masivos de comunicación, como la radio, el cine, la televisión, la historieta, la música grabada y en varios espacios de la vida nocturna ciudadana, sin olvidamos también de algunos párrafos de la prensa escrita. En nuestro país son estos nuevos o renovados medios de comunicación y esparcimiento los que alimentan el consumo cultural mayoritario.(6)

5.- cf. Ruiz Lugo Glosario de términos del arte teatral p. 59

6.- cf. "Memoria de papel" Revista, Año 4, No. 11, p. 54

Como explicaremos más adelante, la burla y la crítica ocasionan el humor. Tanto en el teatro del género chico, frívolo, así como en la revista y el teatro de variedades utilizaron la sátira como sistema de entretenimiento; hablándose sobre todo de algún suceso que involucre a las masas con situaciones relacionadas con el gobierno o con cierto aspecto administrativo del régimen que ocupa el poder político.

En este caso el humor es un medio de desahogo que tiene la sociedad ante alguna inconformidad con la administración burocrática. Burlándose de los errores humanos y políticos congregados en una butaquería provoca un ambiente de liberación, ya que al público se le priva de sus libertades civiles, entre ellas la libertad de expresión.

Este tipo de "destape" humorístico ocasionó temor e ira por parte de las instituciones y sujetos criticados por lo que optaron por censurar y encarcelar a quien los pusiera en evidencia pública, orillando a estos artistas a la clandestinidad.

Sin embargo entre más se persegula a los cómicos el público se congregaba en mayor número en sus representaciones, logrando crecer y transformar el ambiente humorístico diversificando otros nuevos géneros teatrales: teatro de marionetas, de revista, frívolo y carpa.

Acerca de esto, el cómico Roberto "El Panzón" Soto, quien fue uno de los principales exponentes del teatro de revista política en México, hizo un breve comentario: "El pueblo mexicano tiene un refinado gusto y un sentido del humor verdaderamente extraordinario, que casi adivina lo que el actor va a decir. Sólo que necesita para su regocijo que lo hagan entrar en dos rutas: el chiste político o la picardía. El primero es una válvula de escape. Cuando el pueblo no tiene oportunidad de decir su descontento y oye lo que alguien habla en voz alta por él produce un desbordamiento de alegría."

Por otro lado Jesús Martínez "Palillo" tuvo su propia opinión:

"(...) El público de teatro frívolo en México es muy especial. No se conforma, para reír, con el chiste natural, esto es, el que sólo lleva a la gracia. Necesita, para reírlo, que el chiste lleve un contenido político o bien ser de doble sentido. Un chiste político es una característica de la comunidad nuestra(...) Para el público mexicano, el

chiste político es la única forma de demostrar su civismo, desgraciadamente, renegando de todo lo que sea gobierno". (7)

Lo dicho anteriormente recalca la necesidad que tiene el espectador de experimentar una y otra vez este estado; especialmente si se trata de un tipo de humor frívolo, de doble sentido o chiste político. De cualquier forma se busca divertirlo haciéndolo pasar un buen rato de regocijo y esparcimiento.

1.2.- La risa y la comedia

En páginas anteriores vimos cómo la crítica hacia una persona o institución conduce a que una congregación manifieste un relajamiento y liberación, por parte de sus miembros. Estos participan en una burla determinada haciendo uso frecuente del chiste, suspendiendo así la seriedad en una comunidad.

Se entiende como suspensión el cambio de actitud que tiene una o más personas en algunos momentos de sus vidas cotidianas: la forma de comportamiento que se tiene en el trabajo de todos los días debe de ser eliminado cuando se está con la familia o los amigos, por poner un ejemplo.

Esta suspensión de la que hablamos puede ser realizada por uno o más sujetos (los cómicos) que tratan de comprometer a las personas que los rodean, mediante actos reiterados para poder comunicar su propio rechazo de la conducta manifestada por los demás. (8)

Esta exposición de conductas por parte del cómico, quien las rebaja sin querer darle un valor requerido o impuesto por la sociedad, acompaña a la elaboración de una atmósfera de desorden, de relajo.

El relajo puede definirse como la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo o a una comunidad. Entre los sujetos capaces de realizar este desorden colectivo están, por supuesto, los cómicos.

7.- cf. María y Campos El teatro del género chico en la Revolución mexicana p. 417

8.- cf. Bergson La risa p.132

Por eso la sola aparición de los cómicos desata una ligera brisa de sonrisas, relajando la atmósfera donde los chistes disolverán toda seriedad posible que esté al alcance, porque todas las personas y temas que pueda tocar el cómico los reducirá literalmente a nada.

El cómico no toma en ningún momento nada en serio. No se compromete ni se arriesga en lo absoluto, tomando la vida como un ir y venir, sacándole jugo a la vanalidad. Es por eso que el cómico es bien recibido por su público ya que disipa por un momento la seriedad que contiene la rutina y que a final de cuentas nos hace reír de buena gana... Con el cómico se pasa el rato.

Para que todo chiste llegue hasta nosotros es necesario que el cómico utilice desde el gesto más imperceptible del rostro hasta la formulación de posiciones perfectamente coherentes y racionales, pasando por actitudes corporales, palabras, gritos, ruidos, etc. (9)

El cómico requiere de todas estas habilidades, además de que la burla debe ser necesariamente ingeniosa. El que critica tiene que saber de rigor a quién, por qué y cómo lo piensa chotear. Aprovechándose sobre todo del equívoco y del juego de palabras haciéndolos valer dentro de una situación determinada. Sobre esto se hablará más adelante.

En cuanto al chiste, existen dos maneras de llevarlo al interlocutor; los cómicos utilizan el medio verbal y por otro lado la forma mímica o corporal.

El chiste verbal requiere de cierta habilidad y destreza para poder jugar con las palabras. En donde el cómico pueda decir todo lo que quiera sin ser censurado o, en todo caso, resolver una situación escénica con cierta dosis de ingenio. El ingenio consiste muchas veces en prolongar la idea de un interlocutor hasta el extremo de hacerle decir lo contrario de su pensamiento y obligarlo a que caiga, él mismo, en las redes de su discurso:

Locutor 1 : Tendrá que pagarme lo que me robó.

Locutor 2 : Yo no le robé nada, chaparrín.

Locutor 1 : Que sí.

Locutor 2 : Que no.

Locutor 1 : Que sí.

Locutor 2 : Que no.

Locutor 1 : Que sí.

Locutor 2 : Que sí.

Locutor 1 : Que no.

Locutor 2 : Que sí, hombre.

Locutor 1 : Que no me pague, pues.

Locutor 2 : ¿Entonces qué me alega? (10)

El chiste anterior es sólo un ejemplo ilustrativo de cómo se puede utilizar el ingenio verbal que es muy diverso y amplio.

También los cómicos mexicanos han aplicado, entre otros métodos de rutina, el sistema de "inversión" donde se procura darle la vuelta al frase recibida, por ejemplo, poniendo al sujeto en el lugar del régimen y éste en el lugar del sujeto:(11)

Locutor 1 : ¿Por qué arroja usted sus colillas sobre mi terraza?

Locutor 2 : ¿Por qué pone usted su terraza debajo de mis colillas?

Ambas exposiciones son sólo unos breves ejemplos de los tantos que se podrían mencionar sobre la manera de jugar con las palabras. Ambos fueron utilizados para hacer reír en las carpas. Este recurso todavía se sigue tomando debido a su efectividad hilarante.

10.- Estructura de autoría propia para ejemplificar.

11.- cf. Bergson *Op.Cit.* p.132

La forma mímica consiste por otra parte, en el apoyo del cuerpo para producir la risa: un ejemplo de esto consiste en la repetición de cualquier movimiento corporal (brazo, cabeza, etc...) en forma mecánica y reiterada.

Otra forma es hacer gestos y muecas imitando a una determinada persona. Esta imitación que se haga debe ser exagerada, resaltando aquellos rasgos físicos que lo hacen único. Los rasgos antes señalados son recalcados y agrandados por el cómico que lo hacen mofa frente a su público (Si una persona camina rígida, el cómico lo imitará exagerando esa rigidez a tal grado que sea más visible para el público -tal vez lo ejecute como los robots de caricatura-. Esta alusión a la persona imitada provoca la risa por parte de los espectadores).

Tomando como parámetro el ejemplo anterior me refiero a que el imitar a alguien corporalmente consiste en extraer esa parte del automatismo que lo hace diferente de las demás personas. Esta forma de imitación es cómica, y no debe sorprendernos que este tipo de imitación nos haga reír.

El chiste o la burla son algunos de los vehículos para provocar la risa. Se puede reír de alegría y se puede reír a carcajadas por algo cómico. Existe la risa patológica, la "risa histérica", y la risa fisiológica provocada por estímulos físicos como el gas hilarante o las "cosquillas". (12)

La risa no tiene relación alguna con el resto de las actividades humanas; por lo que tiende a suponer que lo cómico tiene una relación abstracta con el hombre. Según Bergson, la risa está clasificada entre las ideas de "contraste intelectual". A pesar de esta y otras opiniones todavía no se ha logrado con exactitud explicar concretamente sobre por qué lo cómico nos hace reír.

Los más grandes pensadores han estudiado el significado de la risa. Se definió así que el hombre es un animal que ríe y hace reír y que la risa se provoca con algo que se le parezca al hombre, por la marca impresa por el hombre o por el uso hecho por el hombre.

Ejemplificando el juicio anterior: nos encontramos caminando

por una gran avenida donde transita mucha gente y vemos por casualidad a una persona que es conocido nuestro y desde el otro lado de la acera intenta cruzar para llegar y saludarnos. Acto seguido. Una cáscara de mango es pisada accidentalmente por nuestro conocido al subir nuestra acera y cae magistralmente al piso.

Aquí la víctima está sufriendo una degradación de valor perteneciente a la personalidad. Desde luego que no todo mundo ríe por semejante acontecimiento. Esta persona creará un sentimiento de vergüenza, acentuando su vulnerabilidad. Pero una persona que no se encuentre inmersa en ese tipo de sentimientos probablemente formará una leve sonrisa. Este ejemplo de situación expuesta que resulta hilarante es espontánea; lo mismo que lo cómico crea una acción ordenada al desorden. Ambas cosas comparten la misma naturaleza.

La risa tiene que darse en un ambiente espontáneo y no debe en ningún momento conmover al público. La risa es algo abstracto, perteneciente a una naturaleza intelectual y que se refiere a un determinado contexto. Es por eso que un chiste no tiene la misma efectividad en una región que en otra; debido a la diferencia de culturas.

Lo mismo sucede con el tiempo: al paso de los años o siglos las costumbres y las formas chuscas cambian dentro de una misma sociedad. Una comedia escrita en España durante el siglo XVI pudo en su época hacer reír a carcajadas al pueblo a quien iba dirigido; pero cuando estas mismas obras son representadas en nuestra época de forma íntegra, los patrones cómicos habrán cambiado por lo que tal vez no entendamos ese humor y no nos llegue a sacar la más mínima sonrisa.

Recalcando, se dá por hecho que lo cómico provoca la risa; pero no necesariamente todas las personas ríen de la misma manera ante determinada situación u otra forma cómica como lo sería el sketch. En pocas palabras, existen niveles o estratos de comicidad que pueden comprenderse por el grado de cultura o de sutileza estimativa de las clases sociales, de los grupos profesionales o de las nacionalidades. (13)

La risa es una manera de designar lo cómico. Emite un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores. Hagamos hincapié en que la

risa es una de las reacciones emocionales más placenteras que puede experimentar cualquier ser humano, y es cómico todo incidente y todo proceder que desplace nuestra atención de un valor a un no-valor, es decir, en el ejemplo anterior la persona que se cae llama enormemente la atención por su repentina pérdida de valores. La risa es un instintivo juicio de valor negativo.

El cómico se convierte en cierta medida, en una víctima voluntaria para que su público lo degrade. Deja de ser una persona con virtudes y características interesantes para convertirse en un hombre pequeño o barrigón, o tartamudo, en fin: en alguien que esté desprotegido y que se encuentre en una situación adversa que no pueda resolver.

Es considerado como algo positivo que los cómicos y público participen dentro de un relajo cómico ya que es un acto de liberación y que al ejercerlo se alcanza una cierta libertad en ambos. Este tipo de actitud ante lo que se representa identifica a ambas partes hacia una rebeldía con libertad; creándose una acción ordenada al desorden gracias al chiste*.

Dentro de esta intencionalidad el chiste puede ser una burla oral o una burla puramente mímica. Por otro lado existe el sarcasmo, que es una burla ofensiva y amarga (que fue utilizado en el teatro de revista), estuvo orientada totalmente hacia una persona determinada y su fin de desvalorizar está sometido a un propósito de ofender; aplastando en lo más posible a la persona en turno. El sarcasmo puede provocar una atmósfera de espectación incomoda y llena de amenazas que predisponen a la violencia, parecida más bien al insulto o a una bofetada. (14)

Otro tipo de chiste es el choteo, que consiste en realizar una burla o mofa a otra persona. Este requiere de cierta habilidad y su burla es necesariamente ingeniosa utilizando básicamente el juego de palabras, está apegado al nivel socio-cultural para poder ser entendido. A diferencia del sarcasmo, el choteo es más sutil, e incomoda menos a la víctima en cuestión. Un ejemplo de choteo podría ser el siguiente:

**Locutor 1: (al locutor 2) ¡Que barbaridad! Cajón se escribe con 'j' no con 'g'.
¡Seguro se te fue al ir destapando la cafetería! +**

En síntesis, para que lo cómico pueda ofrecer un resultado efectivo se necesita de varias cosas: al cómico que degrade valores, use mimica, juego de palabras, ingenio, temas actuales e interesantes para formular los chistes, el cómo va a decirlos y hacia quién o quienes van dirigidos... y del receptor, que es el público. Ya se dice que " la risa es siempre la risa en grupo ". Muchas veces en teatro es más frecuente la risa del espectador cuando más llena está la sala. El hecho de que alguien nos regale una sonrisa o una carcajada se agradece de antemano por parte del espectador y ese alguien será el objeto de estudio en el trabajo: Los grandes cómicos del teatro de carpa.

+ Creación de autoría propia para ejemplificar.

*En dicha liberación, como ya dijimos, participan ambas partes: El cómico como detonador del desorden y el espectador cuya presencia colaborativa es requerida antes de la detonación. Este último es el marco - a través de la conciencia colectiva que vigila, ordena y enjuicia - en el que ejecuta y justifica lo cómico. El espectador está en ventaja con el personaje porque observa y anticipa el castigo "no doloroso" que habrá de sufrir el personaje, quien lo desconoce. (Leonardo Herrera, cita)

*"El cómico tiene la obligación de levantar
y divertir a su público..."*

*Héctor Suárez
-cómico-*



María Conesa
La diosa
del teatro de revista.
(Foto Original -Guz Aguila,1920)

TERCERA LLAMADA...¡COMENZAMOS! CAPÍTULO II.- ANTECEDENTES DE LA CARPA

2.1.- Llego el teatro del género chico

Resulta indispensable hablar de este tipo de teatro en nuestro país debido a la importancia que tiene como base de toda la estructura del teatro de carpa, entre otras formas de espectáculo.

Sucede que el género chico mexicano tiene sus raíces en el teatro de género chico español y fue este último el que se representó por primera vez en México. El éxito que tuvo este tipo de teatro importado fue suficiente para que se fuera creando en nuestros barrios populares un género chico propio.

Con respecto a los orígenes del género chico Armando de María y Campos señala que el género chico nació en España alrededor de 1868 y que este teatro surgió como una reacción a lo que entonces se conocía como "género grande" que comprendía la ópera y la zarzuela en tres actos. Ambos géneros predominaban en el gusto del público durante la última mitad del siglo XIX.

Las obras del género chico comprendían operetas y zarzuelitas de un solo acto que se hacían al vapor; eran piezas breves que trataban situaciones sociales y políticas de España exhibiendo en su argumento la figura y acciones de personas públicas (15). El género chico español tuvo su gran esplendor durante los últimos treinta años del siglo anterior y desapareció hacia 1910.

Durante este período su esquema textual y representativo sufrió varios cambios para dar lugar al nacimiento del espectáculo de revista, que era también musical. El género chico llegó a México por imitación y por los autores españoles que llegaban a radicar en el país en búsqueda del éxito económico. Pero no tardaron en aparecer autores cien por ciento mexicanos que enriquecieron este teatro haciéndolo suyo.

Al pisar tierras mexicanas fue clasificado como un cierto tipo de revista, con contenido propio del lugar donde surgían las obras. Buena parte de este teatro fue acogido y representado en el Teatro Principal, teniendo mucha publicidad hasta 1919.

Debido al contenido ajeno de las obras, éstas tuvieron un éxito mediano entre el público mexicano. Fue sólo al surgir nuestro género chico político cuando alcanzó verdadera importancia e influencia. (16)

La fórmula que tenía la revista española consistía en mostrar tipos y escenas de la actualidad; ésta fue la forma que se copió en México dando paso al surgimiento de un género donde el tema político era cada vez más recurrente : el teatro de revista política.

Ya para 1876 actuaba en el Teatro Hidalgo la compañía de comedias del actor mexicano Manuel Estrada y Cordero. Los espectáculos estaban basados en hechos reales y eran representados por medio de sátira política. Los autores de revista política en México, en su mayoría, fueron periodistas de profesión o personas vinculadas con políticos a través de puestos más o menos importantes.

Como este tipo de personas están al tanto de lo que ocurre en la vida política del país tenían el material suficiente para hacer revistas políticas. Se sabía de hecho que "meterse" con el presidente de la república -ya sea comentando los errores de la administración pública, cuestiones sociales o simplemente chismes familiares- resultaba siempre un tema de éxito taquillero. Esto se debía a que nunca faltaban los descontentos entre la población y, evidentemente, entre el público asistente existía también ese deseo de criticar a sus malos representantes. Esta forma de hacer teatro fue aprovechada por los empresarios de entonces y explotada al máximo sacando jugosas ganancias.

2.2.- El apogeo

De esta manera comenzaron a surgir producciones propias; numerosos autores se inspiraron y sacaron a las tarimas a nuestros gobernantes, líderes y partidos o tendencias políticas. Debido al contenido atrevido que tenía el naciente género chico nacional fue perseguido y censurado, por lo que se confinó en los rincones de barriadas. Los diversos teatrillos populares aceptaron así las producciones nacionales que poseían ya principios frívolos y contenido político. (17)

16.- cf. María y Campos *Op. Cit.* p. 17

17.- cf. Reyes de la Maza El teatro en México durante el porfiriato p. 63

A pesar de ser un teatro de "segunda clase" éste era cada vez más solicitado por el público que estaba ansioso por un divertimento al alcance de su presupuesto: mientras que en el género grande su costo oscilaba entre los cuatro pesos el boleto en gradería, la tanda en el género chico no rebasaba los cuarenta centavos el boleto; claro que estos precios son sólo comparativos entre un género y otro ya que el costo de entrada variaba mucho debido a las fluctuaciones de distintas monedas nacionales circulando al mismo tiempo.*

La vida teatral en la república a fines del siglo XIX hasta principios del XX era plácida y concurrida. Por un lado elencos permanentes entretenían al país con obras españolas del género frívolo o dramático y por el otro estaba el género chico que tenía sus propios teatros frívolos en donde se agrupaban las zarzuelillas al carbón en un acto, sainetes con música y las revistas con argumentos políticos.

El teatro frívolo siguió creciendo y adquiriendo más adeptos al paso de los años. Sus características más evidentes eran: la pornografía+, el albur y el chiste fácil.

Ya para fines de 1902 había en la capital cinco grandes teatros que se dedicaban de lleno al género chico y todos ofrecían sus funciones por tandas. Estos espacios eran: el Teatro Principal, el Riva Palacio, el María Guerrero (llamado también "María Tepache"), el Teatro Apolo y el recién inaugurado teatro Guillermo Prieto.

Como el carácter de las representaciones era de corte popular y debido a que asistía todo tipo de gente, sucedían con frecuencia escándalos y destrampes armados por los propios espectadores; a razón de que las bailarinas sallan en mallas color carne, vestidos sensuales y provocativos; además de uno que otro movimiento "atrevido" por parte de ellas. También se armaban las revueltas en butaquería cuando se cantaba una copla con tono subido por algún tenor cómico. Después, el género chico daría paso a lo que se conoce como género infimo, dando a su vez las bases de la revista de espectáculo; una forma teatral aún más ligera que la opereta y que siempre estará al día.

*Refiriéndose al hecho de que no existía una moneda estable en México.

En la etapa de la Revolución varios estados sacaron sus propias monedas. Así como Francisco Villa tenía su propia moneda para pagar a sus tropas.

cf. Pablo Prida Santacilia Y se levanta el telón pp. 20-25

+ Entendiéndose como pornografía el tomar ciertas "poses" y enseñar las piernas más arriba de la rodilla, obviamente, luciendo ropa provocativa de la época. N del A.

Se cuenta que en una función, en el Teatro Apolo, el escándalo fue tan grande que las sillas comenzaron a llover desde las localidades hasta el lunetario causando algunos heridos. Esto sucedió en un apagón; ya que el servicio de luz apenas iniciaba y la falta de energía eléctrica era frecuente. Pero a pesar de los inconvenientes la gente asistía al género chico y se divertía con sus típles, sus cómicos, operetas (pequeñas óperas) y zarzuelitas.

El género chico tenía la particularidad de estrenar obritas constantemente - por lo general cada noche de sábado -. Esto se debía a que la demanda por ver cosas nuevas era grande. Por supuesto que no se podía comparar con las zarzuelas españolas que eran más elaboradas y bellamente escenificadas. La cantidad de obras estrenadas representaba ya una variedad, más opciones para el público ciudadano.

2.3.- Artistas

Al ir ganando terreno el género chico en nuestro país se comenzó a sentir una crisis en la zarzuela. Como era un género muy caro y las zarzuelillas competían en cuanto a variedad y precio los empresarios importadores tuvieron muchos problemas económicos. A pesar de que la calidad del espectáculo en el género chico era inferior a la zarzuela, la tanda fue un divertimento cómodo y barato, donde lo frívolo y ligero tomaban forma cada noche en la tarima, lo cual gracias a sus artistas fue posible.

En los cinco teatros dedicados al género chico existían actores de mucho mérito, casi todos mexicanos, pues nuestros artistas entraban con dificultad a las compañías que importaban sus atracciones de Europa.

Entre las típles destacaban Luisa Crespo, bonita y alegre; o la Rampinini, que según los críticos era graciosa; Julia Vasallo, de bella voz; o Sara Villareal, que siendo de nuestra tierra bailaba las danzas españolas admirablemente y Delfina Arce, madre de Joaquín Pardavé, que además de ser magnífica actriz, tenía una excelente voz para la zarzuela.(18)

Emilia Trujillo fue la primera gran tiple mexicana que creó tipos nuestros. De cuerpo esbelto, bello rostro, con rasgos mexicanos. Cuando actuaba tenía

18.-cf. María y Campos *Op. Cit.* p. 72

gracia y picardía. Ella ha servido de modelo a las chinas*, a las "peladitas" y a nuestras indias en general, para que otras artistas con más suerte que ella crearan su fama y fortuna. Emilia Trujillo fue la precursora de este género donde la revista estaba dando sus primeros pasos.

Cuando la revista llegó a su forma definitiva consistía en una serie de cuadros enlazados entre sí por un tema argumental muy sencillo. Este argumento era un simple pretexto para dar paso al canto, al baile y a los chistes subidos de tono donde también tomaba parte el exhibicionismo de tipes y la participación de actores cómicos. Su estructura consistía casi siempre con un prólogo, seguido de siete cuadros. En cuanto al esquema argumental este era muy simple. La revista mexicana estaba conformada por canto, baile, música y sketches (a partir de 1930). Junto con la revolución nació la era de la "revista" mexicana.

La revista se puede originar con cualquier pretexto y contenido, por regla general, temas de actualidad política. Algunas de estas revistas eran tratadas como caricaturas, que divertían de igual manera.

Un ejemplo ilustrativo de revista política es la que se llamó *La herencia del manco de Emilio Cabrera*, que fue estrenada la misma noche cuando el general Plutarco Elías Calles protestó como presidente a fines de 1924. El autor aprovechó este suceso político y usó simplemente los chistes que llegó a escuchar en la calle; lo único que hizo fue escenificarlos.

El espectáculo en general era lo que divertía al ansioso público que llegaba a pagar hasta veinte centavos la tanda. Por todos los teatrillos de México surgieron cantantes de ínfima categoría (19) excelentes cómicos y graciosas tipes.

En el Teatro Principal - uno de los más caros del género chico - comenzó a ganar adeptos una jovencita llamada Esperanza Iris alrededor del año 1901; cuando pudo intervenir en *La Viuda Alegre* fue cuando se consagró como "La reina de la opereta".

Otra tipe de digna mención fue María Conesa, que llegó a México como una

*Las chinas poblanas se caracterizan más que nada por sus vestidos y peinados, ambas cosas traídas por una mujer de origen chino que vivió en México durante el siglo XVIII. N. del A.

más de tantas y tantas tipes que mensualmente llegaban de Cuba o España. Ella apareció en un momento crítico donde el teatro del género chico comenzó a perder fuerza y estaba inmerso en una crisis que estuvo a punto de acabar con él.

María Conesa era una mujer pequeña, de cuerpo ondulante, con grandes ojos y poseía una sonrisa llena de picardía. Su primera presentación la hizo en el Teatro Principal el primero de noviembre de 1907. Se integró desde entonces a la compañía teatral de las hermanas Moriones que también eran buscadoras de talentos.

Gracias a María Conesa el teatro del género chico se pudo sostener por varios años más. Llamó la atención en su primera presentación que desde aquella noche la gente que asistió no hablaba de otra cosa mas que de la gracia, picardía, cinismo y en general del talento que desplegó en escena.

Su primera intervención en el teatro del género chico mexicano fué en la obra titulada La gatita blanca y fue tanto el éxito obtenido que la gente la empezó a llamar también con el nombre de la pieza que estrenó.

Para seguir teniendo éxito, la "Gatita blanca" participó despues en otras zarzuelillas en donde aumentaba la dosis de cuplés con doble sentido, esta actitud trajo como consecuencia el escándalo por parte del público asistente que exigía cada noche, por otro lado, más de su estrella.

Fue tanto el atrevimiento de María Conesa que a las pocas semanas de presentarse en el Teatro Principal, un inspector de teatros se atrevió a levantar a la tiple una multa por haber cantado un cuplé demasiado "indecente" para la moral mexicana. Tanto la llegó a estimar el público tandófilo que en respuesta advirtió en pagar todas las multas que ocasionara La Conesa en su espectáculo. Así fue como este tipo de incidentes elevaron aun más la popularidad de la Conesa en nuestro país.

El modelo de tiple que impuso María Conesa fue pronto imitado surgiendo por todos lados muchas tipes semejantes, pero Conesa sólo hubo una, que era la que llamaba la atención de todas las clases sociales.

Los cronistas de la época hablaron en términos despectivos en torno a María Conesa:

"Pocas son las facultades que se requieren para triunfar en el género chico: tener voz mediana, saber bailar bien, cantar con mucha intención los cuplés, tener gracia y se salvó la situación." (20)

Por supuesto que estos cronistas no veían con buenos ojos lo que ocurría en el género chico ya que lo consideraban una escuela de ínfima calidad proveniente del "género grande". Y en términos generales los cronistas eran en su mayoría gente de élite que estaba habituado a las grandes óperas y zarzuelas, que despreciaban el género chico por "corriente" y "barato".

Pero independientemente de lo que se dijera en las clases acomodadas sobre María Conesa, cada noche se llenaba el teatro de curiosos para admirar a la diosa del género chico. Es cierto que ella jamás cantó bien, pero la gracia que tenía en escena la poseyó en grandes cantidades que nunca fue superada por tiple alguna.

Los cuplés cantados por La Conesa también estaban inspirados en temas políticos, como los incidentes en las campañas presidenciales en donde fue víctima de los autores de cuplés el general Reyes.

El ahuzote, un periódico de principios de siglo, escribió en una de sus páginas el 16 de septiembre (1917) que "el general Reyes y su popularidad estaban en los labios rojos de la Gatita blanca" quien cantaba al candidato presidencial diversas coplas de burlas y sarcasmos suaves, derrumbando la formalidad y manchando la imagen de Reyes. (21)

Así María Conesa fue creciendo y junto con ella la forma pícaro que tenía al cantar. Su picardía iba más allá de lo que hasta entonces se conocía en México, y que por ese lado se compensaban todos los errores escénicos que tenía junto con su voz inadecuada para interpretar zarzuelillas. Noche a noche su público la colmaba de flores y no sabían como expresarle toda su admiración y entusiasmo.

Según críticos de su época, María Conesa presentaba a su público actitudes, junto con movimientos provocativos y sensuales. Ella no era un tipo

20.- cf. Reyes de la Maza *Op. Cit.* p. 53

21.- cf. María y Campos *Op. Cit.* p. 110

de mujer bonita, pero enamoró a muchos de sus admiradores cuando levantaba la falda a la altura de las rodillas y bailaba al ritmo de la música "...dejando ver unas piernas esbeltas y bonitas".

Gracias a su popularidad ganó mucho dinero, demasiado para su época: las hermanas Moriones le llegaron a pagar hasta tres mil pesos al mes en 1909 cuando decidió regresar a las tablas después de un retiro temporal por un año debido a su matrimonio. María Conesa percibía para entonces el sueldo más alto para una artista en nuestro país.

"La Gatita Blanca" después se separó de las hermanas Moriones y creó su propia compañía que se llamó como ella, impulsando a muchos actores cómicos y tiples. Ella siguió trabajando hasta después de 60 años de haber iniciado su carrera en México, y a los setenta y cinco años aún era capaz de permanecer más de una hora en el escenario divirtiendo a miles de espectadores con sus coplas, sus bailes y su alegría que siempre la caracterizó. Así pues, el año de 1907 adquiere una gran importancia para la historia del género chico y de nuestros espectáculos en general, por haber sido el año en que llegó a México María Conesa.(22)

Pero no sólo los tiples como María Conesa formaban parte en el teatro de revista político, sino que también llegaron de diferentes puntos de la República Mexicana y en particular de las barriadas de la ciudad numerosos artistas cómicos.

Uno de estos grandes cómicos fue Anastasio Otero "Tacho" que en el año de 1910 era considerado como el mejor intérprete de los tipos del pueblo mexicano.

"Tacho" se caracterizaba por hacer personajes para el teatro frívolo y teatro político, como su material de trabajo era representar personajes cotidianos los sacaba tal cual, sin exagerar rasgos ni rozar los linderos de lo grotesco, su mejor arma para interpretarlos era simplemente manejar su temperamento para dar diferentes variantes de carácter.

Siguiendo esta propuesta Anastasio trabajó por varios años en los escenarios del género chico y revista popular. En el Teatro Lírico y el Principal su gran variedad de personajes populares hicieron enriquecer diversos aspectos de nuestro folklóre teatral que

se venía desarrollando para dar paso a su mayor apogeo en el teatro de carpa.

"Tacho" murió lejos de los teatros mexicanos, ya que durante una gira realizada por Lupe Rivas Cacho falleció en Santiago de Cuba mientras transcurría el año de 1924. A este cómico se le considera dentro de la historia de nuestro teatro como el creador de tipos auténticamente populares. (23)

Digno de mención también se encuentra el famoso Leopoldo "Cuatezón" Berinstain ya que participó de manera amplia en el desarrollo teatral político de México. Se le reconoce por diversas opiniones críticas como el cómico que llevó el teatro de revista a su madurez.

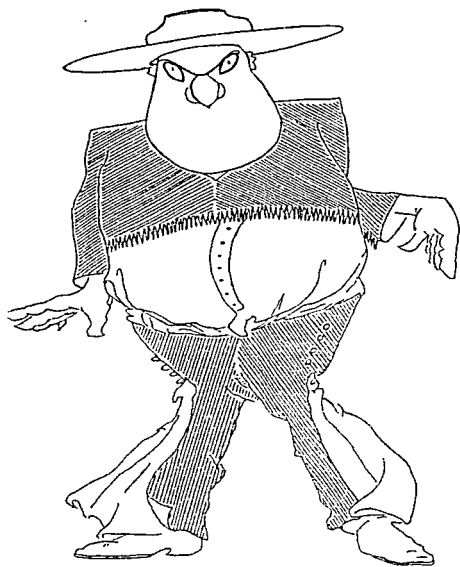
A diferencia de otros cómicos que salieron de las faldas de las barriadas, Leopoldo provenía de clase acomodada ya que su padre fue a finales de siglo pasado el director del conservatorio nacional de música y sus hermanos destacaban con facilidad dentro de la farándula. Empezó su carrera artística ni más ni menos que en el Teatro Nacional al lado de Felipe Montoya y Alarcón con Otelo en el papel de Ludovico.

A lo largo de su trayectoria artística llegó a tener apoyo e influencias políticas. Así Leopoldo alcanzó a ser una figura tan grande como lo sería Cantinflas en su momento.

Como disfrutaba de la estimación de grandes figuras políticas de entonces, su apogeo fue creciendo hasta alcanzar su máxima altura cuando el general Victoriano Huerta se autoproclamó presidente de la república, y como era su amigo le brindó todo su apoyo. Al caer Huerta el "Cuatezón" estuvo en la mira del cañon por parte de los reaccionarios y se salvó de milagro de ir a la cárcel. Berinstain era convenenciero y desde el tablado ayudaba a Huerta haciendo trizas a todos los revolucionarios burlándose y rebajándolos, llevando la moral y prestigio de los líderes al suelo. De esta manera fue cuando Berinstain entró en el ambiente político, ya después se transformó en un cómico que se dedicaba exclusivamente a hablar de política.

Al ganar los revolucionarios Leopoldo se dió cuenta de que pronto caería en la cárcel por lo que habilmente escapó a Cuba disfrazado de sacerdote.

El "Cuatezón" Berinstain dedicó todo su empeño en caracterizar



¡Aguas con el Cuatezón!
Su comicidad fue dolor de cabeza
para líderes revolucionarios.
(Dibujo de Castillo -reproducción-)

Esperanza Iris
Desde muy joven fue nombrada
"La reina de la opereta"
(Dibujo -Roberto López Marure, 1996)



personajes que provinieran de las propias raíces de los barrios populares. Como su familia era de clase aristócrata, ésta renegó de él dándole la espalda; a pesar de todo Berinstain siguió creando tipos populares divirtiéndose en cada tanda reviseril al público que lo empezó a llamar "Cuatezón".

Leopoldo personificó a distintos personajes populares como el borracho de pulquería, el ratero sin perdón, el tabernero gachupín, entre otros. Todos los tipos de barrio de su época fueron tomados por él para escenificarlos con gran brillantez, alegría y habilidad. En pocas palabras se le reconoció como un gran intérprete debido a que el pueblo mismo se hallaba retratado en las tablas con su talento. Algunos de los personajes eran graciosos, otros valientes, incluso hacia papeles que eran arrogantes y chistosamente ingenuos.

Por todo lo anterior su público lo quería, lo mimaba y lo admiraba regalándole cada función miles y miles de aplausos en aquellas tandas baratas del (María Tepache). En sus presentaciones las galerías estallaban en carcajadas y risas al igual que en los palcos, graderías y lunetas que se atascaban de gente de todo tipo: pobres y ricos, artistas e intelectuales, chicos y grandes, en fin.

Cuando se enfrió la turbulencia política en nuestro país Leopoldo regresa a los escenarios nacionales trabajando en diversas revistas políticas. El gran amigo del público, quien le apodó "Cuatezón", murió el 4 de enero de 1948 en Tijuana, ya retirado de la escena.

Por otro lado tenemos a Jesús Martínez Rentería "Palillo" quién fue el cómico más importante dentro del teatro de revista política. El público que lo vio actuar al igual que los críticos concuerdan en que Palillo llegó a convertirse en el mejor exponente de sátira política en el teatro del género chico.

Jesús Martínez nació en Guadalajara, Jalisco, mientras transcurría el año de 1913. No fue un buen estudiante, ni siquiera llegó al cuarto año de primaria. Según referencias periodísticas, Don Jesús siempre reprobaba porque decía palabras altisonantes en clase, y la mayor parte del tiempo se la pasaba de destrampado y alburero con sus compañeros; razón por la que sus maestros no lo quisieron. Jesús fue siempre

considerado como un niño " problema". (24) .

Debido a su inquietud juvenil debutó en una de las tantas carpas como cómico hasta que llegó al Salón Mayab donde alcanzó sus mayores logros artísticos, perfeccionando a la vez la manera de decir chistes fáciles y albureros que divertían lo mismo a conocedores del teatro de revista que a los curiosos.

Palillo tenía un estilo muy personal y agresivo al interpretar personajes de carácter popular, también actuaba como dialoguista y monologuista, pero el chiste político y el albur fueron las armas más fuertes para salir a entretener a un público áspero y exigente.

Pero hasta donde se sabe Palillo nunca recibió cebozazos ni huevos podridos por parte de ese público tan especial. Sólo recibió golpizas y órdenes de detención por parte de los que llegaba a criticar, quienes eran altos funcionarios del gobierno. Esta serie de problemas con la justicia los tenía porque él solía hacer sarcasmo bastante fuerte de sus víctimas, haciéndolos cachitos, ridiculizándolos y pisoteándolos a más no poder.

Su tarea escénica era realizar improvisaciones y criticar a los que ocuparan el poder, sea el que fuere; consciente de que el chiste político era un bien necesario para una sociedad que estaba siempre en contra de las imposiciones gubernamentales.

Finalmente se encasilló en un solo personaje que salía a escena con su inconfundible sombrero de ala ancha y su holgada camisa de manta. Es importante señalar el tipo de maquillaje que siempre usó: los colores rojo y blanco, característicos de los payasitos de fiesta, eran los más utilizados por él. Se maquillaba de tal manera que le adelgazara las facciones del rostro, dotando a su personaje de gracia y picardía. (25)

Palillo fue uno de los primeros cómicos de teatro de revista que incursionó en el cine pero realizó pocas cintas cinematográficas. Una de ellas fue ¡Ay palillo, no te rajes!, tomando de pretexto la famosa película interpretada por Tito Guízar. Se dice que hizo pocas cintas debido a la censura que se imponía en las filmaciones y que

24.- cf. "La Prensa" Diario. No 24, 231. p. 31

25.- cf. "Memoria de papel" Revista. Año LXV, p. 98

finalmente no era el cine su campo de trabajo.

Ya sea dentro o fuera del teatro Jesús Martínez era muy alegre y se la pasaba comentando crónicas y chistes aún cuando lo entrevistaban.

Como dato curioso, mientras corría el año de 1972 el periodista Enrique Loubet Jr. entrevistó en su camerino a Palillo, poco después de una presentación:

" - ¿Ha cambiado el chiste político?

- Pues no, creo que sigue siendo el mismo. Quizá sólo cambian los nombres. Es más, en algunos de los chistes no hay que cambiar ni los nombres, como en los de Fidel, que ya estaba aquí cuando yo llegué y que amenaza con asistir a mi entierro todavía como dirigente de la CTM."

Jesús Martínez le dió continuidad al humorismo político que igual pasó del teatro de revista a la carpa manteniéndolo vivo durante muchos años. Cuando el teatro de revista y el teatro de carpa perdieron fuerza publicitaria debido a la competencia que ejerció la naciente televisión, Palillo siguió trabajando cada vez más esporádicamente en esos escenarios que poco a poco fueron extinguiéndose al ritmo que crecía la población en la capital.

Cansado y enfermo de cáncer recibió un merecido homenaje en los últimos meses de su vida tras sesenta y dos años de carrera artística. Jesús Martínez "Palillo" tenía como forma muy particular de trabajar las improvisaciones; siempre improvisaba y nunca tenía preparados sus sketches. Su material de trabajo siempre lo obtenía de los acontecimientos políticos y sociales que llegaban a ocurrir en el momento.

De "vacilada" su público le apodó "Palillo" ya que era exageradamente delgado cuando se dió a conocer. Tras una larga agonía muere el 11 de noviembre de 1994 en el Hospital Dalinde de la Ciudad de México al ser intervenido quirúrgicamente de una fractura en la cabeza del fémur, a la edad de 81 años.



Jesús Martínez "Pallilo"
Uno de los mejores cómicos
en sátira política.
(Foto Original -La prensa:Año LXV, Num 24,231)

2.4.- Libretos del género chico

A lo largo de toda la historia del teatro del género chico en nuestro país podemos decir que la producción de libretos, así como de partituras fue vasta, muchas de estas obras se encuentran resguardadas y archivadas en el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli".

Existen libretos que tocan diversos temas como lo son presupuesto, guerras, impuestos, divisas, sociedad y actualidad político - financiera, entre otros.

Afortunadamente, algunos de estos libretos olvidados fueron releídos, para que distintos argumentos fueran pasados intactos al cine nacional. (26)

Uno de estos fragmentos corresponde a la obra *Trapitos al sol* de Carlos M. Ortega que reproduciremos a continuación como mera referencia sobre la estructura dramática de este teatro en particular:

Coyote : Soy coyote, soy chango,
a mí nadie me aventaja
y lo mismo subo al oro
como hago bajar la plata.

Banco : Detente, yo te derroto.

Coyote : ¿Quién viene a meter la pata?

Banco : El billete del banco único.

Coyote : Que nadie ha visto en su casa.

Banco : Soy de valor efectivo,
mi circulación no es falsa
y me pagan sin descuento
en una y otra plaza.
Y para que veas que es cierto
con estas lindas muchachas

voy a poner a la par
el oro con nuestra plata.+

Con respecto a los libretos del teatro de revista estos se llegaban a realizar con cualquier pretexto, que fuera más o menos original. De los primeros libretos que se llegaron a hacer y que tuvieron éxito fueron tomados posteriormente como parámetros por otros autores para elaborar sus propios libretos. En otras ocasiones estos primeros libretos fueron retomados y vueltos a representar con un mínimo de cambios en su estructura temática, repitiéndolos tantas veces hasta que el público se cansaba y perdieran su efectividad hilarante. Así durante la época del teatro de revista el recurso de utilizar "refritos" dramáticos fue bastante frecuente, motivado principalmente por la gran captación monetaria que se obtenía y la poca inversión autoral.*

+ Idem.

*A diferencia del enorme gasto de producción que se necesitaba para hacer operetas y zarzuelas, se tenían que pagar, aparte, los costos autorales. En el teatro del género chico y el teatro de revista, donde los gastos eran menores, los productores preferían reponer obras que ya habían tenido éxito en taquilla, en vez de tener que hacer otro gasto más para el escritor y arriesgarse a la respuesta del público.
N. del A.

*"La gente va al cine si hay espectáculo;
de lo contrario, no va."*

*Marco Ferreri
- Director italiano -*



Challán
El charro cómico
mejor pagado en el cine.
(Dibujo - Roberto López Marure, 1996)

LA DIVERSIÓN EN CELULOIDE

CAPÍTULO III : EL CINE CÓMICO NACIONAL

En este capítulo hablaremos de forma breve sobre el nacimiento del cine en México, desde los primeros kinetoscópios pasando por el invento de los Lumiere y el crecimiento del ya conformado cine hasta llegar al género llamado Comedia Ranchera. Pretendemos con ello dar un panorama breve sobre su evolución y contextualizar sobre su aceptación por el público, y de su importancia como antecedente del cine carpero.

3.1.- Antecedentes

En lo que respecta a la edad del teatro de variedades y del teatro de revista, la aparición del cine en el mundo es ligeramente menor.

Si bien el cine llegaba a México como un simple entretenimiento más para el público, poco se sabía del enorme éxito que llegaría a tener la fotografía en movimiento; tanto que desplazaría en el siglo XX a cualquier forma de entretenimiento popular, incluyendo al teatro en general, con excepción del aparato de televisión.

El primer cinematógrafo en México que llegó a la Ciudad de los Palacios fue en el año de 1896. Justamente cuando el género chico se encontraba en pleno apogeo.

Fue precisamente en la calle de Plateros No. 9 donde se abre el primer salón cinematográfico de todo el país. Esta rudimentaria sala ofrecía funciones todos los jueves; proyectando en "la lente mágica" doce pequeños rollos a sus espectadores; los cuales mostraban diversos cuadros en blanco y negro.

Los cortos filmicos mostraban entre otras cosas a niños jugando, ejércitos que se acercaban de frente a la pantalla y llegaban a asustar a los espectadores, a multitudes corriendo o caminando tranquilamente por las calles, a una estación de ferrocarril en un día común de trabajo; entre otras actividades humanas.

Luis G. Urbina, crítico teatral y también primer cronista cinematográfico,

comentó que estas fueron las primeras películas exhibidas en México: (27)

- Un niño haciéndole travesuras a un jardinero.
- Unos obreros derrumbando un muro.
- La estación de ferrocarril.
- Las acciones de un ejército de caballería.
- Dos niños jugando.

A bastantes espectadores no les llamó mucho la atención este nuevo invento europeo-norteamericano, y la gente que empezó a asistir al cine lo hacía por simple curiosidad. La forma burda con la que desfilaban los fotogramas ocasionaban la risa del espectador porque las máquinas tanto de filmar como las de proyección eran manuales; por eso las personas filmadas aparecían en pantalla caminando de forma rara, a veces lento y de repente aceleraban su andar, entre otros aspectos. Los Lumiere sin querer ocasionaron que su invento causara asombro y a la vez humor. Los primeros cortos fueron cómicos no por la temática o estructura, sino por las deficiencias antes mencionadas.*

Como dato interesante acerca de la instalación del primer cinematógrafo en la capital, este tuvo como antecedente la apertura al público de varios kinetoscópios en la segunda calle de San Francisco (la calle de Madero, hoy).

La persona que deseara ver a través de este aparato personal aportaba a la entrada del establecimiento una pequeña cantidad monetaria. Después, al colocar los ojos dentro de esta máquina transcurrían a gran velocidad los fotogramas que mostraban de forma breve algunas imágenes de ejércitos, desfiles, ferrocarriles entrando a un túnel, etc. El kinetoscópio de Edison fue el antecedente directo de la primera sala cinematográfica en México.

No obstante el poco interés del público por ver cine, a través de los años fue ganando cada vez más adeptos e interés general. Las salas cinematográficas comenzaron a crecer y a multiplicarse. El cine estaba poco a poco ganando a su propio público.

27.- cf. Reyes de la Maza Cien años de teatro en México p. 134
* N. del A.

Como la manera de "fabricar" cine era todavía muy artesanal pronto comenzaron a surgir los problemas: a pesar de su novedad, en el año de 1908 las salas cinematográficas nacionales se encontraban en serios aprietos porque las compañías productoras de películas - como la "Pathé Freres"- de Francia, no alcanzaban a cubrir la cada vez mayor demanda de celuloide en todo el mundo.

Para poder superar estas primeras crisis cinematográficas en México algunos empresarios dedicados ya a la exhibición de "vistas" decidieron alternar las películas con números de variedades, esto es, contratar cantantes, típles y hasta números circenses (malabaristas, payasos, etc...).

Esto sucedió con un pequeño teatro llamado "La Boite" , inaugurado en abril de 1905, que se encontraba a la altura de San Juan de Letrán (Eje Lázaro Cardenas, hoy). El empresario de este negocio comenzó a mezclar las películas con variedades, incluyendo equilibristas, prestidigitadores y, sobre todo, bailarinas en mallas. (28)

Toda esta mezcla de entretenimiento hacía muy atractivo el espectáculo cinematográfico, por lo que fue un gran éxito comercial; alcanzando con el tiempo un verdadero auge.

3.2.- Las primeras producciones

Realizar cine era (y lo sigue siendo) muy caro, esto por los equipos que se necesitaban, estos se importaban y sólo los que tuvieron los recursos hacían experimentos cinematográficos en las ciudades de Puebla, Guadalajara, Veracruz y México poco antes de terminar el siglo XIX. Un cine que también estaba compuesto de vistas y que era más bien un cine local. Salvador Toscano fue uno de sus primeros impulsores. (29)

Al paso de los años se realizaron muchos cortometrajes mudos que se proyectaban en las nuevas salas cinematográficas del país. Era un tipo de cine

28.- cf. Reyes de la Maza El teatro en México durante..., p. 43

29.- cf. "Somos" - Cien años de cine en México - Revista, Año 6, No. 1, p. 14

documental - histórico, donde se mostraba al público distintas personalidades de la política.

Para cuando transcurrieron los años se quiso hacer películas de largometraje que tuvieran como estructura una historia o argumento. Así se produjeron los primeros largometrajes mexicanos en 1916 y 1917 que poseían argumento; sobre todo se hicieron películas de carácter serio. Estas últimas constaban de por lo menos cuatro rollos cortos; por el contrario, las películas cómicas que se hacían eran casi siempre cortometrajes. (30)

Gracias a la aceptación del largometraje en nuestro país se hizo posible que en el año de 1916 se intentara crear y establecer una industria cinematográfica... Y lo lograron.

En primera instancia lo que se quería hacer en México era una copia de lo que había resultado rentable en otros países; como el crear una industria al estilo Hollywood o como la joven industria cinematográfica italiana.

Pero todo este proyecto se vino abajo debido a los pocos recursos con los que se contaba. Además el tratar de crear una empresa como Hollywood que tenía todos los recursos disponibles y que ya había acaparado en gran medida el mercado cinematográfico mundial "estaba en chino". La naciente industria mexicana no podía competir a ese nivel por los recursos tan precarios para producir; así que con lo que se tenía en existencia se comenzó a hacer en serie cine nacional.

Es obvio que tal carencia de recursos era indiscutiblemente visto como radiografías por cada film producido; ya que era un cine generalmente de baja calidad y poco desarrollo técnico.

Dentro de esta etapa el naciente cine nacional estuvo enfocado al esparcimiento y entretenimiento. (31) Así, la lucha para que esta industria creciera seguía tambaleante. La competencia con las demás industrias exitosas era prácticamente de risa; los gustos del público se fueron centrando en estos monopolios extranjeros mientras que las producciones del país pasaban por las salas como fantasmas fugaces.

30.- Dávalos Orozco "et. al." Filmografía general del cine mexicano p. 15

31.- Ibid. p. 20

La gente que se dedicaba a producir cine nacional prefirió hacer películas que divirtieran e hicieran pasar un rato agradable a los espectadores; se esperaba así que las producciones llegaran cuando menos a ser rentables.

Esto tenía obviamente una razón de ser: la gente ya estaba seleccionando algunos géneros cinematográficos, entre estos la comedia era bien recibida. Esta libre selección fue alejando poco a poco al público del llamado "cine de arte". (32)

3.3.- Despega el cine nacional

El milagro sucedió: la gente que asistía al cine daba un parámetro a los productores sobre lo que el público pedía ver en pantalla; cuando comenzó a ser rentable el negocio del cine pronto se abrieron más salas, los equipos de manufactura cinematográfica evolucionaron para cubrir la demanda de copias, el costo del boleto se hizo todavía más accesible al público y artistas de diferentes lugares empezaron a ser requeridos para hacer cine.

Es cierto que además de dedicarse a producir cine de entretenimiento también se hacía o se importaba cine "refinado" de gran calidad, aunque estas películas eran las menos vistas.

Muchos periodistas de la época opinaban que el cine necesitaba tocar temas reflexivos, donde el público pudiera observar la realidad social; es decir, por hacer cine que mostrara nuestras tradiciones e historia. Ellos suponían que esta clase utópica de cine podría distinguirnos ante el cine mundial.

Pero independientemente de lo que pensara la gente, el cine nacional sufrió por trazar una línea ascendente y por tratar de ocupar un sitio preferente en el gusto del mercado interno y externo.

Surge la primera academia cinematográfica en México, fundada por Ojeda y Urriola teniendo como socio al actor Manuel Arvide. "Artistas Unidos de México" nació a mediados de los veinte para la formación de artistas dedicados al cine y para que pudieran ser ocupados con miras a las producciones de los mismos fundadores.

32.- cf. Taibo I. El indio Fernández, el cine por mis pistolas p. 138

Por otro lado la incorporación de banda sonora en las cintas más la musicalización ofrecieron un apoyo enorme para que la industria se consolidara como tal.

Se comenzó a exportar cine a mediados de los años treinta de forma modesta (la gran época de exportación llegaría al comienzo de la segunda guerra) y entre los países importadores se encontraba el mercado latinoamericano.

Fue buena la aceptación del cine mexicano entre el público latinoamericano; esto se debió a la correspondencia de intereses e idiosincracia: cine pobre para gente pobre.

Cuando decimos "cine pobre" nos referimos no sólo a la calidad, sino también a los diversos temas que tocó en sus argumentos: "como el triunfo de la clase pobre ante derechos negados y reprimidos, la justicia social, bailes y cantos populares" (33). Entre otros temas.

El éxito que llegaron a tener estos rollos exportados estaba básicamente influenciado por la forma de tratar la temática, que por lo general era bastante sencilla, y que podía ser entendido por cualquier persona que deseara pasar un rato de esparcimiento.

Daba la casualidad de que el público estaba comenzando a experimentar una cierta identificación con algún personaje importante de la película; el espectador seguía ya con detenimiento a su personaje con quien tenía correspondencia de ideas y metas a alcanzar, y que sufría y se conmovía cuando el protagonista pasaba por un altercado o una desdicha; anhelos personales y sociales se reflejaban en cada película. Así surgieron los cinéfilos.

Este cine producido aunque era aceptado seguía estando muy alejado de la realidad; deteniéndose en rasgos superficiales, abstractos, incluso cuando se tocaba el folklore nacional o el civismo mexicano. En general, lo que se producía era un cine carente de valor y de elementos didácticos.

3.4.- La gran industria filmica

Es cierto, era un cine carente de recursos, de propuestas, de elementos temáticos reales", pero este cine fue el que más floreció porque su público no hizo otra cosa que consumirlo. ¡Y cómo le gustaba ver cine de este tipo!

La necesidad del público era satisfacer sus ratos de ocio mediante la diversión. El cine cómico siguió creciendo hasta alcanzar el éxito interno.

Su aceptación como producto comercial tenía como elementos una temática y desarrollo bastante sencillos de la misma; desde los argumentos, que resultaban cotidianos.

Al consolidarse el mercado interno, el cine nacional se convierte en una industria. La rentabilidad abrió paso a la construcción de estudios y de salas de proyección de gran cupo. Ya empezaban también a surgir las primeras compañías productoras filmicas.

El producir cine cómico se convirtió en un gran negocio. Algunos críticos opinan que este cine es "inculto y elemental" ; a los productores no les importó en lo más mínimo los comentarios y se empeñaron en revisar diversos proyectos cómicos para seleccionar y realizar posteriormente.

El cine mexicano empezó la década de los treinta con la inclusión del sonido que fue desarrollado y difundido por Hollywood. Con la llegada del sonido el cine se va preparando para lo que sería su época dorada en los años treinta y cuarenta.

1936, año que nos marca el inicio taquillero. La consolidación de la gran industria filmica estaba en marcha, trayendo con ello el nacimiento de un nuevo género cinematográfico único en el mundo : la comedia ranchera. (34)

Fue precisamente en ese año cuando se filmó una película que salvó a la industria de una caída inminente; probando que se podía producir cine de calidad y a la vez tocar temas y lugares propios de la idiosincracia nacional. Aquella cinta se llamó **Allá en el Rancho Grande**.

34.- cf. "Somos" Op. Cit. p. 76

"Cine conformado por las mismas carencias que subsiste hasta nuestros días. N. del A.

El éxito se debió también a la disminución de películas que se importaban de Europa: el levantamiento fascista en España y la posterior guerra civil redujeron en parte la producción de películas en aquel país, abriendo de esta manera el mercado externo no sólo en México sino en toda Latinoamérica. México produjo en ese año 25 películas, que fueron pocas, sin embargo muchas lograron colocarse en el mercado. En 1936 sólo se hicieron cuatro cintas de ambiente ranchero y tres de ellas tuvieron un éxito muy superior al logrado por los melodramas familiares. Las tres películas fueron ¡Ora Ponciano!, Cielito Lindo y Allá en el Rancho Grande. (35)

Allá en el Rancho Grande, dirigida por Fernando de Fuentes, tiene características que la diferencian de los demás géneros producidos en México:

a) Es un cine único en el mundo ya que posee elementos tanto de ambientación, vestuario y utilería que sólo existen en la provincia mexicana, principalmente el folklore perteneciente al estado de Jalisco, vistiéndose las cintas de un "color nacional".

b) Posee canciones vernáculos o de mariachi dando con ello la creación de una atmósfera sonora particular y regional.

c) La temática abordada es muy simple, y su abordaje de modo amable predispone a la comedia, teniendo consigo en la actuación el desarrollo de un humor muy simple que a todo mundo agrada.

d) Contiene principios frívolos porque en cierta medida tiende a distorsionar la realidad en cuanto a costumbres y al modo de vida que se tiene en provincia. La comedia ranchera toma estos elementos como un pretexto para crear así una nueva forma de ver el mundo que, aunque no sea creíble, divierte; porque es lo único que se busca a final de cuentas.

Allá en el Rancho Grande posee además gracia folklórica en sus bailes y evoca actos de justicia que jamás se habían visto en pantalla; lo que hacía más atractiva la película para el espectador por su manera de tratar una realidad que muchas veces resultaba opresora y contraria a lo que la revolución mexicana propugnaba originalmente.

Surge la guitarra, que al igual que la pistola son elementos inseparables de todo charro "que tenga bien puestos los pantalones". Los tequilazos, las cantinas llenas de valientes que despues saldrán caminando como puedan, las carreras de caballos, los gallos, la economía rural, las mujeres y las venganzas que tengan que ver con el olor a pólvora son sólo otros elementos de este género.

El despunte de estas cintas estuvo sobre todo en la rusticidad que ellas ofrecían en el planteamiento, el desarrollo de su temática y de sus argumentos. Son estos elementos los que nos dan un cierto nivel de educación y cultura que han tenido que alcanzar los escritores de guiones cinematográficos: al ser los temas más sencillos el público en general las puede entender mejor; acarreado con ello la preferencia hacia este género en particular satisfaciendo en gran medida su necesidad de diversión.(36)

El lenguaje cinematográfico estaba trazado y Fernando de Fuentes lo supo realizar. Allá en el Rancho Grande iba a ser la base de películas posteriores en donde se le diera énfasis a contar historias de personajes pertenecientes a la clase pequeño-burguesa; elemento que iba a desprenderse de las producciones histórico-revolucionarias. Juan Bustillo Oro tomaría despues el lenguaje desarrollado por Fuentes.

Los productores motivados por la riqueza que este género podría aportar se apresuraron a financiar películas rancheras. A pesar de la protesta que hicieron algunas personas de cine diciendo que la comedia ranchera era un género simple y de baja calidad como obra artística. Nuevamente a los productores les importó poco lo que dijeran y como su dinero era lo que estaba en juego y no el de los críticos impulsaron en gran medida este género obteniendo con ello enormes ganancias económicas.

3.5.- Análisis de películas rancheras

Resulta lógico tener presente que la tesis se basa en la evolución del cine cómico dándose a través de la actuación de artistas cómicos carperos, por lo que la elección de las cintas están dirigidas hacia este aspecto.

Nuestro cine mexicano se ha clasificado a partir de "ciclos" (como el

36.- cf. Contreras y Espinoza La producción, sector primario de la industria cinematográfica p. 34

lacrimógeno, el de las rumberas, de nudistas, de ficheras, etc...). En este caso las películas a tomar en cuenta serán **Allá en el Rancho Grande** y **¡Ay, Jalisco, no te rajes!** pertenecientes al ciclo popular de los charros cantores y son filmes representativos de la llamada **Comedia Ranchera**. Comencemos pues, con **Allá en el Rancho Grande**.

Esta película a analizar es la segunda versión que se hizo a colores en el año de 1948; interpretada por Jorge Negrete y Armando Soto la Marina "Chicote". Es importante señalar este aspecto para no ser confundida con la versión de 1936 que originalmente interpretara Tito Guizar y Carlos López "Chafán". Aunque es la misma historia y ambas fueron dirigidas por Fernando de Fuentes con ligeros cambios. En esta época estaban siendo retomados los guiones existentes apareciendo los famosos "refritos", es decir, películas que fueron exitosas en su tiempo y que fueron filmadas nuevamente. Esta cinta es la que más se conoce ya que Jorge Negrete se encontraba en la cúspide de su carrera artística.

FICHA TÉCNICA

Allá en el Rancho Grande comenzó a ser filmada a partir del 12 de enero de 1948 en los estudios Churubusco y fué estrenada el 21 de enero de 1949 en el cine Orfeón. Su costo de realización llegó a los \$800,000.00 pesos.

Allá en el Rancho Grande

Producción (1948) : Producciones Grovas, Jesús Grovas; jefe de Producción: José Alzalde Gámiz.

Dirección: Fernando de Fuentes; asistente: Valerio Olivo.

Argumento: Antonio Guzmán Aguilera "Guz Águila"; adaptación: Fernando de Fuentes. **Fotografía**: (en colores) : Jack Draper

Música: Manuel Esperón; canciones: Lorenzo Barcelata y Manuel Esperón.

Sonido: José B. Carles. **Escenografía**: Carlos Toussaint. **Maquillaje**: Margarita Ortega. **Edición**: José Bustos.

Interpretes: Jorge Negrete (José Francisco), Lilia del Valle (Cruz), Eduardo Noriega (Don Felipe), Luis Pérez Meza (Martín), Lupe Inclán (Doña Ángela),

Armando Soto la Marina "Chicote" (Florentino), Alicia Caro (Eulalia), Juan Calvo Calvo (Don Venancio), José Arriaga (Don Nicho), Salvador Quiroz (Don Rosendo) y el Mariachi Vargas de Tecalitlán. (37)

SINOPSIS

Por causa del destino José Francisco, Eulalia, su hermana y Cruz, una pobre niña huérfana; son recogidos por su madrina Doña Ángela, quien forma parte de la servidumbre en Rancho Grande. Al morir su comadre Marcelina, Doña Ángela cumple con cuidar a sus ahijados y de Rancho Chico, de donde eran originarios, lleva a vivir a los tres a Rancho Grande.

Don Rosendo, patrón de Rancho Grande, apoya en todo momento a Doña Ángela prometiéndole que no le faltará nada ni a ella ni a sus ahijados, además de ofrecerle una educación al pequeño José Francisco. Rosendo tiene un hijo, Felipe, quien hace de José Francisco su compañero de juego, aparte de que estudiaron juntos en la misma escuela. Con el tiempo crece una gran amistad entre los niños hasta que son mayores de edad. Felipe, único heredero de Rancho Grande toma las riendas de la propiedad al fallecer su padre y al paso de los años nombra a su gran amigo, José Francisco, su mano derecha o caporal de Rancho Grande.

Desde pequeño José Francisco se interesó por Cruz, quien fue tomada por su madrina como una criada cualquiera. Ya grandes, José le propone matrimonio por amor y para sacarla del yugo en la que se encuentra. La fiesta en Rancho Chico pronto dará comienzo y José está planeando la revancha de una carrera de caballos: "Palomo", el caballo más veloz de Rancho Grande, correrá contra el "Alazán" de Rancho Chico quien le ganó el año pasado. José Francisco quiere apostar mil pesos para la carrera y confiando de su triunfo promete que con el premio se casarán y formarán un hogar.

Cruz tiene otro pretendiente, Martín, un empleado de confianza de Don Felipe, quien ve truncadas sus esperanzas de ser nombrado caporal de Rancho Grande y de que Cruz le corresponda; comienza a tener envidia hacia José Francisco por sus logros, aparte de que José no nació en Rancho Grande. Este acompaña a José y al patrón, a Real

Minero para jugar una pelea de gallos. Antes de empezar la pelea alguien la suspende para reclamar sobre la procedencia del gallo de Rancho Grande y de paso para ofender a Don Felipe. José Francisco se interpone entre éste y el agresor resultando herido por arma de fuego.

Al regresar los tres a Rancho Grande Don Felipe tiene la oportunidad de conocer a Cruz y ante la negativa de que ella tuviera novio pone de momento sus ojos en ella.

Con la autorización del préstamo para la carrera por su patrón y amigo, Don Felipe le desea buena suerte a José para que regrese triunfante de Rancho Chico y, mientras todo mundo se va a la carrera Don Felipe tiene que quedarse a trabajar. Doña Ángela, motivada por la necesidad de obtener 100 pesos para realizar un baile frívolo a Eulalia, su ahijada, quien pronto será desposada por una persona adinerada de la región, recurre a Don Felipe para proponerle el entregarle a Cruz a cambio del dinero. Este, dubitativo, es tentado finalmente por Doña Eulalia y accede a tal propuesta. Para eso manda a descansar a los veladores quienes por la curiosidad se quedan a ver la conquista o la aventura del patrón. Ellos son los encargados de correr el chisme a todo Rancho Grande cuando regresan sus habitantes de Rancho Chico.

Al intentar Don Felipe aprovecharse de Cruz, ésta con lágrimas le confiesa que José Francisco es su novio y futuro esposo y que con mentiras de Doña Ángela fue llevada a su presencia. Apenado, el hacendado le promete que este incidente no llegará a oídos de José además de casarlos en cuanto regresara, independientemente de que gane o pierda la apuesta con "Palomo".

Triunfa Rancho Grande y todo mundo celebra bebiéndose unos tragos en la tienda de Don Venancio. Se corre el chisme y el encargado de decirle a José es el resentido de Martín. Al presentarse finalmente el patrón, Don Felipe, a hablar con José, éste se entera que fue sólo un mal entendido y vuelve la alegría a Rancho Grande por la posterior celebración de los matrimonios simultáneos participando José, Don Felipe, Eulalia y el borrachín sin remedio Florentino.

TEMÁTICA

Como podemos apreciar una parte de su temática es el predominio de costumbres en el medio rural. La moral conservadora e inquebrantable; herencia de nuestra ascendencia criolla y heredada de nuestro pasado español.

Las condiciones sociales e históricas someten a la representante del sexo femenino, quien al tratar de transgredir, aunque sea por accidente, las normas morales de su sociedad, es inmediatamente juzgada y señalada a ser, en este caso, plato de segunda mesa.

La educación es otro tema abordado: los hombres tienen que ir a la escuela y las mujeres deben dedicarse a las labores domésticas desde muy pequeñas. Por otro lado, este hecho no hace más que reflejar las condiciones en las que estaba la educación, por lo menos en el medio rural.

El poder es importante para los hombres; el triunfo es siempre vanagloriado y el fracaso en cualquier empresa es llevado en las espaldas como una carga pesada, amarga y vergonzosa. La libre competencia entre los hombres es regida por el que detenta el poder en el Rancho, quien es el que tiene la última palabra siempre. Hay una relación vertical y jerárquica entre poseedores y desposeídos, siendo el primero el responsable de preservar el honor -visión española- y velar por el orden. Esto lo podemos apreciar cuando el patrón, Don Felipe, le responde a José Francisco defenderlo con su propia vida, además de reiterarle una profunda amistad, teniendo ésta la calidad de "hermandad".

La cinta nos muestra el sistema político feudal en el que está asentada la sociedad rural mexicana; el patrón en este caso, representa la máxima autoridad en el rancho y expone en determinado momento el papel que ha de desempeñar ante su gente. Primordialmente el de un protector universal ("ser médico, juez, enterrador"). Esta posición desahogada, junto con sus valores morales, es transmitida de generación en generación. La figura del patrón es ambicionada y respetada por todos. Es el que administra. El que hace que el propio rancho progrese. También tiene ciertas facilidades por su alta jerarquía y puede hacer lo que él quiera (como el mandar por Cruz para "velar" toda la noche). El

patrón otorga dones (como el de prometerle la felicidad a Cruz con José Francisco) y de imponer su parecer por encima de las opiniones de la gente del pueblo para lograr que se respete el honor de una persona (Cruz).

Es igualmente importante la presencia de los padrinos dentro del sistema social hispano; ya que sigue prevaleciendo hasta nuestros días. El compromiso tutorial, al momento de aceptarse, es para toda la vida y resulta, de hecho, una promesa de honor.

El juego de los niños ("la haciendita") sirve en este caso como una preparación para los cargos que obtendrán en el futuro, además de dibujarse una división de clases (patrón - caporal) y definir la relación que prevalecerá entre los dos hombres. En la edad infantil no existe clase social alguna, por lo que el patrón propicia la amistad entre su hijo Felipe y José Francisco, incluso los manda a la misma escuela.

La convivencia familiar está representada en este caso por Doña Ángela y Don Florentino, un mantenido que está "arreguntado" con su mujer quien aparentemente toma las decisiones pero que a fin de cuentas resulta sometida "al hombre de la casa".

La cantina, que en este caso es la tienda de un gachupín llamado Don Venancio, es el lugar de reunión social exclusivamente entre los del sexo fuerte ("las señoras que se queden en sus casas"), además de ser un lugar de iniciación de todo hombre que se precie de serio.

Las múltiples aficiones masculinas están contempladas en la cinta, como las peleas de gallos y sobre todo en el manejo de las artes ecuestres (que sólo se mencionan pero que en la película no se llegan a ver). Estas otorgan al mejor jinete un prestigio dentro de su sociedad, (como podemos apreciar en el triunfo de José Francisco).

El matrimonio es tomado como un medio efectivo de ascenso social principalmente para las mujeres: de este modo Eulalia dejará la casa de su madrina para ser la dueña de Rancho Chico. También es un medio para reparar faltas: al casarse con José Francisco, Cruz queda limpia de culpa y Felipe, casado con su novia, reafirma su palabra de honor, anteriormente empeñada a Cruz y Jose Francisco.

La figura del gallego será en esta y otras películas rancheras una caricatura social constante: Don Venancio es una persona que puede ser burlada hasta por un borrachín como Florentino; esto tomando en cuenta que siempre se ha intentado mostrar una imagen de superioridad de la raza mestiza. Lo mismo sucede con el gringo ingenuo del palenque en donde todo mundo "lo agarra de botana".

Tomaremos al destino como un elemento rector en la vida o acciones de los personajes. En el caso de José Francisco, quien espera en todo momento un golpe de suerte. Cuando está a punto de lograrlo su camino se ve truncado por los chismes y la moral pública. Renegando de su destino amenaza con romper el orden de Rancho Grande para defender su honor. Cruz se lamenta de su situación de sobrecarga laboral y su enfermedad, pero la sabe llevar hasta que por boca de todos su virginidad es puesta en tela de juicio. Y aunque sigue aferrada a su decisión de casarse con José Francisco, su debilidad de carácter permite que los demás la lastimen emocionalmente. De alguna forma está resignada a cumplir un destino.

Por otro lado la mujer es contemplada como un objeto sexual y procreador; además de ser dependiente de una voluntad masculina o superior (sus oraciones a la Virgen) para toda su vida; en este caso está sujeta primero a las decisiones de su Madrina Doña Ángela (matriarcado) y después a las de José Francisco.

LA MÚSICA

Para el espectador resulta agradable y divertido observar en pantalla cómo se desenvuelve la sociedad rural tratándose de una historia que esté apegada a la realidad, ésta se deforma a elección del escritor o guionista según lo que se desee ver en pantalla. Y la música es un elemento imprescindible en esta cinta.

¿Por qué es importante la música? Por muchos motivos: el primero porque es el sello auditivo, y en gran parte responsable, de la atmósfera total de la película. Por otro lado, la música ayuda a crear el ambiente dramático: los instrumentos de cuerda como la guitarra y el arpa junto con las trompetas describen alegrías y ansiedades de los

personajes en todas las escenas. El fondo musical siempre acompaña las secuencias y les da un ritmo y tono dramático.

El mariachi muestra y las canciones tienen un significado, una historia, algo que se desea decir y ser escuchado. La música de mariachi halaga y ofende (serenatas y coplas "de retache", respectivamente). Es versátil y acorde con las secuencias presentadas: lo mismo en el balcón que en la fiesta, siendo esta última otro aspecto imprescindible dentro de la comedia ranchera; es también un vehículo de expresión humana.

La música es un fuerte apoyo para las danzas folklóricas de la región jalisciense. Los bailes folklóricos (como El jarabe Tapatio) cumplen en la cinta una especie de espectáculo muy alegre y florido, con vestuarios regionales y música a todo volumen.

El mariachi se hace popular gracias a la Comedia Ranchera por ser un elemento indispensable; ya sea en la fiesta en Rancho Grande o en el balcón dando serenata, relaja de alguna manera las secuencias, como si tuviera la función del entremés. El mariachi es una pieza indispensable de la fiesta y en la Comedia Ranchera el baile y la algarabía son elementos de mediación para las relaciones sociales. Si preguntáramos hoy en día, a cualquier trabajador, hombre o mujer, de origen campirano sobre cuál es una de las fechas más importantes para él, es casi seguro que nos responderá: "La fiesta de mi pueblo".

Igualmente, la Comedia Ranchera hizo famoso el huapango retachado (o copla retachada), que consiste en una serie de contestaciones improvisadas en verso junto con la guitarra que se mantiene entre dos sujetos hasta que uno pierde por ya no encontrar una contestación eficaz que pueda superar a la cantada por el rival en turno. Allá en el Rancho Grande incluye este tipo de música.

ANÁLISIS DE PERSONAJES

Nos abocaremos sólo a los personajes de José Francisco y Florentino por la importancia y la comicidad que representan en la película.

José Francisco pertenece a una familia de escasos recursos y que desde pequeño sufre la pérdida de sus padres, quedando bajo el cuidado de su tutora o madrina de Rancho Grande, Doña Ángela. Al llegar a rancho es atendido y educado por Don Rosendo, quien se compeadece de él por lo ocurrido, hasta que es mayor de edad.

Desde chico tiene ya algunos objetivos trazados como es el de su futuro matrimonio con Cruz. No es que sea ambicioso por su posición de caporal sino que tiene el carácter de mando. Dentro de su círculo social es respetado y querido, por lo que es un líder de nacimiento.

Tiene un estupendo humor evitando con ello el caer mal. Posee personalidad que explota en todo momento propicio, sobre todo al interpretar sus canciones. Sus obligaciones como caporal son sagradas hasta llegar al grado de dar la vida por su patrón, lo que queda demostrado en el percance sufrido por Don Felipe en Real Minero.

Es un hombre que gusta de los retos y por supuesto quiere superarse para ser el mejor, sobre todo ante los ojos de su novia Cruz. En la carrera arriesga un pequeño capital que pertenece a su patrón y amigo. Confiado de su triunfo con lo obtenido de la apuesta desea formar un hogar tradicional. La necesidad de obtener recursos es algo evidente. Además de adquirir poder gracias a sus dotes, es envidiado por otros que no ven las posibilidades de obtenerlo.

José Francisco es criado a la antigua y sus valores morales están bien cimentados. Al enterarse por boca de otros que su novia Cruz tuvo una aventura amorosa con su mejor amigo se enfurece por ver quebrantado su honor, el que inmediatamente quiere limpiar con sangre para demostrar a los demás que de su persona nadie se burla; así se trate del mismo patrón quien le ha confiado el puesto más envidiado de Rancho Grande. La defensa del honor para él no tiene límite.

Al saber la verdad tiene dificultad en aceptarla pero al final les da la razón y, avergonzado ante todo mundo, desea regresar a Rancho Chico, de donde es originario. Cuando todos los habitantes de Rancho Grande le piden de alguna manera que no se vaya, alimentan su ego. Así decide casarse "con todas las de la ley" y "como Diós manda".

El personaje de Florentino es importante por la participación que tiene en todas las secuencias jocosas.

Interpretado por Armando Soto la Marina, "Chicote", Florentino es el clásico borrachito que va por la vida con un solo objetivo: el de seguir siendo un "mantenido" y el de tener siempre a la mano una botella de tequila o aguardiente.

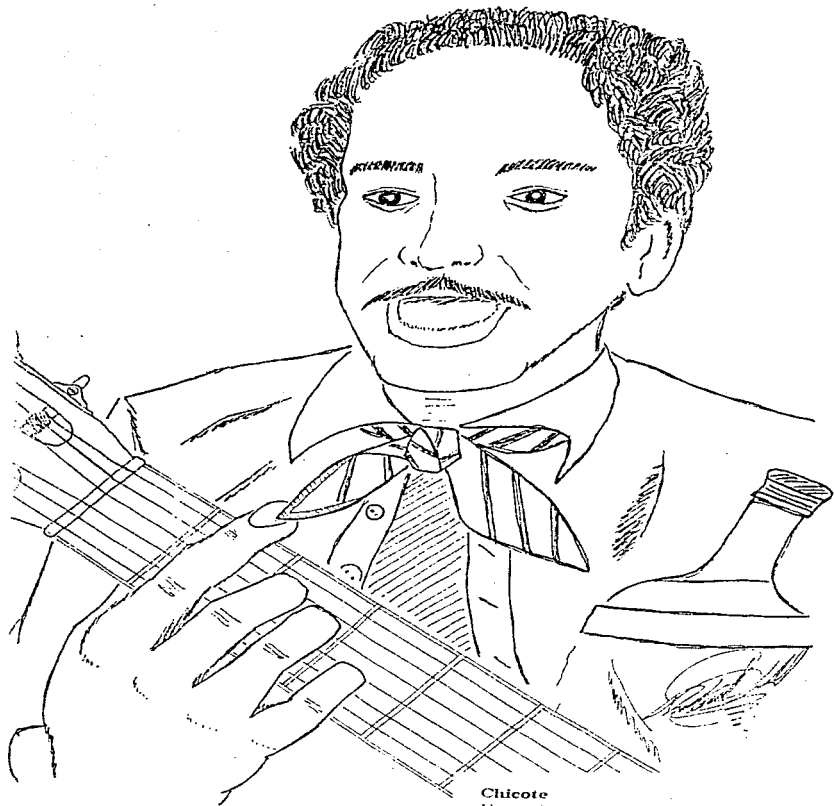
Florentino tiende a decir mentiras piadosas, como el prometerle a su comadre moribunda que irá a convertirse en un hombre de bien y que dejará la botella para siempre, cosa que por supuesto no cumple. El estar en contra de los principios tradicionales es su premisa fundamental."

Su agudeza de ingenio entra en acción al momento de querer un trago. Esto lo podemos constatar cuando el interés que Venancio el cantinero tiene por Cruz hace soltarle la botella a Florentino, quien le promete "hacer lo que se pueda". Cuando ambos sujetos terminan con el tequila y Florentino está satisfecho fácilmente desengaña a Don Venancio quitándose toda responsabilidad contraída con él para ayudarlo.

Florentino quiere a todos sus ahijados incluyendo a Cruz, que en todo momento le hace pasar ratos agradables con su gracia innata. Lo que piense Doña Ángela de él le importa muy poco porque sabe de antemano que su querida lo ama y que no lo va a correr de casa. Esto también lo aplica a quienes le rodean: algunos le cuestionan su negativa al matrimonio y su modo de ser, a lo que Florentino responde que no le da importancia. Aunque todo mundo se ría de él por sus defectos, él no le toma importancia ya que no es vanidoso.

Por todo esto su personaje es famoso en Rancho Grande ya que viene de las huestes más arraigadas de la sociedad pobre; tipificando a Florentino de una manera única. Por personajes como él se nos identifica como mexicanos ante el mundo, gracias al establecimiento de los estereotipos que se darían como una de las consecuencias de la comercialización del cine.

"Ratificando con esto una de las conductas tomadas por el córnico sostenida por Portilla.
cf. Portilla Fenomenología, p. 21



Chicote
En varias películas rancheras
sirvió de importante apoyo a
grandes ídolos nacionales.
(Dibujo- Roberto López Marure, 1996)

¡AY, JALISCO, NO TE RAJES!

Esta producción comparte similitud en cuanto a estructura dramática y tipo de actuación. ¡Ay, Jalisco, no te rajés! propuso una serie de convenciones bastante novedosas y originales para la época en que fue realizada (1941) haciéndola auténticamente nacional.

Las dos películas son parámetros de nuestra cultura y son representativas de nuestros tipos de personajes y modos de pensar. Es obvio que, a pesar de que ambas películas pertenezcan al mismo género, tengan diferencia en cuanto al abordaje de personajes:

"Indudablemente, películas como ¡Ay, Jalisco, no te rajés! representan tipos repugnantes. Envueltos en cierto romanticismo campirano, surgen 'matones' que son un peligro para la sociedad; el héroe de aquella producción (El Ametralladora, interpretado por Jorge Negrete) sacaba el revólver y hacía fuego con asesina naturalidad..." (Jesús Grovas, comentario)

Este comentario hecho por Jesús Grovas tiene su razón de ser por la distorsión de la realidad que se hace de ciertos personajes. Pero a final de cuentas estas historias no tienen que ser realistas, ni en sus guiones ni en el tratamiento de sus personajes.

FICHA TÉCNICA

La película se filmó a partir del 18 de julio de 1941 en los estudios México-Films y se estrenó el 12 de noviembre del mismo año en el cine Olimpia.

¡Ay, Jalisco, no te rajés!

Producción (1941): Rodríguez Hermanos, Jefe de producción: Manuel Sereijo

Dirección: Joselito Rodríguez, asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento: Aurelio Robles Castillo; adaptación: Ismael Rodríguez.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Manuel Esperón; canciones: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar.

Sonido: Enrique Rodríguez.

Escenografía: Mariano, José y Ramón Rodríguez Granada.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Jorge Negrete (Salvador Pérez Gómez "El Ametralladora")
Gloria Marín (Carmen Salas), Carlos López (Chaflán), Víctor Manuel Mendoza
(Felipe Carbajal), Ángel Garasa (Malasuerte), Antonio Bravo (Radilla), Evita
Muñoz (Chachita), Lucha Reyes y el trío Tariácuri.

SINOPSIS

Motivado por un deseo de venganza, Salvador Pérez Gómez está resuelto a matar a los asesinos de sus padres que fueron aniquilados cuando él era un niño. Al quedarse huérfano fue criado por su padrino Radilla quien lo educa a la manera tradicional, es decir, con los principios morales que se les inculcaba a los hombres de esa época. Lo enseña a jugar baraja, entre otras cosas.

Salvador, por medio de Chachita, conoce a Carmela Salas, una bella mujer que está comprometida a la fuerza con Felipe Carbajal, hijo del poderoso hacendado de la región que controla al pueblo y forza al padre de Carmela para casarla con su hijo.

Salvador es correspondido por Carmela y poco después sale rumbo a la feria de Teocarticha; acompañado de Chaflán, su acompañante y amigo. Malasuerte también los acompaña, ya que es testigo por ser uno de los implicados en el asesinato de los padres de Salvador. Éste le propone un trato en donde Malasuerte señalará a los culpables y donde por cada cabeza señalada obtendrá \$ 1,000 pesos, más \$5,000 pesos por el cabecilla del brutal asesinato.

Al acabar con el primer asesino llamado "El Gallero" de una manera fulminante y eliminando de paso a los demás secuaces que lo acompañan, la gente apoda a Salvador como "El Ametralladora".

La estancia transcurre entre balazos, risas y música en la típica Guadalajara. Al terminar la primera parte del trabajo de venganza "El Ametralladora", Chaflán y Malasuerte regresan con el tío y le llevan serenata a Carmelita; en ese instante

ellos se encuentran con Felipe Carbajal que también lleva alegría al balcón y ambos pretendientes pelean por el amor de Carmela.

Para ayudar a su padre, ella decide rechazar el amor de Salvador, quien destrozado se dirige a la cantina de su tío a curar las penas. Por otro lado, se concerta una carrera de caballos en la que ambos pretendientes serán los contrincantes y donde jugarán una fuerte suma de dinero.

Finalmente Salvador se entera por Chachita de los verdaderos sentimientos de Carmela y decide ganar la carrera. Ahí conoce al cabecilla del asesinato gracias nuevamente a la ayuda de Malasuerte, quien se enfrenta a pistolazos con el asesino. Malasuerte cae herido y muere rápidamente; pero al fin la venganza de Salvador se consume y la historia termina con un final feliz al ser correspondido por Carmela.

TEMÁTICA

Al principio de la película el autor nos dice que la historia está basada en el movimiento revolucionario que se vivió en décadas anteriores. Es cierto: los personajes se desenvuelven en un medio rural, pudiéndose apreciar las costumbres de esta región en particular (la tapatía). Por ejemplo: las carreras de caballos, las peleas de gallos y las citas de enamorados y amigos por las tardes en el parquecito del pueblo son tomadas en cuenta en la realización. Son costumbres muy particulares las expuestas: por un lado está el aspecto educacional sobre todo el de los hombres. Aquí podemos ver la formalidad y el galanteo (herencia española) en el momento en que Salvador pretende a Carmela.

La fe en Dios es casi tan importante como la suerte escrita en un papelito. El honor es uno de los valores más importantes para Salvador, y lo hace cumplir. Malasuerte también promete entregarle a los asesinos, y cumple. Radilla se compromete educar a su manera a Salvador; haciendo de él un hombre que nunca pudo ser, y cumple también.

Los tutores o padres inculcaban en sus hijos una serie de reglas que tenían que seguir al pie de la letra, fieles a sus principios morales para toda la vida: Crecer con

carácter inquebrantable. No demostrar cobardía "ni a calzón quitado". Desconfiar de las mujeres y sobre todo... ser valiente.

La valentía otorga a los hombres una especie de jerarquía dentro de su comunidad. Una imagen muy llamativa es la de Salvador como jinete; con sombrero de charro, botas y pistola. Esto nos da un estereotipo del hombre valiente, al que muchos respetan, otros temen y muy pocos buscan para enfrentarlo. Chava es el charro mexicano.

El lado opuesto lo ocupa el fracasado o el cobarde: la cobardía de un hombre es muy mal vista, de tal manera que es, hasta cierto punto, señalado y menospreciado.

Se cataloga al Estado de Jalisco como la cuna de los verdaderos hombres. Esto siempre estará presente en las películas cómicas rancheras. Tampoco faltarán las pistolas, las cantinas, los caballos, los tequilas y las canciones sentimentales de la región.

Las cantinas son un reconocido punto de reunión donde tiene derecho de entrada la gente que no se acobarda (incluyendo a las mujeres, las cuales eran mal vistas por recurrir a estos antros) y donde el sombrero de charro les huele a pólvora. Se bebe vino a montón cuando se está alegre o llega una tristeza por cuestión de faldas.

La justicia es algo que se busca durante toda la cinta. Ante la incapacidad de las autoridades para resolver el caso del asesinato de sus padres; Chava debe ajustar cuentas por sí mismo. Tarde o temprano la justicia debe llegar, de cualquier manera.

Felipe Carbajal representa la opresión de la clase alta, el niño que, es cuidado por su padre, todo lo tiene y que posee una forma de pensar muy distinta con respecto a sus semejantes. Controla de manera importante la vida del padre de Carmela. Felipe hace de esta manera lo que quiere ya que tiene el poder y las influencias necesarias. Carmela tiene un temperamento muy sentimental y sufre por ver a su padre en aprietos, así que cede ante el dominante.

La variedad de cantinas jaliscienses y los mariachis se combinan con risas, canciones, tequila y balazos. El personaje de Salvador "El Ametralladora" se

convierte rápidamente en alguien respetado y temido. La gente lo hace casi una leyenda viviente: el pueblo necesita de la existencia de héroes. A la manera del cine estadounidense, las autoridades le ponen un precio a su cabeza. Esto es, a grandes rasgos, la temática de la que se habla en la película.

ANÁLISIS DE PERSONAJES

De esta cinta mencionaremos cuatro personajes que son fundamentales: Salvador Pérez Gómez, Chaffán, Malasuerte y Carmen Salas.

El primer personaje a comentar será "El Ametralladora", ya que es la columna vertebral de la trama. Su objetivo principal es vengar el asesinato de sus padres. Desde su infancia este suceso quiebra la armonía de su vida, donde se enfrasca en un afán de justicia hasta que es consumada por él mismo.

El personaje encuentra consuelo con su padrino Radilla y Chaffán quienes son los encargados de educarlo. Como todo ser humano, sufre debilidades como el enamorarse y tomar de más; pero sus cualidades principales son su destreza en el manejo de las armas, con lo que consigue el aniquilamiento masivo. Es un as en las partidas de cartas celebradas en las cantinas donde siempre es ganador y, sobre todo, mantiene en alto su palabra de honor. Es caballeroso y formal, pertenece a la clase media baja. Esto por la condición que posee su tutor y padrino Radilla, por el comportamiento y por la vestimenta.

Sucede que a pesar de los consejos inculcados en él acerca del sexo opuesto, estos quedan guardados en un rincón al conocer a Carmelita (Carmen Salas) y rápidamente cae a sus pies, y sufre al saber, después de haberle dado serenata, que ella está ya comprometida para matrimonio; así que de momento confirma en carne propia la lección de su tutor (aunque éste le haya dicho que Carmela era la excepción) y se dirige a la cantina de Radilla para curarse con tequila el mal amor.

Es un hombre que sabe cumplir sus promesas: prometió vengarse de quien asesinó a sus padres; regresó de su gira por el estado de Jalisco para ver a Carmelita y para responder a su padrino, quien lo compromete a una carrera de caballos.

La suerte está presente a cada instante en la vida de Salvador y junto con ella, el destino. Chava tiene un objetivo a cumplir y la suerte con las mujeres y el amor se presentan ante él de forma confusa y empañada; pero a pesar de todos estos avisos sigue sus corazonadas y pasa por alto esta parte del destino que le preocupa, encontrando al final la felicidad.

Chaflán hace su propio personaje. Es un amigo de los Pérez Gómez siendo testigo del desamparo de Salvador y, junto con Radilla, lo cria a su manera. Chaflán es un personaje poco culto y hasta cierto punto metiche y convenenciero. Tiene además un modo de comportamiento chusco y gusta del tequila, de cantar y de ver la vida de la manera más cómoda posible, gusta de la diversión, de la aventura, de la música y de las mujeres. Acompaña a Salvador en la búsqueda de los asesinos sirviéndole en todo lo que se presente, esos son sus objetivos principales.

Chaflán pertenece a la clase media baja. Tras el trato propuesto por Malasuerte de nombrarlo heredero de mil pesos, Chaflán cambia de opinión sobre los reclamos hechos a Malasuerte por invadir su espacio dentro del hogar. El interés por obtener la herencia hace que se convierta en enfermero temporal de Malasuerte.

Es una persona de buenos sentimientos, que se preocupa por los seres que le rodean, incluso sabe perdonar con el tiempo como le sucedió con el trato a Malasuerte. Es valiente aunque se vea en pantalla el modo chusco con que ataca a un contrincante rompiéndole la guitarra en la cabeza. Chaflán interpreta a un ser ingenuo y distraído, por lo que podemos decir que es un personaje cómico.

Malasuerte, como su nombre lo dice, ha fracasado en todas sus empresas (en los toros, el juego, amores) y sigue una línea similar a la del Chaflán ya que también es un personaje cómico. Tiene un modo de hablar característico de los españoles y viste como ellos. Es un español venido a menos en el nuevo continente.

La necesidad de obtener grandes cantidades de dinero obliga a Malasuerte a convertirse en un traidor y a entrevistarse con Salvador para proponerle el negocio antes mencionado. Al aceptar Salvador la propuesta de Malasuerte éste se siente aliviado de la carga económica que estaban padeciendo él y su familia. Malasuerte es herido con arma

de fuego en la cantina de Radilla (tal vez un atentado equivocado) pero con los cuidados de Chaflán se va recuperando a lo largo de la película.

Es un personaje mafioso ya que, al no gustarle la medicina que religiosamente Chaflán le daba a sus horas, cambia de manera ingeniosa la botella de su medicina por una de tequila sin que Chaflán se de cuenta.

El puro es utilería indispensable en Malasuerte, quien tiene la virtud de cumplir con la palabra empeñada a Salvador, no separándose de él hasta que cae la cabeza mayor de la banda asesina. De antemano Salvador le habla perdonado la vida pero al enfrentarse el español al jefe, sale nuevamente herido pero ahora de muerte. En el transcurso de la película Malasuerte se hace querer por Salvador y Chaflán en especial. Al final cae muerto en gran parte por su "mala suerte".

A pesar de que es un personaje que anda por la vida de milagro, aprende a sobrellevarlo de una manera muy emprendedora al lado de Chava y Chaflán y su pesimismo por la vida desaparece en esos instantes compartidos. Es la única ocasión que no sufre por su mala suerte.

Carmen Salas es el personaje que le roba el corazón a Salvador. Se trata de una muchacha sencilla que vive con su padre y su sobrina Chachita. Dedicada a las labores del hogar. Es tímida y la imprudencia de Chachita hace enrojecerla cuando está con Salvador.

Aunque tiene poco tiempo de conocerlo, Carmen se enamora de Salvador y al saber que éste tiene que irse a la feria de Teocarchita le da esperanzas de correspondencia, ansiando con esto el volver a verlo.

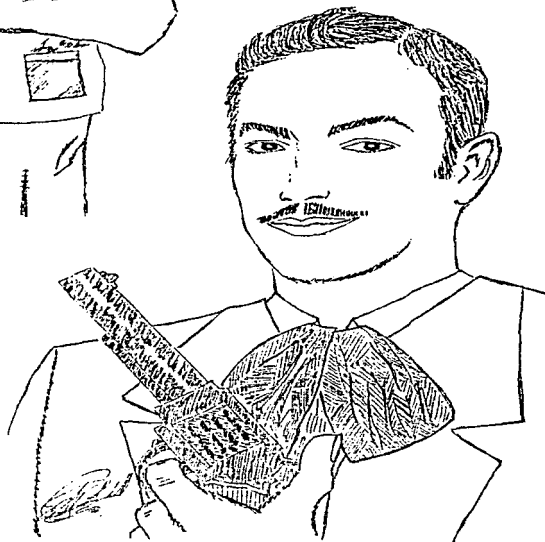
Carmela tiene otro pretendiente que se llama Felipe, quien aborrece por sentirse superior y responder groseramente a Chachita. Ante el desprecio de Carmela, su padre sufre las consecuencias por el exceso de poder del pretendiente. Ella, que es noble de corazón, decide sacrificar su amor por Salvador con tal de no ver sufrir a su padre.

Ése es el mayor conflicto que logra atravesar. Al final no logra desviar sus sentimientos y acepta a Salvador como su novio.



Joaquín Pardavé
En varias intervenciones fílmicas
encarnó a personajes populares.
(Dibujo - Roberto López Marure, 1996)

: Negrete
Más de ser actor y cantante
fue un excelente cómico.
(Dibujo - Roberto López Marure, 1996)



Carmela pertenece a la clase media alta basándose en los bienes que tiene el papá (ganado) y la forma de vestir ya sea en el día o en la noche. Es reservada y no le gusta que otras personas hablen por ella especialmente si son cosas íntimas, tal como lo podemos ver en sus intervenciones al lado de Chachita.

3.6.- Artistas

Es importante que hablemos de los artistas que participaron en dichas cintas ya que así estableceremos una comparación con los que surgieron en el teatro de variedades en cuanto a la forma de trabajo en cine.

Surgen las estrellas cinematográficas en nuestro país. Distintas personalidades iban a ser de especial atención acarreado multitudes que llenarían las salas con las películas rancheras durante varios años.

Fue precisamente en los años treinta cuando comienza de manera modesta el fenómeno, llamado en Estados Unidos "Star-sistem" y conocido como estrellato en nuestro cine. Se dice que el intento de crear estrellas en México tuvo como modelo el que se estaba realizando en Hollywood.

El cine cómico ranchero impulsa a artistas como Tito Guizar y Chaflán; este último proveniente del teatro.

Carlos López "Chaflán" efectivamente se dio a conocer en forma masiva al participar en Allá en el Rancho Grande (1936). Chaflán comenzó en el mundo artístico sin ninguna preparación, pero entro al teatro desde abajo con muchas ilusiones de ser un gran actor.

Originario de Durango, Dgo. desde muy chico fue interesándose por el teatro tomándolo como su principal "hobbie". Cuando creció, Carlos se dedicó a juntar un poco de capital para poder así, viajar a la Ciudad de México. Su papá, estaba en contra de los deseos artísticos de Carlos; pero él se fue sin darle importancia a esta negativa paternal.

Después de muchas experiencias amargas en la capital decide ir a Guadalajara en donde tuvo un poco más de suerte; ya que logró incorporarse a una

compañía teatral modesta, pero con mucho trabajo. Enrique Labrada lo coloca aquí como "partiquino" haciendo diversas presentaciones por el interior de la república.

Al atravesar por algunos problemas familiares y casarse con Agripina Anaya en 1918; Carlos decide regresar a la capital para entrar a la compañía de Roberto "El Panzón" Soto. Aquí compartió créditos con Joaquín Pardavé, presentándose en el Teatro Lírico y el Teatro Esperanza Iris.

Permaneció algún tiempo en esta compañía hasta que tuvo su debut en el cine nacional con su inclusión en la cinta semisonora *El águila y el nopal*, esto porque gran parte del elenco teatral del "Panzón" trabajó aquí. Cuando arribó el cine sonoro consiguió después un lugar en la cinta *Una vida por otra* (1932), pero sólo participando como uno de tantos extras.

Después obtuvo varios contratos sin mayor relevancia en el cine hasta la cinta *Vámonos con Pancho Villa* (1935) donde realiza una destacada interpretación. Sin embargo, Carlos contaba ya con cuarenta y ocho años; por lo que iba ser muy difícil interpretar papeles de mayor peso. Pero en 1936 se le ofrece la oportunidad de interpretar a Florentino (el simpático borrachín que habla después Armando Soto la Marina "Chicote" 12 años después). Este papel lleva a Chaffán prácticamente al estrellato y con esta película se daba el inicio de su éxito, que iba a ser el de colocarse como el cómico más popular de esa década.

Durante su intervención en *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* se toma énfasis en la gesticulación y expresión corporal para provocar así un efecto cómico; expresiones que no son exageradas en comparación con las que llega a hacer "Chicote". Chaffán estiliza al mexicano popular ranchero con dichos y chistes blancos: "Hijos de María Morales" ó "Atáscate ahora que hay lodo". Son frases extraídas de la sociedad y que resultan cómicas en pantalla. En esta película es muy probable que todas sus gracias hayan sido dirigidas, incluyendo además la manera de decir sus diálogos.

Jorge Negrete tuvo una trayectoria distinta ya que fue su voz la que le

"Es aquel actor que tiene numerosas intervenciones escénicas en periodos cortos de tiempo. N. del A.

abrió las puertas del cine y no el teatro. Su buena imagen lo coloca de manera inmediata en el gusto del público. Después sería catalogado como una de las máximas estrellas del cine nacional. Cuando entró a la pantalla grande se desempeñó como actor y ya para ¡Ay, Jalisco, no te rajes! realizó una gran combinación como cantante, actor y además...cómicó.

Su personaje "El Ametralladora" lo podemos encasillar como el clásico macho jalisciense y, aunque en ciertas actitudes el personaje está alejado de la realidad, es gracias a su actuación que el personaje toma forma y lo hace creíble. El lado cómico lo podemos observar al atacar a sus contrincantes (ya que hasta con dos pistolas mata a "todo mundo" , a manera de ametralladora). Salir del lugar montado a caballo dando balazos al aire es otro momento cómico en la cinta. Digo que son secuencias cómicas porque su personaje cae en lo irreal tornándose su actuación un poco exagerada. Tal vez se note así porque ese tipo de actitudes no le van a su persona; de tal forma que lo interpreta de manera inconsciente y por lo tanto se ve muy chusco.

La comicidad consciente está desplegada en la secuencia de la cantina junto con Chafán y Ángel Garasa: su borracho le da pautas de comportamiento y desenvolvimiento corporal, es decir; el hablar de modo arrastrado, de jugar con la pistola, caminar chueco y reírse son todas actitudes cómicas.

En Allá en el Rancho Grande su personaje es muy distinto del anterior e interpreta a José Francisco de una manera muy sencilla: aquí, Jorge ya caracteriza la voz como el de un hombre ranchero. Tiende a usar poses cuando está dialogando y usa actitudes corteses "como se acostumbraba en Jalisco". José Francisco, a diferencia del "Ametralladora" es más humano.

Es obvio que en Allá en el Rancho Grande su imagen está bien cuidada, especialmente cuando canta aunque al realizar sus interpretaciones musicales no haya actuación: Jorge Negrete al cantar es él mismo.

Jorge desarrolla en la cinta mucha presencia, provocando con ello que "robe cámara" a los demás estelares y en ocasiones utiliza la cara para la ejecución de gestos que van acorde con lo que el personaje desea transmitir: Sus caras van desde el

enojo hasta el estado de impresión: mueve las cejas, abre los ojos, arruga la frente. Jorge Negrete utiliza todos los músculos faciales pero sin ser tan marcados como los artistas cómicos de variedad. Sus personajes no son acartonados como algunos críticos manifiestan, sino que tienen un límite en movimientos faciales y corporales. Si estos personajes son ejecutados de distinta manera (que sean puramente cómicos) corren el riesgo de que éstos se pierdan y no resulten creíbles. En este aspecto, el manejo facial y corporal en Jorge Negrete es preciso.

Una escena que llama mucho la atención es la del balazo que recibe en el palenque de Real Minero; apreciando su avance actoral en cuanto a manejo corporal. Su actuación en general es muy fluida, ya sin que se vea sobreactuado. Esto se debe también al trabajo del director. La producción ayuda a resaltar su imagen, Debido al vestuario que utiliza en todas las secuencias (a excepción de cuando está tumbado en la cama por causa del balazo) ya sea cuando está trabajando y cuando asiste a una reunión pública o a dar serenata.

"Chicote" ha participado de manera importante en el cine cómico ranchero. Armando Soto es un cómico especialista en dar la imagen más pequeña que pueda darse del campesino (38). Salido de las tandas carperas, "Chicote" es un estupendo cómico y Emilio García Riera toma a Armando Soto como una especie de "antinegrete"; ya que en películas anteriores como *Hasta que perdió Jalisco* (1945) , *No basta ser charro* (1945) y *El tigre de Jalisco* (1946) así nos lo presentan.

Estas tres películas anteriores a la segunda versión de *Allá en el Rancho Grande* comparte créditos con el "charro cantón" y podemos mencionar que su baja estatura y el modo de comportamiento contrario al que nos muestra Negrete produce esa antítesis que fué aprovechada por varios directores para que surgiera el cómico innato en Chicote.

Pequeño, lloriqueante y con alardes de macho tapatio comienza su aparición en *Allá en el Rancho Grande* tomando de una manera muy peculiar sus

"tragotes" de tequila, usando un tono de voz arrastrado y hasta un poco exagerado, tal y como si estuviera actuando delante de un público. Florentino toma un nuevo giro con Chicote: Es exagerado su modo de andar en forma de "s", pero su actuación no llega a ser grotesca y se mantiene en un punto que resulta agradable y cómico a los cinéfilos. Únicamente mueve los músculos de la cara lo suficiente para que puedan ser captados por la cámara, ayudando con esto, a la realización de gestos muy chuscos.

Así, su apoyo fundamental en Chicote es la voz, que está caracterizada y en algunas actitudes corporales. Armando Soto hace que su personaje sea la comidilla de los demás por sus múltiples defectos: chaparro, feo, borracho, mañoso y flojo. Pero hasta eso el personaje cómico tiene como virtud principal un buen corazón. El poder resaltar estos defectos a su manera ofrece la posibilidad de aprovechar una excelente mancuerna entre lo que son las cámaras y el espectáculo carpero.

Cómicos como Chafan y Chicote fueron un excelente recurso para apoyar a actores como Tito Guizar y Jorge Negrete en el cine cómico ranchero. Cómicos con humor, plácara simpatía y gran actuación que siempre estuvieron detrás de las grandes figuras cinematográficas. Pero nunca pasaron desapercibidos, incluso "robaron cámara" en muchas cintas precisamente por ser personajes que estaban plenamente identificados con el público. (39)

Regresando a la cinta ¡Ay, Jalisco, no te rajés! quisieramos mencionar que el maquillaje de carpa estaba haciendo resaltar las facciones de varios artistas: Este es el caso de Gloria Marín; actriz perteneciente también al teatro de variedades.

A pesar de que la película es en blanco y negro podemos apreciar la exageración tanto en su base como en el delineado de los ojos y boca que, evidentemente, modificaba de alguna manera su belleza facial. Esta manera de maquillar a los artistas en el cine se iría transformando al paso de los años en un maquillaje más acorde para la pantalla grande, debido también a la exigencia de realismo en las actuaciones.

En la década de los cuarenta, Cantinflas y otros cómicos de menor

jerarquía estaban imponiendo los personajes citadinos con una buena aceptación por parte de los cinéfilos y, mientras iban decayendo las películas rancheras, numerosas personas, artistas provenientes del teatro, se aventuraron a interpretar lo que les llegaran a dar en el cine. Incluso a hacer personajes de corte popular, de zonas marginadas y sobrepobladas de la urbe capitalina.

Joaquín Pardavé, gente de teatro, tuvo en *El Ropavejero* a uno de sus personajes que más le gustaron: la vestimenta vieja y maloliente junto con el pregón típico para trabajar por las calles fueron empleados por él; entrando en otra etapa de su carrera artística que es la corriente "populista y arrabalera". Desde *El Ropavejero* (1945) le tocaría encarnar a estos personajes tal olvidados por la sociedad capitalina; aprovechando todos los defectos en cuanto a vestuario y a la manera de comportarse. Los años cuarenta darían paso ya al cine de ciudad y, entre éste, al cine carpero.

*"La carpa nace de la mimesis,
del espíritu físico, del escape colectivo
y de la risa..."*

*Carino
-Bailarín y sketchista-*



Una de las tantas caras de Resortes.
La manipulación facial resulto
indispensable para los cómicos
de carpa.
(Foto original : Guillermo Castrejón)

EL TELÓN DE BARRIADA

CAPÍTULO IV.- LA CARPA EN MÉXICO

4.1.- Surge un nuevo espectáculo teatral

Mientras el incipiente cine nacional era visto como una gran curiosidad de los avances tecnológicos que se presentaban a principios de siglo; el teatro continuaba siendo parte integral de la sociedad capitalina.

El teatro popular siguió su evolución y el teatro de revista dió lugar al nacimiento de un nuevo género, el teatro de variedades, mejor conocido como teatro de carpa.

Como lo dice su nombre, el teatro de variedades poseía, a diferencia del teatro de revista, diferentes espectáculos en una sola tanda, es decir, había además de teatro humorístico, canciones, bailes, magos, acróbatas, entre las principales atracciones.

En los años treinta existió una gran cantidad de carpas que se encontraban en su mayoría en el centro capitalino y en las colonias populares. De hecho el teatro de carpa continuó siendo pobre, al igual que el teatro de revista. Era pobre en primer lugar por los lugares donde se ubicaban: callejones del centro capitalino y barrios pobres. En segundo lugar por la producción: comparado con otros espectáculos teatrales, como lo sería la ópera, continuaba siendo inferior. Y en tercer lugar por la infraestructura teatral: eran carpas semifijas, en su mayoría hechas con materiales que fácilmente se desarmaban y conseguían; butaquería precaria e instalaciones rudimentarias. Además por el precio pagado por tanda que era accesible a cualquier bolsillo.

El teatro de carpa surgió para satisfacer la inagotable ansiedad de diversión que demandaba con frecuencia el espectador, además de buscar otra alternativa económica para los propietarios de carpas que requerían más dinámica y variedad en todas sus funciones; también fue un reducto para aquellos artistas que no eran contratados en otros teatros. Algo similar ocurrió con los primeros empresarios del cine en México que, a falta de material filmico, "rellenaban" sus funciones con números de variedades.

Debido a la necesidad, tanto del empresario de espectáculos como del público tandófilo, todas las carpas tuvieron que adaptar sus espectáculos, según los gustos e intereses de aquella época, incluyendo los de orden político.

Algunas de esta carpas que presentaban espectáculos de variedades eran : "El "Salón Nacional", "Salón Procopio", "La Mariposa", " La Colombina", "El Obrero", "El Mayab", "La Amaro", "Maravillas" y "Ofelia". Mencionamos estas por su gran importancia en el género, eran los salones más concurridos por el público en general.

El teatro de carpa tiene también sus raíces en el circo. Como dato específico, este género posee sus bases en los circos europeos que tocaron tierra mexicana a principios del siglo XX (40). Uno de estos -El circo Orrin- tenía dentro de su espectáculo al famoso payaso Ricardo Bell, quien era su máxima atracción.

Los intelectuales acostumbrados al gran teatro operístico importado no tardaron en dar sus impresiones sobre el espectáculo circense* que había tenido una buena aceptación por parte de las masas. Para ellos, el circo no era más que una serie de representaciones burdas y rudimentarias. Pero la magia del entretenimiento familiar siguió su propio camino dejando sentadas sus bases en los salones. Es importante señalar que el circo europeo funde al teatro de revista sus números de maroma, dando como resultado el espectáculo de variedades.

Las carpas, que eran hechas con toldos de lona (como los circos), tablonés y hasta con desechos de construcción eran, evidentemente, para la diversión de la gente que no poseía muchos recursos. Sus ubicaciones eran los callejones aledaños al actual Eje Lázaro Cárdenas.

* El circo tiene un origen muy remoto. Su nacimiento se da en la Roma antigua, justamente cuando el imperio se encontraba en pleno apogeo. El circo romano tenía gradería para los espectadores y el escenario era un gran espacio circular donde se realizaban números de pantomima, ejercicios ecuestres y gimnásticos. Este tipo de espectáculos fue uno de los más concurridos de su época. Hombres y mujeres de todas clases y oficios se congregaban aquí hasta que cayó el imperio romano. El circo pasó al olvido hasta que fue retomado en el siglo XVIII, donde se daban espectáculos con bufones-ahora payasos- maromeros, magos, equilibristas y suertes con animales entrenados, entre otras cosas. Las carpas se parecen mucho a los circos en lo que respecta a su construcción (graderías o palcos de tablonés y lonas remendadas) por citar algunos elementos.

cf. Maria y Campos Los payasos, poetas del pueblo pp. 41 - 44.

Nuevamente el género de carpa, así como el de la revista, ocuparía un lugar preponderante dentro del teatro popular ciudadano. De esta manera, el público recibió con gusto al teatro de variedades.

4.2.-La vida dentro de la carpa

Recordemos que el teatro de revista consistía en una serie de cuadros presentados en forma ordenada al público. En la carpa se daba un espectáculo mixto, representando cuadros independientes. Entre más se multiplicaban los teatros de carpa, más diversidad había en sus tandas. En las carpas de La Alameda, por ejemplo, las tandas de variedad eran dobles y el cómico hacía un sketch por un solo boleto.

En algunas carpas actuaban a veces, tres artistas por tanda: el artista que tenía menos categoría era el encargado de abrir el espectáculo, después salía a escena una vedette que, por supuesto, estaba anunciada en el cartel del salón con letras más grandes y, como plato fuerte, le tocaba salir a la estrella principal. Estos son sólo dos apuntes de cómo se organizaban los espectáculos.

La gran diversidad de espectáculos de variedades obligaba a mejorar sus números para no ser "tragados" por los demás; además de que el público ciudadano era el más exigente de la república mexicana. En cuanto a los cómicos que se enfrentaban a este público, requerían más que nada de práctica para poder hacerlo reír.

Al llegar la tarde, las carpas se preparaban para las tandas. Se revisa el cartel de la puerta por si existe algún cambio de última hora. Se chequea el boletaje. Antes de eso la sala debe de estar lo más presentable posible y las bancas acomodadas. En los precarios camerinos despiertan o llegan los artistas para preparar sus canciones y números. El remendado vestuario de colores estrafalarios comienza a ser seleccionado. Asimismo, las bellas típles retiran las mascarillas del cutis que posteriormente polvearán. Se hace una revisión del vestido y de las medias que van deslizándose sin prisa sobre sus piernas. La dulcería ya tiene el surtido necesario para los clientes. Todo está listo y, mientras el gritón va llenando las cuatrocientas plazas del local, el cómico trata de armar un sketch antes de que empiece la tanda con su número.

Comienza el espectáculo: cada tanda comprende un sketch, un número de baile, otro de canciones románticas o vernáculas y se cierra cantando alguna copla. En la segunda tanda los números son más atrevidos: la picardía y la sicalipsis salen a escena para que en la tercera tanda (si la había) salieran los mejores artistas de la compañía en turno. El público acepta este esquema y sabe de antemano que es lo que se espera durante el espectáculo, es por ese detalle que se ofrecían dos tandas por boleto y pión, obviamente en la última tanda se exige más por parte del público ya que es a la que todo mundo se quedaba. Si esta no gustaba inmediatamente el público se manifestaba con reclamos en voz alta, rechiflas y muchas veces hasta la quema del local. (41) Si llegaba a haber protestas inmediatamente el espectáculo se cambiaba para darle gusto al "respetable", ya sea modificando el sketch o la canción próxima a entrar a escena.

La primera tanda iniciaba en las carpas a las tres o cuatro de la tarde y la última terminaba a las once o doce de la noche, eso dependiendo de la cantidad de artistas de que dispusiera la compañía o la demanda del público. La publicidad era muy precaria pero suficiente para poder atraer al espectador; entre su propaganda estaban los programas de mano que se imprimían con el papel más barato, eso sí: de distintos colores como el verde, rojo, amarillo o azul. En esto de la programación los directores adaptaban todo número que creyeran conveniente presentar: eliminaban sketches, aumentaban coplas, incluían bailes, etc...

La escenografía de carpa consistía muchas veces en telones pintados intentando con esto recrear una atmósfera. El maquillaje era sumamente exagerado en cómicos y tipos (para ellas base muy blanca y labios extra-rojos, cejas muy marcadas con delineador y sombras; para ellos un maquillaje cercano al del payaso aunque un tanto grotesco). Parte del atractivo de las tandas era la exhibición de ciertas partes del cuerpo femenino (en especial las piernas). Se espera además, crítica política, bailes, acrobacias y por supuesto, el albur.

Como dijimos anteriormente, el público, debido a la gran variedad de espectáculos, fue adquiriendo exigencia que se reflejaba constantemente entre cuadro y cuadro. Había

41.- cf. Merlin "Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas" Archivo, p. 8

números que eran aplaudidos o abucheados (con chifidos, pegando sobre las bancas) incluso se sabe que el auditorio llegaba al extremo de aventar objetos comestibles o botellas vacías de cerveza a los artistas que no cumplieran con el requisito de divertir. Los que más sufrían en este sentido eran los cómicos, que de repente se quedaban en blanco o que simplemente caían mal, entre otros motivos.

La carpa tuvo mucho éxito entre el público por distintas razones: el espectáculo de variedades tenía carpas semifijas, por lo que podía llegar a todas las colonias populares; otra porque el teatro tradicional o importado salía muy caro, además de que se trataban temas ajenos a la idiosincracia popular mexicana.

Todos los artistas: cantantes, sketchistas y bailarinas tienen que conocer bien su oficio para poder satisfacer a tan exigente auditorio: "sé como ganarme a mi público, primero observo su reacción con mi primer número, entonces ya sé lo que quieren, si algo serio o bien me meto a lo cómico" (Catrino: Bailarín y sketchista).

El público a veces tomaba la iniciativa y desde el fondo de las bancas comenzaban a albruear a los más novatos. Esto era una dura prueba por la que tenían que pasar y que les exigía tener una contestación eficaz y rápida para no desaparecer del espectáculo carpero. Así los cómicos que prosperaron adquirieron gran destreza y habilidad tanto en sus diálogos como en sus improvisaciones, llenas de picardía y albur que tanto solicitaba el público. La interrelación entre el cómico y el público en la carpa era muy estrecha, lo que convirtió al espectáculo en algo único en su género.

"Me inicié en las carpas llenas de poilla -recordaba Cantinflas- húmedas, con sillas de distintas formas y colores. En las carpas la gente y el trabajo eran muy duros, si uno no gustaba lo sabía de inmediato, habla gritos y aplausos, si no, hasta recordatorios familiares llovían..." (42)

La música en vivo era algo habitual en las carpas, se sabe que no eran precisamente una orquesta pero los pocos músicos que se congregaban a tocar aquí daban el último toque para que la atmósfera de la diversión fuera posible. Los músicos tocaban de todo: desde un danzón hasta canciones vernáculas. A veces el público también se

divertía haciéndoles la tanda pesada a los músicos que tocaran mal.

4.3.-Los artistas

El teatro de variedades fue un importante reducto para muchos artistas cómicos y tiples del teatro de revista que se encontraban sin empleo. Aparte mucha gente de provincia tuvo la oportunidad de trabajar en las carpas de la capital para mejorar su nivel de vida.

En la mayoría de las carpas y salones existieron artistas de ínfima categoría, que eran lanzados al escenario para que "el respetable" hiciera cachitos su poca dignidad. La ineptitud que era friamente castigada por el populacho simplemente los desvaloraba para pasar posteriormente al rincón más oscuro de la farándula.

Existían cómicos que salían a escena totalmente alcoholizados, bailarinas y tiples con problemas de peso y que al realizar sus números a nadie llamaban la atención; también se encontraban sobre las tablas cantantes y músicos que no tuvieron mayor trascendencia en medio del espectáculo durante sus mejores años. En resumen, la carpa tenía entre sus filas a muchos artistas fracasados.

Pero fue precisamente dentro de esta masa de actores de séptima categoría donde surgieron los mejores cómicos del país y del mundo.

Dentro de este ambiente carente de recursos, la carpa vio nacer a Estanislao Schillinsky, Roberto "El Panzón" Soto, a su hijo Fernando Soto "Mantequilla", "Manolín", Germán Valdés "Tin Tan" (aunque por poco tiempo), su carnal "Marcelo", el enanito "Tun Tun", el cómico "Borolas", "Harapos", Jesús Martínez "Palillo". El dueto "Los espontáneos" formado por "Resortes" y el "Pitoloco", Antonio Espino y Mora "Clavillazo", Armando Soto la Marina "El Chicote" y Mario Moreno "Cantinflas", quienes fueron los más sobresalientes.

Si bien no todos los artistas eran originales, en cuanto a forma de caracterización y vestimenta, algunos cómicos como "Cantinflas"+ se adueñaron de la indumentaria del "Chupamirto" - una caricatura que salía todos los domingos desde 1927 en el diario

* Según el concepto de desvalorización acuñado y usado por Bergson.

+ Anexo 1

"El Universal"- La construcción de su personaje se dió por pura casualidad y se fue puliendo a lo largo del tiempo hasta adueñarse completamente de él. A pesar de "tomar prestado" su vestuario harapiento a una tira cómica pronto lo hizo suyo, diferenciándolo de los demás cómicos.

Al cumplir los 22 años, Mario Moreno ya manejaba en escena la picardía e improvisación, haciendo por lo general a un sólo personaje, calificado por críticos como el clásico "pelado" que era, además de ingenioso, metiche y alburero.

Se sabe que su modo de hablar lo encontró cuando fue lanzado al escenario de forma brusca por su director de compañía carpera llamada Novel. Ante el impacto de estar en medio de la escena frente a un público y sin tener nada preparado, comenzó a hablar incoherencias, no sabía que decir; el público fascinado por esta "vacilada" se divirtió y lo ovacionó, así que Mario repitió y mejoró su descubrimiento: "hablar mucho y no decir nada".

También su expresión corporal ha sido comentada, (43) Cantinflas manejaba mucho las manos, tenía una forma de caminar bastante peculiar (las cadenas, cuando bailaba sus danzones). Las manos tenían la función de apoyar la fluidez de su diálogo que era lo más importante en su personaje y la expresión facial -en especial las cejas- que fueron bastante recurridas.

En las carpas tanto los personajes populares como los peleoneros y viciosos eran frecuentemente representados por los cómicos. "...Mario sacó su estilo de hablar de un teporocho que merodeaba el "Follies" *, hablaba igualito." (44) En una función limitó al borracho en una gira realizada y que pasó por Cuernavaca, aquí le pusieron Cantinflas cuando nadie lo conocía. "Cant" de cantina e "inflas" de "inflar", esto más que nada por la forma de hablar: como de borracho. Según comentarios de otro gran cómico de carpa y cine (Manuel Medel) "Cantinflas nunca utilizó ninguna mala palabra para hacer reír".

*El "Follies" fue uno de los sitios más concurridos en los últimos cuatro años de los treinta, "Cantinflas" trabajó aquí a los 25 años, uno de los más grandes (5950 localidades, aproximadamente), aquí consagró su carrera cómica dentro del teatro de carpa y revista.

43.-Portilla, Jorge *Op Cit.* p. 213

44.-Medel, Manuel (Comentario)

El vestuario utilizado por Cantinflas en la carpa era: sombrero hecho de periódico, paliacate al cuello; una "gabardina" que más bien era un hilacho desechado; un mecate como cinturón, pantalones oscuros y corroidos por debajo de la cintura y zapatos viejos u opacos, la camiseta clara de manga larga y arrugada no faltaban nunca; además de su inseparable utilería (cigarro, y de los baratos).

A pesar de que el público gozaba con cada intervención cantinflasca, poco valor se le dió a los libretos y diálogos, ya que los chistes tienen que ser escuchados, mas no leídos, esto es algo inevitable. Armando de María y Campos retoma un fragmento de Cantinflas que alguna vez vaciló al público tandófilo y que fue recibido con carcajadas y aplausos fervientes. La siguiente selección es una muestra de lo que era capaz de improvisar, y no está basada en los diálogos con los que comunmente interactuaba. Se desconoce si improvisó con otro cómico o solamente con las primeras filas del público :

"¡ Pos ahí está el detalle! ¿Que trais, joven?... Resulta que de momento dice que cada cosa quién sabe y entonces... Porque eso sí ni modo y ahí donde ves, la emancipación propia del mismo, pero luego, cada quién ve las cosas según él... Pos son mañas que coge uno... Prisma que le corresponde, ¿Cuál prisma? Eso es lo que yo digo...Bueno! ¡A poco...Yaaa! Porque lo ven a uno bien vestido. Seamos caballeros aunque sea por una vez. Aunque la vida es pesada y hay que cargarla... y mejor vámonos pa' la casa!" (45)

Al parecer el juego de palabras era lo más usual para los chistes cantinflascos.

Cantinflas , al igual que Manuel Medel, interpretaban casi siempre el mismo personaje, sacando un maquillaje y prendas similares.

"Cantinflas es el peladito(...), un tipo generado por el crecimiento de la ciudad de México(...) pasa a la carpa, pasa a la historieta y se le queda a una persona llamada Mario Moreno" (Comentario de Alfonso Morales).

Adalberto Martínez, mejor conocido como "Resortes"+ nace en la carpa; su popularidad cómica pasa por diversos salones de las barriadas de la capital. Adalberto hace su debut

45.- cf. María y Campos, Armando Los payasos, p. 255

+ Anexo 2

en las carpas de un empresario llamado Procopio quien tenia bajo su control algunas colonias como Tepito, Santa Julia, La Merced, La Obrera y Peralvillo.

Resortes empezó como bailarín y su primera intervención en la carpa la realizó con Juan Flores. Los dos iban a presentar un número de tap-dance a beneficio de una actriz llamada Socorro Cerrillo. En los camerinos fueron bautizados como "Los espontáneos" por un integrante de la carpa apodado "El bigotes" ya que todavía no tenían nombre como pareja y porque ambos le dijeron que harían "algo espontáneo".

Tanto gustó el número de los recién bautizados que fueron contratados inmediatamente para la empresa Procopio. Los primeros años de Los espontáneos transcurrieron al empezar la década de los treinta colmados de aplausos, bailes y prestigio.

Poco después, el dueto bailarín se desintegró, debido a que su pareja de baile, Juan Flores, se casó. Resortes tuvo que continuar solo en el espectáculo ya no sólo como bailarín, sino como cómico.

El nuevo cómico ratifica el comportamiento del público en las carpas; también llegó a comentar que hubo ocasiones en que los espectadores escapaban de su control, que no llegaba a manejar del todo bien sus intervenciones. El castigo: abucheos y recepción de proyectiles. Resortes comentó que también se debía a las incomodidades que tenía que pasar la gente dentro de las carpas (goteras, charcos, además de los asientos que llegaban a botes, tablonos o huacales), dura prueba para actores y público.

La enorme ventaja que tuvo en sus mejores años fue su multiplicidad escénica ya que, además de bailar los ritmos de la época también tuvo éxito como cómico y actor. Los músculos faciales son usados por él con bastante frecuencia en sus intervenciones: Las cejas, los ojos y boca, conjuntándose para la realización de muecas.

Gracia y admiración se reflejaban en cada tanda, esto por sus grandes dotes de bailarín, que al exagerar sus pasos divertió a chicos y grandes. La exigencia de ese público tan especial era satisfecha además con el constante manejo del albur que tenía que utilizar en las carpas. Como Cantinflas, también llegó a utilizar "patifios" en escena. Pedro

Webber "Chatanooga" fue uno de sus tantos ayudantes.(46)

Resortes, a diferencia de Cantinflas, no poseyó un vestuario fijo; así usó en sus representaciones desde vestimenta de pulquero hasta de traje ejecutivo, esto mas que nada por lo que se observa en sus rodajes como en la cinta *El rey de México*.

El baile le otorgó agilidad corporal desde las manos hasta la cabeza. Resortes gustaba mucho de hacer muecas utilizando toda la cara (frente, cejas, ojos y boca). Depende del personaje que le tocara interpretar se maquillaba, peinaba y vestía. La barba se la dejaba por lo general para hacer personajes de barriada.

El uso de muletillas y un tono determinado de voz, rasposo y juguetón, son aspectos de su actuación que no cambiaron salvo ligeras modificaciones que se dieron a lo largo de sus intervenciones cinematográficas. Lo mas probable es que así haya trabajado en las carpas.

Uno de los artistas cómicos que con más trabajo escalaron la cumbre de la carpa es Antonio Espino "Clavillazo"+. El cómico poblano llegó de su pueblo natal a la Ciudad de México, emocionado por un espectáculo de variedades que tuvo la oportunidad de presenciar. Cargado de sueños, se fuga de la casa con esa compañía que lo lleva a la capital de la tanda.

Mientras le alcanzó el dinero iba noche a noche a presenciar los espectáculos de variedades en la Alameda Central. Tras muchos intentos nunca pudo entrar a trabajar como cómico, sino como velador de una carpita humilde. Al borde de la desesperación y el fracaso, enfermó, por suerte, el cómico titular de la carpa y Antonio entró a suplirlo en su personaje y en uno de sus sketches. Titubeante y presionado logró sacar la tanda adelante. Así comenzó su carrera cómica autonombrandose "Chumiate".

En un principio sus personajes eran la copia de otros ya conocidos por el público, todos harapientos y mugrosos, sin originalidad; lo mismo podemos decir del maquillaje, que era exageradamente grotesco, tal y como lo trabajaban los cómicos de entonces.

46.- cf. "Excelsior" Diario, 2 - III - 96, secc. espectáculos p. 1

+ Anexo 3

Pero muy pronto aquel muchacho provinciano fue puliendo su personaje al mismo tiempo que cambiaba su nombre artístico. Cuando tenía por nombre "Pipiolo" un espectador lo bautizó: "Clavitos", esto porque ese día se maquilló tan marcadas las patas de gallo de los ojos de tal forma que parecían clavos, pero como no le convenció el nombre optó por quitarte la "s" quedando como "Clavito". Al compartir una tanda con Resortes éste lo llamó también "Clavos". Poco después ya era "Clavillo" y en una ocasión se llamó además "Polidor". Por el nombre de "Clavillo" siempre o casi siempre era confundido por el público con el nombre de Jesus Martínez "Palillo". Así que decidió cambiarlo nuevamente combinando este último con el de payaso, surgiendo de esta manera su nombre definitivo: "Clavillazo".

Antonio recorrió desde un principio las carpas más humildes para después cruzar por todas las de la capital, pero siempre lo corrieron de todas. Así que cuando logró obtener un poco de dinero se hizo su propia carpa para poder trabajar. (47)

Al adoptar este nombre su personaje cómico estaba ya construido: su vestimenta de clase social indefinida que es un saco largo desgastado al igual que sus pantalones; corbata corriente y sin gusto, esto sin olvidar el característico sombrero deformado en las alas apuntando hacia arriba y en forma de pico al frente.

En la carpa llegó a utilizar pelucas, rasgó en ocasiones las piernas de sus pantalones. Poco después consiguió unos zapatos enormes y utilizó menos maquillaje en el rostro al presentarse en el salón de variedades "Estrella".

Su actuación consistía en hacer sketches; improvisaba, pero de antemano estudiaba el mismo ya que se sabe era una persona que se dedicaba a ensayarlos previamente. El recurso mimico fue la base de su personaje: todo el cuerpo era utilizado, en especial las manos que remarcaban todos sus parlamentos, es por eso que se le conoce como el cómico de las manos parlantes. La mímica incluye los distintos gestos que realizaba para hacer reír (cejas y boca), el juego de estos era bastante frecuente.

Los parlamentos tenían vida por la forma de jugar con ellos: una serie de

altibajos en el tono de voz arrastrando en determinadas expresiones las vocales. De esta manera fue reconocido en el mundo de la carpa; su fórmula de crear el personaje hizo reír a multitudes de todas las edades. Sonrisas y carcajadas, la recompensa del cómico que rompió todas las barreras para tratar de llegar a ser alguien dentro del espectáculo de barrada.

De todos los cómicos antes mencionados Germán Valdés "Tin Tan" + empezó a trabajar en las carpas (Socorro Merlín, investigadora del INBA, posee testimonios de cómicos que niegan a Tin Tan como artista carpero. Y tienen razón, porque su vida artística no inició debajo de las lonas. Sin embargo, los datos que dan referencia sobre su presencia artística se conoce que efectivamente hizo teatro de variedades. Testimonios como el de Meche Barba así lo confirman. Más adelante describiremos de manera amplia la incursión de éste cómico por el teatro de carpa.) cuando estaba por alcanzar los treinta años. Sus progresos actorales fueron muy rápidos y se dió a conocer en forma masiva en sólo poco tiempo al entrar como cómico, cantante y bailarín en la compañía del ventrílocuo Francisco Miller.

Germán nació en la capital, pero por la actividad de su papá que era aduanero, tuvo que mudarse con toda su familia a Ciudad Juarez. De adolescente fue muy inquieto y trabajó en diversas actividades: entró a la compañía de luz y cuando llegó a dominar el inglés se metió como guía de turistas. "Germán hablaba muy bien el inglés" (Manuel "Loco" Valdés, comentario).

Después entró a trabajar en la estación local radiofónica de Ciudad Juarez realizando distintas ocupaciones. Pero no llegó su oportunidad de entrar al aire hasta que por casualidad se le pidió probar uno de los micrófonos para checar su funcionamiento. Inmediatamente Germán llamó la atención de los presentes ya que imitó la voz de Agustín Lara. Poco después ya tenía su espacio en la radio realizando parodias de las canciones de dicho autor. El manejo de su voz fue poco a poco abriéndole las puertas del medio artístico, conjuntando además su ingenio para hacer las parodias y cantarlas con gracia y estilo propio.

+ Anexo 4

Tiempo después llega a Ciudad Juárez la compañía del entonces reconocido ventrilocuo ecuatoriano Paco Miller. Germán entró por suerte a trabajar con él. Miller tenía que cruzar la frontera con todo su elenco, pero uno de sus integrantes se negó a proseguir la gira ya que era desertor del ejército norteamericano en la segunda guerra. Si llegaba a la unión americana sería inmediatamente aprehendido. Miller comprendió a su actor y en esta ciudad fronteriza tuvo que buscar un sustituto y le recomendaron al gran animador de la estación radiofónica: Germán. Fue así como Miller lo invitó en su caravana de variedades. Germán, gustoso, aceptó de inmediato.

"Al principio Tin Tan fue un fracaso tremendo; al grado de que mi hermano ya no lo quería en la caravana..." (48)

La ventaja que tenía el espectáculo de Miller era de que se hacían diversos números, dándole libertad a todos los artistas de montar sus propios números. Germán entró a hacer números cómicos con muchas ganas, pero la falta de experiencia en el escenario fue notoria y no gustaba del todo al público.

Esta gira sufrió muchas carencias y los artistas apenas podían solventar todos los gastos que fuesen surgiendo para poder proseguir.

"Tin Tan entró como cualquiera de nosotros a la compañía de Miller. Nadie lo conocía y tuvo que jalar parejo como todos. Pero a pesar de los problemas que llegamos a tener en la gira él siempre estaba muy fresco al salir a escena..." (Meche Barba, comentario).

Algo que mantuvo a Germán dentro de la caravana fue su maleabilidad en escena; esto porque además de contar chistes también comenzó a participar en los números de baile con Meche Barba:

"Al empresario se le ocurrió que yo bailara con Germán, así que debuté de pachuco bailando conmigo. Entre los dos poníamos las coreografías: el bailaba el swing a todo dar. Así duramos un año..." (Meche Barba, comentario).

Ya cuando bailaba con Meche Barba, Germán incorporó su vestuario de
48.- cf. Francisco Miller (comentario) "Somos" - Tin Tan - Revista, Año 5, No. 96, p. 16

pachuco que estaba conformado de la siguiente manera: pantalón muy amplio que le llegaba más arriba de la cintura. Un saco también amplio con hombreras que le alcanzaba las rodillas; zapatos (a veces de charol) siempre relucientes. En general utilizaba colores chillantes en su vestuario; cadena de reloj larga; corbata con diseño un poco estrafalario y de corte raro. Además de su característico sombrero tipo mosquetero adornado con plumas de pavo real (49). Eso sin olvidar los múltiples accesorios que portaba en su saco como la flor en la solapa, caritas de distintas clases y tamaños; añadiendo su pañuelo escandaloso perfectamente doblado en su bolsa superior izquierda de la prenda antes mencionada.

Su vestuario, comprado especialmente por Miller, era la imagen del clásico pachuco o "Bato" ; un personaje que surgió en la región de la frontera norte de México. Como pasó toda su adolescencia en Ciudad Juárez, Germán pudo tener contacto con esta tendencia que incluso rebasó la frontera, por lo que sus costumbres y modismos (entre ellos el Espanglés, un lenguaje que posee una mezcla de inglés y español) serían tomados poco a poco por Germán para crear a su personaje. La figura del pachuco se popularizó en los años cuarenta, cincuenta y sesenta por Tin Tan.

Su primer nombre artístico dentro de la caravana fue el "Pachuco Topillo" propuesto en sus primeras apariciones en público por Germán.

Dentro de la caravana se encontraba otro integrante de complexión robusta, con bigote, poco cabello y que gustaba de componer canciones tocando su guitarra: Marcelo Chávez; quien gracias a él, Germán pudo permanecer en el resto de la gira antes de que lo corrieran. Este dueto que tuvo gran éxito permanecería unido hasta por más de veinte años: "Un día Germán cantó algo con Marcelo. Cantaba muy bien" Así Marcelo se convirtió en su patifio inseparable. De joven, Marcelo había sido también patifio de Cantinflas y por ese tiempo incursionó en el canto y gustaba de interpretar tangos.

El Pachuco Topillo bailaba de todo: rumba, mambo, cha-cha-chá, etc. Interpretaba boleros y canciones compuestas por Marcelo. Cuando cantaba también intercalaba algunos pasos de baile, además de incorporar rutinas cómicas contando chistes.

Su estilo para contar los chistes lo fue encontrando a lo largo de sus presentaciones; inclinándose por el doble sentido.(50) Llegó a inventar frases ingeniosas que divertían mucho al espectador: cantante, bailarín y además cómico; Germán aprendió y manejó estas tres áreas que eran indispensables para cualquier artista de variedades.

El Pachuco Topillo era de complexión delgada al igual que la cara; sus rasgos faciales le ayudaban a realizar comedia ya que era cejudo, de boca grande, labios gruesos y enormes ojos. También se dejó el bigote. La cara la utilizaba para hacer todo tipo de gestos y muecas.

Pasando a su expresión corporal, Germán era bastante suelto y no tenía problemas al realizar sus rutinas de baile. En ocasiones utilizaba su cuerpo de forma torpe (falta de destreza corporal: esto lo podemos apreciar en muchas de sus cintas como es el caso de una secuencia perteneciente a la película *Los lios de Barba Azul* (1954), donde Tin Tan sube de forma torpe al balcón de su amada - Se le van los pies, hace ruido, no sabe dónde apoyarse siquiera con las manos, etc.- ; los reflejos que experimenta para evitar una calda incitan a la sonrisa y carcajada del espectador). Es probable que haya dominado su cuerpo en poco tiempo debido a las frecuentes presentaciones y a los numerosos ensayos tenidos para montar sus números.

Pero a Miller nunca le convenció el nombre artístico de Germán, por lo que decidió cambiarlo:

"Me acordé que cuando empecé en el Teatro, en Chile, conocí a un muchacho con mucha afición y me lo llevé de gira. A él le puse -el niño de Tin Tan... de ahí se me ocurrió llamarle Tin Tan". A Germán no le gustaba el nombre y me dijo que mejor lo ofendiera antes de llamarlo así. Sin embargo, lo adoptó y antes de llegar a México ya era Tin Tan" (Paco Miller, comentario).

Después de una gira que tuvo muchos altibajos Miller y su caravana rematan en el Distrito Federal y se instalan en el Teatro Iris por un mes. Pero como eran artistas desconocidos las funciones carecieron de público. Miller, desesperado, tuvo que

50.- Idem.

contratar figuras y a fines de 1943 Cantinflas llegó a salvar la compañía y apuntalar la temporada en el Iris. (51)

Se dice que Cantinflas llegó a conocer con anterioridad a Tin Tan y que entre ellos hubo un "pique", es decir, una especie de reto en donde Mario Moreno quiso demostrarle a Germán quién era el mejor cómico del momento. Este vago comentario lo citamos por mera curiosidad.

Ante la inminente quiebra de su empresa, Miller pudo respirar tranquilo al ver que la noche del 12 de noviembre literalmente reventó el teatro por el regreso de Cantinflas a las tablas. Tin Tan fue apadrinado en forma indirecta por Mario Moreno ya que lo dió a conocer en el Iris y le heredó a su público.

En una de sus crónicas, Miguel Angel Morales, declara que tal vez Tin Tan hubiera tardado muchos años en darse a conocer en la gran ciudad sin la ayuda de Cantinflas. Incluso Germán llegó a reconocer el comentario varias veces ante su público.

El Iris le abre las puertas de la fortuna de forma extraordinaria: de aquí saltó al cine y a otros centros nocturnos de diversión como El Patio que era uno de los lugares más exclusivos de la capital en los cuarenta y fue contratado para una temporada en el "Follies Bergere". Por su experiencia en la locución pronto fue invitado a participar en la XEW con el programa "Bocadillos de buen humor". El éxito que tuvo su programa radiofónico hizo que se formaran grandes filas de admiradores afuera del estudio radiofónico.

Sin embargo, estos triunfos sólo eran el principio de una larga trayectoria que se iba a consolidar fuertemente en el cine nacional. Como pólvora rápidamente consolidó un sitio en el teatro de variedades y poco después en lo que le diera la gana. Participando en teatro frívolo y hasta en números circenses o en la radio. Incluso se dió el lujo de abrir su propio cabaret, "El satélite de Tin Tan", que se ubicaba a un costado del Teatro Insurgentes. (52)

Por otro lado cabe mencionar que el espectáculo de carpa incluía

51.- cf. Morales Cantinflas Vol. 1 p. 53

52.- cf. "La jornada" Diario, 29 - VI - 94, p. 26

números de todo tipo, no sólo se encontraban los cómicos que con sketches entretenían al exigente público, sino que también eran importantes los números de baile: Música Folklórica, swing, can - can, danzón y corridos fueron algunos de los múltiples ritmos que amenizaban las tandas de todas las carpas y la participación de las tipes y bailarinas no podían faltar.

Con vestuarios muy precarios, o llenas de plumas, trajes de tiritas, de olanes en los hombros, zapatos de tacón y maquillaje poco menos que grotesco surge en los treinta la llamada rumbera que al presentarse se suelta el pelo largo al bailar y se la pasa enseñando las piernas. También de Europa llegaron otros ritmos como el flamenco español. La rumba era uno de los ritmos de moda que fueron importados de Centro y Sudamérica. Cuba es, pues, la cuna de este ritmo en particular.

Las artistas rumberas por lógica tuvieron que arribar de Cuba para trabajar en Mexico (al igual que las tipes españolas como La Conesa lo hicieron en su momento). Pero la gran mayoría de las rumberas conocidas trabajaron en teatros como el Lírico y no en los salones de variedades; uno de estos casos fue el de Ninón Sevilla. La rumbera en este caso llega a la carpa pero no para trabajar en forma exclusiva ya que no se originó aquí. La rumbera no era precisamente una artista de variedad.

La idiosincracia mexicana llegó a catalogar a la rumbera dentro de los artistas más bajos en categoría. Esto porque se dice que era sobreexplotada, ya que además de realizar sus números rítmicos en los salones algunas terminaban la rutina nocturna dedicándose a la prostitución.(53)

La danza daba pie para envolver a la rumbera en un halo erótico llamando fuertemente la atención de los espectadores. La sicallpsis entraba en acción, el cuerpo de la bailarina debía entregarse al público con gracia y ligereza. Tal era su dominio del cuerpo en algunas rumberas que cada músculo se hallaba bajo el más estricto dominio, que iban adquiriendo tras muchos años de estar en el baile.

Entre las rumberas que despertaban grandes fantasías eróticas estaba una señorita ligeramente pasada de peso llamada Mercedes Barba, mejor conocida como "Meche

53.- cf. Muñoz Las reinas del trópico p. 17

Barba".

A diferencia de otras rumberas que casi directamente pasaron al celuloide al llegar de Cuba, Mercedes inició su carrera artística en los salones de variedad desde muy temprana edad (6 años), supliendo un número de carpa en Tepito. Pasó el tiempo y tuvo oportunidad de trabajar con Roberto "El Panzón" Soto en la revista *Caras Bonitas*. También tomó clases de baile con una maestra llamada Nina Shestakova. En la época de las tiples llegó a trabajar en el Palacio de Bellas Artes con otra revista llamada *Rayando el sol* participando como segunda tiple en donde bailaba algunos números de danza folklórica. El "Panzón" Soto la tuvo en escena con varias puestas de revista. Llegó a trabajar en el "Follies", uno de los teatros más concurridos por sus artistas y sus revistas.

Meche Barba no fue una gran rumbera; pero la enorme ventaja que tenía sobre las demás era que podía bailar otros ritmos. En la película *Pasionaria* baila un tap que quien sabe si Ninón Sevilla lo hubiera podido hacer...(54) A Ninón Sevilla se le cataloga como la mejor de todas las rumberas.

En una entrevista hecha por Fernando Muñoz comenta que entre la diversidad de números y bailes dentro del teatro de revista "... había que bailar el número michoacano, el número yucateco... no había nada fijo" porque todo dependía del director o compositor que llegara en esos momentos.

Un dato curioso es que Meche quiso bailar de todo pero nunca se imaginó adoptar entre su repertorio a la rumba cubana. Pero al final lo bailó dándole su toque y estilo personal.

Al igual que los salones que cambiaban de lugar, los artistas también andaban igual, presentándose donde se pudiera y, si tenían algún prestigio, donde mejor pagaran". Meche Barba antes de ser invitada al cine trabajó en el Arbeu y el Teatro Fábregas... además del Lírico.

54.- Ibid. p. 19

"Durante las décadas de los treinta y cuarenta el teatro de variedades se convirtió en un enorme negocio. Los artistas en su caso eran incluso mejor pagados que los del teatro tradicional y otros espectáculos públicos. (tomado de Morales, Miguel Ángel Cómicos de México p.139)

4.4.- El sketch

Tratando de establecer una definición, diremos que el llamado "sketch" es un diálogo cómico por lo general breve. Cuando el teatro de revista estaba en voga se le conocía también como entreacto, es decir, que era una escenita corta que podía incluirse entre un acto y otro. El sketch formaba parte del espectáculo revisteril mezclándolo con otros cuadros como los de canto, baile y música.

Fue precisamente en el año de 1934 cuando nace propiamente el sketch, surgiendo así un nuevo vocablo teatral; esto porque se representan anécdotas políticas o simplemente chistes que andan de boca en boca.(55)

Se piensa que absolutamente todos los chistes incluidos en el sketch provienen de la inventiva de los cómicos, pero esto no es cierto. Porque existieron los sketchistas, es decir, autores que se dedicaban a escribir sketches.

Uno de estos autores fue José Vázquez Méndez quien fue uno de los pioneros en incluir el sketch al espectáculo revisteril. En una entrevista comentó que detrás de un cómico de carpa está un autor mexicano.

Claro que es también cierto que el cómico debe tener gran habilidad y gracia para contarlos al público tandófilo, además de agregarle algunos chistes de su cosecha. Algunos de estos cómicos eran Cantinflas y Roberto "El Panzón" Soto que pagaban muy bien a sus autores de sketches.(56)

Estanislao Schillinsky también escribía sketches. El primero que llegó a hacer fue en 1934 y estaba basado en la película "Frankenstein":

"... Alguna vez hicimos (Cantinflas y Schillinsky) un sketch hablando de nosotros mismos. El me acusaba de gritar mucho, de que siempre andaba muy bien arregladito... Nos decíamos nuestras verdades e improvisamos bastante. Al día siguiente nos pedía la gente lo mismo, pero no nos acordábamos de nada..." (Estanislao Schillinsky, comentario)

55.- cf. Maria y Campos El teatro del género... p. 360

56.- Idem.

Por otro lado la improvisación era fundamental para la realización de los sketches; Manuel Medel comentó su trabajo con Cantinflas :

"En el Follies hacíamos pasacalles y diálogos callejeros muy graciosos, lo más gracioso es que nunca ensayábamos. Fuimos cómicos de inventiva; improvisábamos, que era lo más difícil y la gente se tumbaba de la risa..."

Otro caso de este tipo fue Roberto "El Panzón" Soto, que con los chistes políticos hacía lo que le viniera en gana. Los sketchistas estaban convencidos de lo difícil que era para el cómico ajustarse a un texto escrito.

Muy pocos sketches fueron rescatados y escritos ; todos los demás fueron tirados o están en la memoria de algunos cómicos de carpa que todavía viven: "Los artistas cómicos son muy celosos con sus sketches. Por lo que resulta difícil que alguno de ellos nos quiera proporcionar este material para que esté a la disposición del público e investigadores." (Socorro Merlin, comentario)

El presente sketch ha sido extraído de la película *Cómicos de la legua* (antes, *Viva la farándula*) (1956). En él, participaron los cómicos Delia Magaña y Adalberto Martínez "Resortes". Cabe señalar que se ha tenido que corregir el estilo de la expresión para poder presentarlo en forma escrita:

El escenario nos presenta un telón de papel decorativo, donde estará pintado un parque. Una banca de color blanco, típica de las plazuelas, está situada en centro-centro y de frente al público. Toca la orquesta y al ritmo de cha-cha-chá salen de ambos lados del escenario dos viejitos: Don José y Doña Pepa. Él va vestido de traje negro y sombrero de copa, usa lentes, barba de chivo al estilo de Venustiano Carranza y lleva consigo un bastón. Ella trae un vestido largo y negro muy conservador, un sombrero pequeño con un peinado recogido, tal y como lo usaban las abuelitas a principios de nuestro siglo. Como accesorio lleva una bolsa de mano. Mientras se van acercando a centro-centro cantan:

José: Hola, Doña Pepa.

Pepa: Hola, Don José.

José: Pasó usted por casa.

Pepa: Por su casa yo pasé.

José: Está usted muy joven.

Pepa: Y usted está muy bien.

José: ¿Y qué tal le ha ido ?

Pepa: Regules me fué.

Los dos: Ja, ja, ja, ja, ja (*Termine canción, se sientan en la banca*)

José: ¿ Y por qué regules, Doña Pepa?

Pepa: ¿ Pues no sabe usted que se acaba de morir mi abuelito?

José: ¡Ah, sí supe! Pero no le di importancia. Además, ya era hora. Los viejitos tienen que dejarnos el paso libre a los jóvenes.

Pepa: Ay, pa' lo que ha de haber ahora vale más mejor morirse.

José: ¡Lo que vale el ayer al hoy!

Pepa: ¿ Se acuerda usted que antes no vivía uno tan apretado?

José: No.

Pepa: Si antes uno subía al tranvía y había cincuenta centímetros cuadrados por pasajero.

José: En cambio ahora hay cincuenta pasajeros por centímetro cuadrado. ¡Esos eran tiempos, Doña Pepa!

Pepa: ¡Esos eran tiempos, Don José! (*Se incorporan*) ¿Se acuerda usted de esas canciones tan románticas que sus letras decían:

"Al pie de un rosario florido,
me hiciste un juramento,
y aquel rosal se secó
marchitado por el viento..." ?

José: ¡Qué bonito!, ¡Qué poético! En cambio ahora salen con esas cosas de:

"Toma chocolate
y paga lo que debes.
Toma chocolate
y paga lo que debes..."

Pepa: ¡Ánimas del purgatorio! (*persignándose*) A eso le llaman actualmente existencialismo.

José: Esas son cosas del demonio. ¿Se acuerda, Doña Pepa? Cuando un joven quería bailar con una muchacha se acercaba caballerosamente (*Se quita el sombrero, y se dirige a Doña Pepa*) y cortésmente se descubría para invitarla: "Señorita ¿Tuviera la amabilidad de bailar esta pieza conmigo?"

Pepa: En cambio las muchachas de ahora les dicen ¡Pues arráncate! (*Toma de la mano a Don José y lo avienta hacia el proscenio*) ¡Don José!

José: (*Reclamándole*) ¡Doña Pepa!

Pepa: Y vamos a bailar con cintura brava, ojo mágico y antena reforzada. Y bailan tan pegados, pero tan pegados; que no se sabe quién es ella y quién es él. Llamándole el "baile del cachetito".

José: ¡Cachetadas les daría yo! En la polka no había cachetito posible; porque había que saber bailar. ¿Se acuerda, Doña Pepa?

Pepa: Me acuerdo, Don José. Eran aquellos pasitos que dabamos hacia adelante. (*Se toman de las manos para bailar*) uno, dos, cha-cha-chá (*La orquesta toca una polka y los viejitos bailan una pieza breve como si fueran jovencitos, al terminar se sientan en la banca, fatigados*).

José: Esos eran bailes tranquilos.

Pepa: No como los de ahora, que se queda uno con la lengua de fuera. (*Don José sufre un ataque de tos. Doña Pepa le pega en la espalda para ayudarlo*) ¡Pajarito, pajarito!

José: ¡Qué pajarito! ¡Pajarote! Si ya mero me ahogaba ¿No es cierto, Doña Pepa, que con aquellos bailes se deslizaba uno como terciopelo?

Pepa: A propósito de terciopelo. ¿Se acuerda usted que las mujeres usaban los vestidos hasta acá de largos? (*Señalando su falda hasta los tobillos*)

José: Y hasta acá de anchos. (*Haciendo hincapié a las caderas de Doña Pepa*)

Pepa: No como los de ahora; donde las mujeres se visten hasta las rodillas. (*Se levanta la falda en posición abierta al público, enseñando la ropa interior*)

José: (*Avergonzado*) ¡Doña Pepa!

Pepa: Con esos suéteres que traen tan embarrados (*Se toca el pecho*)

José: (*Imaginándose con placer*) ¡Qué prosaicas!

Pepa: Y no usan ropa interior.

José: *(Emocionado)* ¡Ah, qué deshonestas!

Pepa: Con esos andares que tienen de "Cha-cha-chá convertible" *(Baila)* Uno, dos y tres.

José: Qué paso tan "Chevere".

Pepa: Uno, dos y tres cha-cha-chá.

José: *(Bailando con Doña Pepa)* Uno, dos, tres cha-cha-chá.

Pepa: Uno, dos, tres y...

Los dos: ¡Cha-cha-chá! *(La orquesta toca un cha-cha-chá y ambos bailan un pedazo de música hasta que Don José, por payasear con los pasos, se cae. Doña Pepa trata de levantarlo para llevarlo a la banca y que tome un poco de aire)*

José: ¡Estamos como rifle, Doña Pepa!

Pepa: Somos dos cañones, Don José.

José: Seguimos aguantando todavía.

Pepa: Si quiere nos echamos un "Bembé".

José: Mejor me voy a echar una siestecita. *(Se levantan con trabajos)*

Pepa: Y yo voy a acostarme todo un mes. *(Cada quien va saliendo de escena de la misma forma que como entraron; y al ir saliendo van cantando. Toca orquesta.)*

José: Adiós, Doña Pepa.

Pepa: Adiós, Don José.

José: Saludos a todos.

Pepa: Igualmente a usted.

José: La veo muy fuerte.

Pepa: Y usted está muy bien.

José: *(Al público)* Está hecha una birria.

Pepa: *(Al público)* Está hecho un puré.

José: Adiós, Doña Pepa.

Pepa: Adiós, Don José.

Los dos: Ja, ja, ja, ja, ja *(Mutis)*

TELÓN

***" Todo espectáculo es susceptible
de evaluarse..."***

***Lic. Fidel Monroy Bautista
-Actor y profesor de teatro-***



A pesar de las modificaciones al
vestuario de Cantinflas la idea
original del personaje de carpa
se respetó.
(Caricatura del cartel cinematográfico
El gendarme desconocido - 1941)



Sin importar la vestimenta Tiu Tan
segua siendo el pachuco de variedad.
(Dibujo extraído de la cinta
El rey del barrio - 1949)

CUANDO LA VARIEDAD REVENTÓ LA LINTERNA CAPÍTULO V.- EL CINE CARPERO*

5.1.- Los motivos

Mientras las comedias rancheras eran comercializadas a gran escala en algunos países latinoamericanos y europeos, su producción todavía no alcanzaba el impacto económico esperado. Esto en gran medida por la amplia red de distribución mundial acaparada por Estados Unidos y Europa.

Esta distribución iba finalmente a ser alcanzada al terminar los años treinta a consecuencia del impacto social y económico que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial. Podemos decir que este suceso histórico marcaba el inicio del desarrollo de la cinematografía mexicana.

El mercado mundial del celuloide estuvo prácticamente sin competidores para México dado que, en Europa quedó paralizada la producción de películas y, al ingresar a la guerra Estados Unidos, éste país bajó considerablemente su número de cintas. Por lo tanto a México le tocaba ahora su turno: Europa, y especialmente Latinoamérica, fué un vasto mercado que no podía desaprovechar.

Latinoamérica tiene con México una afinidad común: el lenguaje y la idiosincracia entre los pueblos. Lo que hizo posible que nuestro cine comenzara pronto a tejer amplias redes de distribución; además de que constantemente eran solicitadas más cintas, obligando así a aumentar su producción. Las producciones mexicanas estaban orientadas hacia un gusto masivo. Esto porque generalmente el público consumidor era de clase media y baja.(57)

El alto consumo extranjero se convirtió en una mina de oro para los productores y nuestro cine dejó de ser rentable para convertirse en un negocio productivo. Era poco lo que se tenía que perder y muchas veces las utilidades eran considerables.

Hay que mencionar también que nuestro cine estaba sufriendo

* Término de autoría propia.

57.- cf. Conteras y Espinoza *Op. Cit.* p. 31

cambios: tanto directores como productores buscaron con afán hacer géneros nuevos ya que el ciclo cómico ranchero estaba siendo sobreexplotado. Entre los géneros que vendrían a relucir en la pantalla estaba la comedia ciudadina. De aquí surgirían varios subgéneros que tendrían un desarrollo posterior en la década de los cincuenta: cine de ficción, de vampiros, de luchadores, lacrimógeno, etc.

Mientras seguía dominando la comedia ranchera; que terminaría de regir en 1948 con la segunda versión de *Allá en el Rancho Grande*. Comenzaron a tener lugar producciones con otro tipo de actores que fueran atractivos para el público: los jóvenes que bailaran los ritmos de moda, las tiples, rumberas y, por supuesto, los cómicos blancos; iban a hacer que el cine renovara la plantilla de estrellas. Así como la incorporación de nuevos directores como Alejandro Galindo y de otros escritores que de forma paulatina se irían incorporando para ser los sucesores del cine ranchero. Este cambio iba a tardar algunos años todavía en realizarse.

5.2.- Características

A diferencia del cine cómico ranchero podemos apreciar en primera instancia las locaciones en donde eran realizadas (aunque el cine cómico ciudadano todavía no estaba considerado como tal ya que las locaciones de algunas películas carperas tuvieron como transfondo el medio rural) que fueron las de grandes ciudades, principalmente la capital de la República Mexicana.

Son películas realizadas especialmente para el gusto masivo, como las cómicas rancheras, gusto que predomina en las clases media y media baja. evidentemente; la calidad de las cintas, dejaba mucho que desear; esto según la opinión de algunos "expertos" en la materia. También fué un cine orientado a la exportación.

Un dato interesante es la mutación que tuvo que sufrir el cine cómico ranchero a raíz de que se iban incorporando a éste "fórmulas escénicas" (como los sketches) y ocurrencias de cómicos provenientes del teatro de revista y variedades. Jorge Ayala Blanco, cronista cinematográfico, hace un comentario al respecto:

"Eruptos, sombrerazos, vociferaciones, balazos a las patas, mugre, morbo verbal, cubetadas de agua fría a los subalternos, canciones que son el complejo de Edipo, trompetillas para bien morir (...) gruñidos, calda de pantalones, levantamiento de naguas, prostitutas rompoperas que platican sopesando huevos, mi cuñada está re'buenota y mil temas de secreteo en voz alta, todos ellos servidores del mejor mal gusto carpero (heredado en exclusiva por los sketches de los teatros de revista (...))." (58)

Buena observación: el listado mencionado arriba corresponde a sólo algunas de las acciones que eran ejecutadas en el teatro de variedades y revista y que fueron incorporándose al cine, teniendo como único fin elevar el interés por parte del cinéfilo para obtener así mayores ganancias. Poco a poco este tipo de "fórmulas escénicas" formarían parte indispensable del género cómico ciudadano. En cuanto a la calidad respecta, esta dependía más que nada de la producción que, en muchas ocasiones, no era suficiente. Películas como *Águila o sol* (1937) son cintas con una producción limitada. Esta situación cambiaría para bien en el transcurso de los años.

Son cintas con un tema claro y digerible, además de poseer una estructura bastante sencilla; tal y como las películas cómicas rancheras. Dentro de su temática abordada podemos mencionar desde asuntos frívolos que no tienen mayor trascendencia (conquistas amorosas o intentos de "ligue") hasta realidades tan crudas como lo serían la mendicidad o la desigualdad. En este aspecto la temática es muy variada.

La estructura dramática no es necesariamente cómica en su integridad; sino que en algunas cintas lo cómico se va alternando con el melodrama. Tal es el caso de la película *Cómicos de la legua* (1956) donde existe una contraposición de valores." En otros casos habrá enredos para que al final toda confusión quede en su lugar.

La comicidad de sus actores es otro punto importante del cual hablaremos más adelante. En el cine carpero pocas veces habrá cabida para las lágrimas ya que casi siempre es un cine de esparcimiento popular y familiar. Es un cine que posee

58.- cf. Ayala Blanco *La búsqueda del cine mexicano* p. 129

*Contraposición de valores: Bueno y mal; en una mutua lucha, una de las características del género melodramático.

un lenguaje sencillo que en ocasiones puede llegar a ser falso; esto más que nada porque el tono se maneja arbitrariamente (jugar) ya que la ligereza del diálogo así lo permite. Es por el hecho de ser películas cómicas que estas características con respecto a la creación dramática y actuación sean apenas focos de atención para el cinéfilo.

La musicalización es otro aspecto de este cine, ya que interviene la orquesta para interpretar desde un fondo musical hasta ritmos de salón: mambo, rumba, cha cha chá, boleros, entre otros. En muchos casos se tiende a usar música decorativa que tiene como fin construir una atmósfera que tenga afinidad con la escena cómica; ritmos más jocosos y alegres. En algunos instantes la música ayudaba a que cada gracia hecha por los cómicos se tornara aún más risible sin tener que llegar al sarcasmo u obscenidad.

Las primeras películas de éste género se enfocaron esencialmente a demostrar el espectáculo carpero. Aunque estas secuencias estaban desligadas de la trama no intentaban desviar el interés por la misma. Películas como *Águila o sol y Cómicos de la legua* complementan el rodaje a manera de entremés. Rutinas teatrales como lo son los números de baile, imitaciones y rutinas de sketches, resultan adiciones en las cintas a modo de espectáculo que, desde nuestro punto de vista, adornan las secuencias de manera única e irrepetible. El espectáculo de variedades forma parte inherente del cine carpero.

La carpa es utilizada como locación de estos primeros rodajes, realizándose tal y como estaban las carpas de entonces; mostrándonos el escenario pequeño, sus telas escenográficas, sus filas para el público y todo lo que es la infraestructura de la misma al igual que su funcionamiento: desde la venta del boletaje hasta el comportamiento del espectador. Estos primeros recursos del género se irían eliminando con el tiempo para dar paso únicamente a los cómicos. Así, la evolución de éste cine tendría como sustento el trabajo actoral más no el utilitario.

5.3.- Los artistas

El trabajo de los cómicos de variedad es el elemento más rico que tiene el cine carpero, y es por eso que lo mencionamos en un renglón aparte.

A lo largo del tiempo el cine ha sido uno de los medios masivos creadores de estrellas; una forma especial que se debe a un fenómeno de identificación entre el actor-personaje y el público, (59) surgiendo de esta manera una tipicidad que la gran mayoría de la gente acepta y hasta en muchos casos se premia, adora y exige ver en pantalla más a menudo.

Crear estrellas no es fácil ya que necesariamente tiene que existir esta identificación. Antes de colocarse en el estrellato filmico un cómico tenía que ser primero aceptado en otro tipo de espectáculos: Cantinflas fue muy popular haciendo variedad y revistas en reconocidos teatros como lo fué el "Follies" donde su fiel público reventaba el lugar cada temporada o presentación. Lo mismo pasó con Tin Tan, Clavillazo y Resortes. Cómicos que estaban totalmente probados y aceptados por el público ciudadano que no se conformaba con chistes mal contados e intervenciones escénicas mediocres.

Las estrellas cómicas ya estaban listas para conquistar a un mayor número de espectadores y sólomente esperaban una oportunidad para despegar. Hasta que llegó el momento en que los empresarios pusieron sus ojos e intereses en ellos, convirtiendo a estas grandes promesas en jugosos negocios que perdurarían por varios años.

Cantinflas fué el mejor ejemplo del gran negocio del celuloide: su primer gran lanzamiento titulado *Ahí está el detalle* (1940) , título sacado de una muletilla muy utilizada por el cómico, tuvo detrás el suficiente aparato publicitario. Asimismo, el creador de la película, Juan Bustillo Oro, únicamente tomó el personaje que ya había intervenido en las últimas producciones de Jesús Grovas, dándole solamente un pequeño ajuste al mismo, es decir, que el personaje cantinflesco fué de alguna manera pulido, sin dejar que improvisara tanto como en las anteriores películas.

Se dice que en sus anteriores trabajos: *¡Así es mi tierra!*, *Águila o sol* y *El signo de la muerte* ; los realizadores de CISA no tuvieron el cuidado necesario en su producción. Además de que fueron filmadas "en caliente" para ser estrenadas en promedio

59.- cf. Poloniato Cine y comunicación p. 51

a los tres meses. (60) Arcady Boytler, director de las dos primeras cintas, toma al "peladito" de barriada tal y como se encontraba en ese momento y , prácticamente, quedó sin dirección alguna, dándole mucha libertad a Cantinflas de hacer lo que le diera en gana en su sketch que ejecuta al lado de Manuel Medel en Águila o sol.

Este es un punto interesante a favor de la actuación de Mario Moreno; el único problema es que el lenguaje cinematográfico es distinto y puede llegar a ser incompatible con el teatral: las palabras, que son escupidas a "boca de jarro" y a un alto volumen deterioran la calidad sonora a tal grado que algunos parlamentos no son entendibles por el espectador de cine; contando además el desempeño corporal, vestimenta y maquillaje que son sumamente exagerados para la lente.

Esto nos hace ver al personaje cantinflesco como un ente extraño, teatralmente grotesco e incompatible para la pantalla grande. Es por ese detalle, sin contar con otros como el guión y la dirección, que estas películas no tuvieron mayor trascendencia para Cantinflas, ni para el público cinematográfico.

Pero es gracias a estas cintas que gente como público e investigadores podemos apreciar en la actualidad el trabajo de Cantinflas, Medel y otros cómicos en su medio natural y cotidiano como lo era el espectáculo de variedades, casi extinto en nuestro país.

En películas posteriores quedó reconfigurado el personaje: El maquillaje teatral fue removido. Tuvo dirección y libreto. El vestuario ya era variado y adaptado a la idea original del personaje (personajes como el bombero atómico y el popular agente 777 -anterior al agente 007, el personaje de James Bond concebido en Estados Unidos- tienen como característica común la aparente facha en su vestimenta como los pantalones por debajo de la cintura o la gorra de policía arrugada y mal puesta; por citar algunos elementos). La habilidad corporal ya no fué tan exagerada, lo mismo pasó con su volumen vocal y diálogos.

Pero el personaje de carpa queda como pieza fundamental en otras películas mientras que los elementos escenográficos, utilitarios y ambientación de la carpa

se fueron eliminando. La ciudad ya era su nuevo escenario y su público se multiplicó. Ya no era tan importante ver teatro dentro del cine sino a su producto, a Cantinflas, al pelado fumador, al gendarme despeinado, al mago mugroso e impostor, al piloto improvisado con barba de siete días, al profe que mete la pata en público... al cómico blanco, al cómico alburero, al cómico carpero.

De esta manera Cantinflas fue dejando el hogar que por varios años lo vio crecer como artista. Su desempeño en el teatro de carpa lo llevó a formar parte del cine cómico ciudadano. El personaje, tan querido en las carpas, se fué para dejar su recuerdo inborrable en el cine mexicano.

A la larga el personaje de carpa fue teniendo cambios hasta que se perdió. En sus últimas películas, como es el caso de *El barrendero* (1981), hay sólo una sombra muy lejana de lo que llegó a ser el chupamirto original. Surgió así un personaje ya menos espontáneo, manejando una comicidad aún más blanca, más acorde para el público infantil. La crítica política y las burlas a funcionarios pasaron a la historia y el mimo desapareció. El pelado dió paso al hombre de clase media que tenía como fin el ascenso a esferas más altas de la sociedad. Finalmente su personaje tuvo que evolucionar también.

Al igual que Mario Moreno, Adalberto Martínez "Resortes" necesitó modificar su personaje popular carpero para poder trabajar en la pantalla grande.

Fue hasta el año de 1946 donde se le dió su primera oportunidad filmica, a la edad de treinta años, en la película *Voces de primavera*, dirigida por Jaime Salvador y compartiendo créditos con Domingo Soler: "(...) Llevaba muchísimos años en las carpas y los teatros escuchando el aplauso y la risa del público (...) fue una impresión tremenda cuando realicé mi primera película (...) La sensación de verme, escuchar mi voz y descubrir que era yo el que estaba en la pantalla fue algo muy hermoso que jamás olvidaré." (Resortes, comentario)

Resortes tuvo que trabajar 15 años detrás de los telones; el bailar a lo loco también era alternado con chistes en donde el público se pudiera divertir. Resulta que Adalberto desarrolló su carrera cinematográfica como bailarín (aunque él diga que no lo es) y la aceptación del espectador cinematográfico fue enorme. El público de carpa se

entretenía con otros bailarines cómicos pero, al salir Resortes a escena retumbaban tanto las bancas como el escenario desgastado. Al paso del tiempo la gente lo llegó a ovacionar en gran medida.

El trabajo cinematográfico de Adalberto es el resultado del trabajo realizado como cómico profesional en la empresa carpera Procopio. Aquí desarrolló mayor agilidad en las piernas, a tal grado de poder gobernarlas a su gusto: " Yo siempre tuve esa cosa de dominar mi cuerpo: de hacerlo más chiquito o más grandote. Desde chico domino mi cuerpo y puedo bajar hasta 20 centímetros..." (Resortes, comentario)

Cuando entró al cine lo primero que se le modificó a su personaje fue el vestuario: los enormes sombreros que utilizaba fueron cambiando a otros más pequeños hasta que se prescindió de ellos. Los gestos tuvieron que ser dirigidos para que fueran aptos a la pantalla grande. Lo curioso es que se le dejó hacer lo que quisiera en los bailes donde aparecía (siempre y cuando estuvieran autorizadas por el director).

Los excéntricos pasos que se ven exagerados en cine denotan la libertad que se le dió a Adalberto en este renglón. Sus habilidades como bailarín fueron la principal gracia de su personaje. Resortes puso el espectáculo en pantalla.

En cine Adalberto entró no sólo como cómico, sino como actor: a pesar de que el personaje interno no cambiaba pasó de ser el clásico bailarín al ruletero, al rompe - corazones, al mendigo, al marciano estafador y otras variantes del personaje que ha tenido la oportunidad de darles vida.

Alejandro Galindo, uno de los directores de Resortes, salía avante con películas cómicas que no tenían mucho porvenir gracias a la ayuda de Adalberto. *Policías y ladrones* (1956), una de tantas cintas filmadas al carbón, nos muestra a un cómico que quiere defender la ley , convenciendo a críticos por su trabajo actoral.

Directores como Fernando Cortés tomaron en cuenta el escenario carpero durante sus rodajes y a Resortes para la ejecución de bailes y sketches. *Cómicos de la legua* (1956) es una de estas cintas que apreciaremos más adelante. Por otro lado Galindo incluye al cómico en películas como *Hora y media de balazos* (1956). Enfatizando la tipicidad del personaje provinciano creado por las carpas.

Por su buen desempeño en cine, Resortes tuvo una mención por su destacada actuación en la película *El rey de México* (1955) compartiendo créditos con Silvia Derbéz. Su salario pasó de tres pesos diarios desde que empezó a trabajar en las carpas a importantes sumas en el cine. Cuando trabajó para los estudios Cuauhtémoc se pretendió que, con la dirección de Jaime Salvador, Resortes se adaptara al nuevo personaje concebido para él. *El nieto del Zorro* (1947) fue el primer intento de modelar a Adalberto para que Cantinflas se quedara a la zaga. La competencia entre los grandes cómicos de carpa y cine ya se daba por esos años.

Pero cada cómico que llegaba al cine tenía su propio público. Antonio Espino no era tan popular como Resortes o Cantinflas, pero fue lo suficientemente taquillero e importante para el cine cómico nacional que lo mencionamos aquí; no sólo por sus aportaciones al enriquecimiento del celuloide.

Clavillazo lleva al cine a un personaje de clase media baja que pretende subir a otros estratos socialmente más solventes. Al igual que todos los cómicos que llegaron a actuar frente a la lente Clavillazo tuvo primero que ser un artista popular en el teatro de variedades, empezando primero como imitador de otros cómicos hasta llegar al personaje con trajes de medio uso y característico sombrero.

Clavillazo tuvo su debut en el año de 1952 con la película *Peter Pérez de Peraivillo* (1952). Antonio se da por fin a conocer en forma masiva interpretando a un detective locuaz y tremendamente astuto. El vestuario fue la única variante ya que el personaje popular salta a flote. Esta comedia policiaca pone a Clavillazo como protagonista, pasando por diversas aventuras y secuestros; el héroe finalmente es reconocido por su labor.

Su personaje interno tuvo mucho éxito en cine y nunca fue modificado, también quedaron intactos el lenguaje picaresco y alburero. Su vestuario a lo largo de su filmografía no tuvo tampoco cambios considerables más que unas pequeñas variaciones sin importancia como el cambio de color o la camisa. La actuación, que consistía básicamente en darse a entender con gestos y movimientos coordinados con las manos. Esta característica se quedaría con él para después perfeccionar su técnica de comedia.

La popularidad de Antonio llamó mucho la atención del productor cinematográfico de la compañía Fil - Mex, Gregorio Wallenstein, quien le ofrece un jugoso contrato de exclusividad de tres años. Su primer contrato ofreció hasta \$ 100.000 pesos por cada cinta filmada, además de producir tres películas por año. Las ganancias para el cómico incluían también el cobrar un 30% de utilidades por las exhibiciones públicas.

Al paso del tiempo Antonio llegó a dominar y definir en forma Integra a Clavillazo. Después el personaje ya no lo soltó y como ya no evolucionó simplemente quedó estancado, dejando de llamar la atención. Clavillazo perdió fuerza interpretativa al mismo tiempo que se extinguen las carpas. Sin embargo, cuando Antonio tuvo la oportunidad de entrar en el cine hizo muchas películas en donde las zonzonadas o torpezas y la picardía del personaje quedaron fotografiadas para siempre. Pura vida (1955), Vivir a todo dar (1955), Piernas de oro (1957) y Aladino y la lámpara maravillosa (1957) son sólo algunas de sus reconocidas producciones.

Clavillazo llega al cine un poco más tarde que los demás cómicos. Obteniendo un reconocimiento a nivel nacional e internacional en la década de los 50.

Los principales problemas que enfrentó Clavillazo en sus primeras películas fueron la falta de soltura y una ejecución de movimientos corporales sumamente mecánicos, esto según la opinión del crítico Emilio García Riera. (61) También es cierto que su personaje mejoró al paso de los años haciéndose creíble y aún más divertido. Clavillazo siguió siendo contratado y sobre todo, solicitado por el público. Si alguien no convence o no funciona simplemente no progresa. Antonio tuvo que mejorar en su marcha fílmica la actuación de su personaje; no sólo tenía que hacer reír, sino también conmovir como sucede con la película El globero (1960).

Ya para después el personaje de Clavillazo no sólo era un cómico, sino también un actor que tenía las posibilidades de crear otros estados de ánimo. Si en la mayoría de sus películas el personaje no cambia es porque la fórmula cómica resultaba suficiente recurso, tanto para los productores como para directores. De esta manera, el cine adoptó a Clavillazo dejando sin cómico a las tandas del barrio, contribuyendo así a su

61.- García Riera, Emilio Historia. Vol. V p.25

extinción.

Tin Tan es un caso extraordinario, ya que al contrario de todos los cómicos mencionados aquí, tuvo prácticamente las oportunidades en sus manos que no desaprovechó. Progresó y le dió forma a uno de los tantos excéntricos pachucos de la época en muy poco tiempo, pachuco que hasta la fecha sigue gustando a chicos y grandes.

A Tin Tan le tocó clausurar una época productiva del cine cómico. (62) Obviamente, sus mejores películas fueron las primeras en los años 40 y 50.

Todos los cómicos mencionados aquí fueron importantes por su originalidad, Tin Tan no sacó su personaje de algún actor o persona conocida; su comicidad tiende, en ocasiones, a botarse, pasando a lo que teatralmente se conoce como actuación grotesca o que va más allá de la farsa. En este aspecto fue único.

Así como Germán ocupó de forma inmediata un sitio en el teatro de variedades, Tin Tan llegó a las salas cinematográficas con una enorme aceptación. Su gran aporte a nuestro cine fué, lo consideramos, el chiste de doble sentido, su forma rara de hablar el espanglés, la gracia, sus canciones, sus bailes y su comicidad en general.

Tin Tan surgió cuando el cine nacional en general estaba en un buen momento y también le tocó atravesar el enorme bache del celuloide en los sesenta y setenta, teniendo un decaimiento similar. Ni siquiera él logró salvar a la industria que año tras año iba cayendo a un pozo sin fondo.

Después de haber sido apadrinado en el teatro Esperanza Iris por Cantinflas, Tin Tan llamó tanto la atención que lo invitaron a presentarse en el Follies Bergere y después en El patio. En éste último lugar, que era uno de los más caros de entonces, es descubierto por René Cardona, cineasta, y le propone una actuación especial en la cinta Hotel de verano (1943). Tin Tan acepta la aparición y se llevó consigo a su patifño inseparable, Marcelo, quien sería su compañero en la mayoría de sus películas.

Después llegó El hijo desobediente (1945) y como protagonista sale

con el mismo vestuario que usó en la carpa: el sombrero con plumas, la camisa de cuello ancho, la gabardina; todo en colores extravagantes (sin olvidar que en las películas de blanco y negro no se nota a detalle este aspecto). Lleva a la pantalla al personaje interno.

Un pachuco que alborea, vive como vago, es mujeriego y además un patán que toma a los demás para realizar sus burlas. Pachuco bailarín que goza del swing, el mambo y el cha cha chá. Un personaje que es raro, pero que tiene una gran comicidad, originando así, la atención del cinéfilo.

La lista filmica se fue incrementando: en 1943 participó en su primera película comercial (Hotel de verano) despues de algunos experimentos filmicos, no volvió a filmar sino hasta 1945 cuando obtuvo su primer protagónico, al siguiente año intervino en dos producciones al igual que en 1947. Una de estas cintas fue *Músico, poeta y loco*. Ya para 1950 llegó a seis producciones y así sucesivamente, al paso de los años iba incrementándose el número de películas para Tin Tan.

En películas posteriores a 1950 Tin Tan siguió haciendo el mismo personaje, pero éste empezó a sufrir cambios en su vestuario; esto más que nada por el constante ritmo que impuso la moda.

Al mismo tiempo que cambiaba la moda también cambiaban sus personajes, que ya no sólo se ocupaban de divertír, sino de hacer otras cosas: "He tenido que interpretar a los personajes más contradictorios. Para dramatizarlos he aprendido a llorar, a reír, a saltar de una barda de tres metros, a bailar, a enojarme. Solito aprendí a ser actor. Como Tin Tan he vivido tantos personajes que llevo los conocimientos necesarios para hacer cualquier caracterización..." (Tin Tan, comentario) (63)

Tal variedad de caracterizaciones lo llevó incluso a representar animales. En la película *El ceniciento* (1951) interpreta a un gracioso conejo dándole su toque muy personal, que es por lo general farsico.(64) Es prudente comentar el excelente coestelar a cargo de Andrés Soler como el *miadopadrino*. (Tin tan así lo llega a presentar).

El talento innato, y sobre todo la enorme facilidad de aprendizaje,

63.- cf. "Somos" - Tin Tan - *Op. Cit.* p. 16

64.- cf. Valdés, Manuel La marcha de Tin Tan Televisa.

dieron a Tin Tan una adaptación rápida a las exigencias de los directores cinematográficos.

Sin embargo, Germán siguió con su estilo cómico, base en todas sus intervenciones filmicas, grandes cómicos lo acompañaron en muchas de sus películas como Vitola y Tun Tun. Sólo en Los fantasmas burlones (1964) alternó simultáneamente con Resortes y Clavillazo.

Cuando comenzó su carrera cinematográfica el pachuco se adaptó a la comedia citadina y eliminó con el tiempo su vestuario original para adoptar otro tipo de indumentaria que fuera de acuerdo con el oficio que fuera a hacer, casi siempre de gente humilde o de bajos recursos.

El ritmo acelerado de vida hizo que Tin Tan gastara mucho dinero, a pesar de que ganaba bastante bien en cada película, llegó un momento en que ya no le alcanzaba; incluso en ocasiones pedía por adelantado, antes de comenzar a filmar. Para acabar Tin Tan estaba muy mal administrado, y no por que su hermano Rafael manejara mal sus negocios, sino porque el que realmente lo administraba era él mismo. Cuando Rafael no hacía lo que Germán quería simplemente lo reprendía. Este fue uno de los problemas que causaron su hundimiento en el cine.

Como Tin Tan no cuidó su imagen, esta fue aprovechada por otros directores, quienes lo ponían de relleno para sacar sus cintas. Esta situación de las "actuaciones especiales" dejó de gustarle a su público, llevando al actor a la pérdida de ganancias y popularidad.

No hay que olvidar que, junto con Marcelo, compuso canciones para el cine con ritmos diversos: desde los jocosos hasta boleros. Incluso Tin Tan pudo cantar con mariachi en la cinta El niño perdido(65). Sin olvidar que el canto fue lo que lo mantuvo durante sus años carperos también iba a ser el baile aporte fundamental para su permanencia en nuestro cine.

Al fallecer Tin Tan sus cintas automáticamente pasan a formar parte del culto popular cinematográfico; arraigo colectivo que sigue presente hasta

nuestros días. Poco nos importa como espectadores que películas como **La marca del zorrillo** (1950) o **La isla de las mujeres** (1952) hayan sido consideradas por muchos críticos como torpes, malas producciones e incluso vulgares. Tin Tan finalmente cumple con una filosofía que se refleja en cada secuencia: **Hacer reír a la gente... Eso es todo.**

Acá las tortas (1951), **El pecado de Laura** (1948), **Amor vendido** (1950) o **Yo fui una callejera** (1951) son títulos que despiertan el morbo natural del cinéfilo, y cómo no iba a serlo. Los productores cinematográficos no sólo llevaron a los grandes cómicos de carpa a la pantalla, sino también vieron posibilidades de ganancia económica incluyendo en sus cintas a las herederas de María Conesa y otras artistas del género chico. María Antonieta Pons abre la escena rumbera y erótica del cine mexicano; le siguieron Rosa Carmina, Ninón Sevilla (quien fue la que tuvo mayor trascendencia) y Meche Barba.

Corría el año de 1943 cuando Meche estaba trabajando en el Lirico haciendo revistas. El actor Agustín Isunza le ofrece trabajar en la producción **Sota, caballo y rey** donde aparece en un pequeño papel que casi no tiene diálogo. Las secuencias en las que participó incluyen una carpa; hay que mencionar que al principio de su corta carrera cinematográfica fue requerida principalmente para los bailes y lucir el cuerpo con trajes de tiritas y demás prendas. Al mismo tiempo que hacía cine se dedicó a proseguir con su carrera teatral ya que prácticamente ella era la que sostenía a su familia: " Yo seguía trabajando en el teatro, mi hermana ya se había casado, mi papá ya era muy grande y mi mamá también, así es que yo sostenía la casa. No podía dejar de trabajar..." (Meche Barba, comentario)

Después de su intervención en **Sota, caballo y rey** siguieron otras producciones en donde Meche Barba bailó distintos ritmos además de la rumba; alternando simultáneamente con Resortes y Clavillazo. Gran parte de este cine rumbero no está catalogado dentro del género cómico porque son melodramas. El cabaret es el punto de encuentro en donde las estrellas rumberas son las protagonistas. Da igual si es en un burdel o en los barrios de mala muerte provocando siempre bajas pasiones. Son

mujeres que son rechazadas por la sociedad moralista, que se enredan "sin querer" con varios "protectores" u hombres con alta reputación y económicamente solventes.

El cine rumbero no duró mucho; se inició en el año de 1942 con la primera aparición de María Antonieta Pons en *La última aventura de Chafflán* para extinguirse en 1952. Meche Barba, ya con más participación, incorporando su actuación a las coreografías y sus bailes individuales, tampoco tardó en desaparecer. Su última película se tituló *As negro* (1953). Meche, al igual que todas las artistas rumberas, dejaron en el cine otra forma de diversión de las carpas: la sicalipsis, el baile, el ritmo y las caderas.

5.4.- Los guiones y el sketch

Sucede que el sketch es una de las aportaciones más importantes que los cómicos han dado al cine mexicano. En el transcurso de muchas películas notamos de manera reiterada este recurso carpero. La metamorfosis en el guión iba a acarrear consigo diversos problemas, tanto para los directores como a los guionistas en turno.

Cantinflas es uno de los ejemplos más evidentes. Desde su primera intervención en cine *No te engañes corazón* (1936) hasta *El signo de la muerte* (1939) los directores le permitieron improvisar bastante: "Lo han parado ante la cámara sin el respaldo de un buen script y lo han dejado improvisar como lo hace en público" (66)

Esta libertad de improvisación tuvo incongruencias para la pantalla grande, como ya lo mencionamos. Pero independientemente de que el cómico aprendiera a estar bajo un guión casi siempre metía ocurrencias a la mera hora de la filmación.

A pesar de que Cantinflas gustaba de improvisar en teatro fue difícil para él seguir otro esquema de trabajo. Juan Bustillo Oro le ofreció el aprender un guión y Mario aceptó la propuesta, siempre y cuando le gustaran los chistes. Sin embargo, era de esperarse que no acatará los parlamentos: "De vez en cuando desiluzaba alguna agudeza de su ingenio, siempre graciosa pero a veces fuera de situación. Si ocurría lo primero dejaba correr la escena; si lo segundo, detenía la filmación, modificaba el diálogo

de modo que la ocurrencia viniera bien y prosegulamos." (Juan Bustillo Oro, comentario)

En este breve comentario el creador de **Ahí está el detalle** nos da un panorama del trabajo que tuvo que seguir con Cantinflas. Ambas partes: director y actor, tuvieron la necesidad de entenderse para poner en la filmación algo de cada quien, y que no se viera ausente la colaboración de alguno de ellos.

Ni sangre ni arena (1941) tuvo dificultades para la empresa POSA Films. El director de la cinta, Alejandro Galindo, simplemente renunció a mitad de la filmación debido a la indisciplina de Mario por no respetar el guión original. Desde entonces, Miguel M. Delgado, quien prosiguió la filmación, sería el director del resto de sus producciones cinematográficas. Cantinflas finalmente se salió con la suya.

Las insistentes ocurrencias escénicas fueron también llevadas al cine por Tin Tan. Tomando en cuenta que los guiones de sus películas son semejantes entre sí siempre se impuso la voluntad de Germán para decir sus textos o diálogos.

En la primera película que participó sólo sirvió de "relleno" para un número cómico musical. Pero en su segunda intervención filmica titulada **El hijo desobediente** (1945) obtiene el protagónico. Tin Tan explota todas sus posibilidades escénicas: cantando, bailando y sobre todo, contando chistes o realizando rutinas cómicas provenientes del teatro de variedades.

Al igual que Cantinflas, Tin Tan cobró mucho dinero en el cine. La participación activa en los guiones fue en aumento. De hecho se sabe que los parlamentos que llegó a captar el celuloide no siempre formaban parte del guión original.

Era de esperarse también que pocos directores pudieran tolerar la libertad del cómico ante la lente. Uno de ellos fue Gilberto Martínez Solares y el resultado final lo podemos apreciar en frases ingeniosas, que son inherentes al personaje original de carpa y que además no alteraban la historia del guión.

Otro aporte de Tin Tan fue la inclusión de sus famosas parodias de canciones que, junto con Marcelo, hacían en las tandas de su caravana artística.

Pero Tin Tan cayó por suerte con el director y creador de **Ahí está el detalle**, Juan Bustillo Oro, que controló en cierta medida la improvisación del cómico en la

película *Las aventuras de Pito Pérez* (1956), donde tiene la oportunidad de experimentar otros estados anímicos. Bustillo Oro descubrió así al actor innato que dormía en Germán Valdés.

Los guiones "tintanescos" se inclinan mucho por el enredo, el misterio (aunque fuera tratado como vacilada), lo trivial y lo erótico; representado siempre por bellas actrices de la época como lo fueron Ana Luisa Peluffo, Marina Camacho o Lorena Velázquez. Incluían también muchos diálogos extravagantes, que eran algo novedoso para el cine mas no para el teatro de variedades:

"Como yo no conocía el lenguaje popular, para escribir los argumentos le pedí a un amigo, Juan García, que se la pasaba en las pulquerías, en las cantinas y en las zonas populares, que colaborara conmigo. El le imprimió a los diálogos un sabor popular..." (Gilberto Martínez Solares, comentario) (67)

Fue así como el director de *El rey del barrio* (1949) fue auxiliado para la realización de este guión cómico. También comentó su forma de trabajo con Tin Tan en lo que fue su primera etapa cinematográfica: los chistes que se le ocurrían de última hora al cómico primero se ensayaban, y una vez aceptados por el director Solares se filmaban. Es así como se ponían de acuerdo varios de nuestros cómicos con la historia y guión previamente escrito y esa tolerancia de ideas fue la que originó un nuevo producto. El guión cambió, al igual que los artistas carperos que estudiaremos a continuación.

5.5.- Análisis de secuencias carperas

Llamarémos al género tratado aquí como cine carpero, porque un cine cómico como este ofrece a los cinéfilos una excelente opción de diversión: bailes, canciones y actuación son los elementos predominantes para asegurar una evasión momentánea de los obstáculos que nos pone la vida diaria. El espectáculo carpero se integra a la variedad cinematográfica. La comicidad y el denominado sketch son los recursos constantes en cada secuencia, lo que nos permite distinguirlo de los demás géneros del cine.

Los elementos distintivos del cine carpero van variando según los artistas y el año en las que fueron producidas, esto por cuestiones obvias de evolución. Para ejemplificar este género citadino se tienen a la mano siete cintas: dos de Cantinflas, una de Resortes, otra de Clavillazo, dos más de Tin Tan y una de Meche Barba.

Algunos títulos mencionados aquí no se obtuvieron de forma íntegra, pero eso no importa. Las secuencias a analizar tienen los elementos necesarios para precisar la distinción e inclusive, el debate o la discusión si se desea.

Toca a Cantinflas abrir el cine carpero y por orden cronológico empezaremos con *Águila o sol*.

ÁGUILA O SOL

Esta cinta fue la tercera de su carrera artística y la segunda para la productora CISA, (1937).

FICHA TÉCNICA

Águila o sol

Producción: 1937 CISA; jefe de producción: Ricardo Beltri.

Dirección: Arcady Boytler y Guz Águila; adaptación: Arcady Boytler

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Manuel Castro Padilla; canciones: Manuel Castro Padilla
y Rafael Hernández.

Coreografía: Rafael Díaz.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: José M. Noriega.

Intérpretes: Mario Moreno "Cantinflas" (Polito), Manuel Medel (Carmelo),
Margarita Mora (Adriana), Marina Tamayo, Luis G. Barreiro,
Manuel Arvide y Toña la Negra.

SINOPSIS

El abandono de infantes en la gran ciudad da como resultado una hermandad entre tres huérfanos que van a caer en una casa cuna atendida por monjas. Uno de ellos es Polito, que será reclamado hasta los nueve años por su padre, Don Hipólito, ya que su situación económica se lo permite.

El reclamo no se logra por la fuga de los tres amiguitos ante el aviso de su separación. Al encontrarse solos los niños vagan por la ciudad dependiendo de la suerte para sobrevivir. Ya grandes, juntos obtienen trabajo de artistas de carpa y se autonoman el trío "Aguila o sol", teniendo una buena aceptación por el público. Polito se encuentra enamorado de Adriana, quien desde niña ha estado con él y ambos trabajan junto con Carmelo, el otro niño fugado y hermano de ella.

Un admirador secreto (quien resulta ser el padre de Polito) adula constantemente a Adriana llevándole flores y prometiéndole la fama artística; cosa que no agrada al hermano enamorado. Polito, al enterarse de las críticas hacia su trabajo y la inminente separación de su novia, busca un refugio en la cantina junto con Carmelo.

Y mientras la borrachera manda a Polito a un loco viaje onírico entre risas, canciones, rumba y golpes, el padre al fin se entera por cuestiones del destino de su paradero y se encamina para visitarlo al otro día a primera hora. Los lunares en su pecho, la carta dejada en el orfanato y la posesión del mismo nombre son pruebas suficientes para el reencuentro de Don Hipólito y su hijo. Polito, ahora con su padre (quién lo reconocerá y renunciará a las pretensiones amorosas con Adriana), y junto con sus hermanos de infancia termina la historia festajando el momento.

LAS SECUENCIAS

Esta es una película meramente citadina y donde el guión no tiene la misma presencia que en las producciones cinematográficas rancheras. La debilidad en el guión da paso a otro aspecto que se desea hacer resaltar: el espectáculo visual; desde los números de carpa hasta las coreografías cabaretilas. *Águila o sol* se sostiene por su espectáculo variado sin orden ni lógica. *

El primer signo que es característico del personaje cantinflesco es la imitación que se hace cuando es aún niño (Polito). El niño imita el rebuscado lenguaje sin sentido y el constante uso de las manos (pantomima).

Elementos pertenecientes a las carpas se encuentran también presentes: Las secuencias nos muestran tanto el interior como el exterior de una carpa, por su ubicación (formando parte de una feria en este caso). Sale a relucir la forma de trabajo del gritón y de los artistas (la bailarina cómica, el cantante y la orquesta ubicada sobre la platea).

También se observa a detalle el telón pintado simulando la calle (el mundo del vaguito) profundidad y detalles. Es notorio, de igual forma, el comportamiento del público: unos aplaudiendo, uno que otro durmiendo y otros más gritándole a los artistas. La música se encuentra presente en cada escena y en este caso se toca un tango al salir Manuel Medel y pareja.

El ritmo musical es tomado como pretexto por Medel para crear la comicidad recalcando de manera exagerada los pasos, esto respecto al movimiento de cadera y poses e incluso las caídas en escena son lo que motivan al público a castigarlo con risas y carcajadas.† Por otro lado, el tango resulta un ritmo propicio para describir situaciones amorosas propias de andurriales portefños con las que el público asistente a la carpa encuentra identificación y gusto.

El vestuario que ambos cómicos (Cantinflas y Medel) usan en sus

* Una de las características del espectáculo de carpa. Ver capítulo IV, p. 78

† cf. capítulo I, p. 18

intervenciones escénicas consiste de puros hilachos: pantalones y sacos con agujeros para meter los pies; incluyendo un mecate para amarrarlos por debajo de la cintura. Sacos desgastados al igual que los sombreros rotos. Cantinflas por su parte, lleva su trajo mugroso como gabardina y su camisa blanca de manga larga, también incluye una peluca corta con pelos de estropajo.

El maquillaje usado es netamente teatral, muy cercano al del payaso, exagerando los rasgos faciales hasta alterar por completo el rostro original de los cómicos. Como apoyo a la caracterización de un personaje determinado Medel usa una pequeña máscara con lentes, quedando completamente disfrazado.

A lo largo de la película se encuentran varios sketches, pero se hará mención de dos: La secuencia perteneciente al espectáculo cómico de carpa y el de los tragos en la cantina, donde participan Cantinflas y Manuel Medel.

El primero carece de un hilo dramático y podemos observar que sólo dos individuos se encuentran en la calle e intercambian algunas ideas, chistes, albures y rifas, donde ambos se agreden nada más para saber a quién se le acaba el ingenio y pierde. Al desesperarse, Medel comienza un jugueteón preludeo pugilístico hasta que se va, dejando solo y sin aviso a Cantinflas para que el policia entre y lo detenga primero.

En este caso es muy importante el conocimiento para el cómico del lenguaje callejero y de la capacidad para devolver el albur con gran ingenio. Tomando en cuenta que los diálogos mencionados en el sketch son improvisados y de que no se puede fallar delante de un espectador que constantemente lo vigila para meterse con él en un momento de flaqueza. Sólo el buen manejo del lenguaje popular lo hará salir avante en sus intervenciones escénicas.

El segundo también carece de hilo dramático y sólo sabemos que se habla de los problemas de Polito con Adriana. Mientras pasan las copas ambos platican sin cesar, abrazados y casi besándose. El diálogo predomina en Cantinflas que pasa de un tema a otro sin orden y sin concluir sus ideas (cantinfllear). A diferencia del sketch anterior aquí ya carecen de la indumentaria de carpa y van vestidos como cualquier persona de clase baja de la época. A pesar de que no tienen maquillaje los personajes de

carpa siguen estando presentes: los movimientos de las manos, las actitudes corporales cuando se abrazan, el cigarro de Cantinflas y sobre todo, el diálogo sin sentido. Al final de la secuencia surge una ocurrencia que ni Cantinflas logra contener la risa, que habla sobre la homosexualidad y lo ve como otra opción, además de las copas, para olvidar a Adriana.

En algunas secuencias el humor va inclinado a lo que teatralmente se conoce como comicidad bufonesca o "pastelazo": las caídas en los bailes en el caso de Medel; el recurso de la silla rota cuando, borracho, Cantinflas llega a sentarse; caída de pantalones; los "cocazos" en la mollera de las palmeras en el sueño cabaretil, entre otros. Son elementos que fueron muy utilizados en el teatro de carpa.

Arcady Boytler pone a la pareja cómica en el ambiente urbano, que es el más apropiado a sus características tanto de vestuario como de lenguaje popular, distinta a la anteriormente realizada titulada ¡Así es mi tierra! (1937). Por lo que se ha calificado a su película como una de las mejores del género cómico.

EL MAGO

Es una producción de 1948, dirigida por Miguel M. Delgado, director de cabecera y el único que soportó a Cantinflas sus marcadas rupturas en el guión.

FICHA TÉCNICA

El mago

Producción: 1948 Posa Films; jefe de producción: José Luis Bustos.

Distribución : Columbia Pictures.

Dirección: Miguel M. Delgado; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento: Alex Joffé y Jean Lévitte; adaptación: Jaime Salvador.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Gonzalo Curiel.

Sonido: Nicolás de la Rosa.

Escenografía: Gunther G. ; maquillaje: Noemi Wallace.

Edición: José Bustos.

Intérpretes: Mario Moreno "Cantinflas" (id), Leonora Amar (Janette),
José Baviera (Krishnar), Ernesto Finance, Julián de Meriche,
Alejandro Cobo, Pepe Martínez y Miguel Manzano.

SINOPSIS

Arichi, un país del lejano oriente, palidece al ver que su rey fallece y al morir, su comitiva real decide buscar al príncipe heredero al nuevo continente. El heredero al trono es el mago Krishnar, que vive en México como adivinador. Entre la comitiva viaja un impostor enviado por Minishar, el tío del mago, que tiene por objetivo asesinarlo para usurpar el trono.

Krishnar acude a la agencia "Su otro yo", para que un doble lo reemplace mientras toma unas vacaciones obligatorias para recuperar su estado de salud. Antes de irse atiende a una banda de asaltantes que llegaron a su negocio sólo para despistar a la

policia; éstos se dan cuenta de las virtudes del mago para predecir, por lo que deciden raptarlo al día siguiente.

Como el doble de Krishnar quiere pasar unas horas con su novia hace cómplice a Cantinflas para que tome el lugar del mago a cambio de una suma monetaria y precisamente a él le toca recibir a la comitiva real, quienes lo confunden con el verdadero heredero. Cantinflas decide seguirles el juego por el beneficio económico que obtendrá y los acompaña a un lujoso hotel donde conoce a Janette, quien, al enterarse de la presencia del heredero, se las ingenia para estar con él, para convencerlo de firmar una concesión minera de piedras preciosas en la lejana Arichi.

Se pone en marcha el plan, tanto de los asaltantes como el del impostor real, fracasando en sus intentos, hasta que en la primera noche es finalmente raptado por la banda. Janette, al darse cuenta del rapto, los sigue y cuando tiene la localización de Cantinflas llama inútilmente al impostor real, para terminar también secuestrada.

Tras una divertida riña entre los mismos asaltantes y Cantinflas, éste finalmente descubre los planes del impostor y, con su ingenio, le da su merecido, además de rescatar a Janette. El verdadero Krishnar es avisado en plenas vacaciones de lo ocurrido, por lo que decide regresar y aclarar su identidad. Tras tomar el trono, Krishnar da a Cantinflas varias chicas de su harém para abrir su propio salón de variedades, en agradecimiento a todo lo que hizo por él.

SECUENCIAS

Esta película titulada *El mago* posee un guión mejor estructurado, en comparación con la cinta anterior. Es probable que no se haya improvisado demasiado por este aspecto ya que los diálogos tienen mejor fluidez y con ideas concretas, en pocas palabras, el estilo escrito domina más que el hablado.

El diálogo sostenido por Cantinflas ya tiene una línea que está más apegada al guión que a la improvisación. Por otro lado, el guión no deja que el estilo cantinflesco de hablar quede relegado. Su estilo único está presente junto con la creación del personaje: fachudo, mugroso, con una ligera variante en el vestuario ya que presente

más variedad: de empleado de oficina (pantalón ancho, sucio y con parches, la camisa blanca de manga larga, añadiendo un sombrero y un saco obscuro), de mago, de príncipe y sin faltar la patente del conocido vestuario de pelado carpintero.

El maquillaje desaparece, quedando tan sólo su bigote característico del personaje original y la barba de siete días.

En su primera secuencia observamos a Cantinflas tratando de consumir su refrigerio que consiste en unos tacos, uno de los alimentos más populares del país y sobre todo, de las clases bajas. Otra característica de este personaje es la dificultad de lectura frente a su jefe representando así, al sector mayoritario del pueblo: los pobres. En este caso personifica el imaginario popular del ascenso de clase y el ingenio para engañar al rico (el juego del ascenso de clase), mientras no está el patrón y distribuir los medios económicos entre los más necesitados.

Un ejemplo de este tipo lo encontramos cuando el profesor de escuela va a visitar a Cantinflas quien es el suplente del verdadero mago y, al darse cuenta de la necesidad del primero, lo ayuda dándole una buena cantidad monetaria. Este fenómeno en la estructura argumental se repite en la cinta *El Vizconde de Montecristo*, donde Tin Tan realiza acciones similares que consisten en ayudar al desprotegido mientras no haya quien lo vigile.

El personaje cantinflesco sufre modificaciones en cuanto a la actuación, ejecutando sus diálogos con menos volumen en la voz y más lento, en comparación con la anterior película (11 años más antigua). Tal vez por respetar un poco más el guión pierda algo de espontaneidad, pero este factor provoca que su comicidad sea ejecutada de una manera más limpia, más compatible con el lenguaje del cine y, por supuesto, más apreciable para el espectador cinematográfico.

En cuanto a su actuación corporal no hubieron cambios significativos: la gestualidad seguía siendo utilizada, como las cejas, a las que recurre con frecuencia, empleo juguetón de las manos y la manera de bailar, moviendo de manera amplia las caderas.

En esta cinta se sigue recurriendo a la comicidad bufonesca: uno de estos ejemplos mostrados está en la secuencia del baile en el palacio real, donde por accidente Cantinflas cae a la piscina enfrente de todo su harém.

El ingenio verbal está presente en el personaje tal como lo ha estado haciendo en teatro. Tomaremos tres breves ejemplos de esta película, juegos verbales muy usados en el teatro de variedades:

Jefe: Magnífico, tendrá su prima de quinientos pesos.

Cantinflas: Oiga usted, yo tengo una prima más barata, Cholita, a lo mejor le hablamos y viene por cuarenta.

Jefe: Cuando digo prima quiero decir bonificación.

Cantinflas: Pues quiere usted decir pero no dice nada.

Aquí observamos cómo el cómico interpreta los términos de otra manera. Uno de los principios del albur.

Cantinflas, vestido de mago, está sentado frente a una bola de cristal, enfrente tiene a una señora de mediano escote.

Cantinflas: (observando con paciencia la bola) ¿Ve usted algo?

Señora: Yo no ¿Y usted?

Cantinflas: Ni yo tampoco ¿Por qué será?

Señora: ¿Falta de fluido?

Cantinflas: Yo creo que falta de limpieza porque la bola está re'nte sucia.

(La limpia con su manga. Sigue observando la bola al mismo tiempo que la señora se inclina hacia él, enseñando el corsete, el mago la observa)

Señora: ¿Y ahora puede ver algo?

Cantinflas: (Con satisfacción) Ahora yo creo que sí.

Señora: ¿Algo interesante?

Cantinflas: ¿Mas?

Señora: Yo no veo nada.

Cantinfías: No chiquita, si aquí el único que tiene que ver aquí soy yo; así que no se me mueva porque me destantea.

El chiste, que en esta secuencia es más visual que literario nos muestra un juego que va encaminado a lo erótico, a la exhibición del cuerpo femenino. * El último ejemplo es parecido al anterior, donde el doble sentido es tomado por el receptor como ofensa personal:

Uno: Somos misioneros en busca de nuestro rey bien amado.

Cantinfías: Yo creo que se equivocaron de apartamento. Ha de ser en el siete.

Otro: No. Tu eres nuestro rey.

Este: ¿Te acuerdas de tu padre?

Aquel: ¿Y de tu madre?

Cantinfías: Ahh ¿Y esas confiancitas?

Nuevamente nos encontramos con la sicalipsis en las últimas secuencias. En el palacio, cuando las chicas con ropa provocativa se exhiben para aumentar su harém, en el baile en honor a su excelencia Cantinfías y en la que están las mismas chicas divirtiéndose a un público de teatro de variedades. En esta película el espectáculo carpero es muy breve y sólo aparece una última secuencia mostrando el interior donde se desarrolla un número coreografiado con las muchachas del harém y el público, después, sale el exterior del teatro de carpa junto con el gritón: Cantinfías.

* cf. capítulo II p. 24

CÓMICOS DE LA LEGUA

Pellicula cómica que data del año de 1956, en la que participaron Resortes y Delia Magaña y que fue dirigida por Fernando Cortés.

FICHA TÉCNICA

Cómicos de la legua

Producción: 1956 Mier y Brooks; productor ejecutivo: Ernesto Enríquez;
gerente de producción: Eduardo Vega Lavín;
jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Fernando Cortés; asistente: Winfield Sánchez.

Argumento: Carlos León y O. Jasón; adaptación: Fernando Cortés y
Fernando Galiana.

Fotografía: Domingo Carrillo.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Rodolfo Benítez.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Adalberto Martínez "Resortes" (Ponciano), Delia Magaña (Febronia),
Martha Valdés (Celeste), Mauricio Garcés (Juanito) y Arturo
"Bigotón" Castro.

SINOPSIS

Celeste es la estrella de la carpa "Moulin Rouge", negocio que pertenece a Febronia, una actriz retirada. Febronia adoptó a Celeste desde que era un bebé. Esta tiene un pretendiente, Ponciano, quien trabaja en la carpa vendiendo paletas pero Juanito, otro pretendiente de dudosa reputación, la corteja y la seduce con llevarla al estrellato y sacarla de los teatros populares.

Ponciano gusta del billar y gana una cantidad importante a unos hampones que están bajo las órdenes del "Melódico", que se comunica con ello silbándoles una peculiar

canción. Por confusión, los hampones toman a Ponciano por el "Melódico" ya que hace el mismo silbido y, en vez de desquitarse por el juego perdido, como iban a hacerlo, lo tratan con gran respeto.

Ponciano invierte el dinero ganado en la carpa, que pasa por una mala racha. Los celos provocados por Juanito le incitan a atacar a Celeste con silbidos y paletazos. Esto último hace que ella deje la carpa y se vaya definitivamente con Juanito a triunfar en mejores teatros. Ante la falta de Celeste, Febronia se ve obligada a cerrar la carpa hasta que Ponciano recibe más dinero, por parte de los hampones, como producto de un asalto. Este milagro hace que él y Febronia tengan lo suficiente para montar un espectáculo donde ellos serán las estrellas.

Su espectáculo consiste en imitación de estrellas y cantantes famosos, bailes y sketches; obteniendo una cierta popularidad gracias al público que abarrota el lugar y por la prensa.

Celeste fracasa de manera rotunda en una excelente oportunidad ofrecida en un conocido teatro. Pese a esto, Juanito decide cobrarse el favor tratando de someterla a sus caprichos sentimentales, pero ella logra safarse para buscar refugio con Febronia y Ponciano.

Mientras Ponciano es rodeado por la policía debido a la similitud del silbido perteneciente al "Melódico", Celeste hace saber a la autoridad la existencia de Juanito, que silba igual, por lo que lo cita en la carpa pidiéndole disculpas y así prepararle una emboscada con la policía.

Después de descubrir a Celeste su verdadera personalidad es capturado tras la falla de la emboscada gracias a la astucia de Ponciano. A pesar de que Febronia quería a Ponciano para ella, finalmente cede a Celeste su lugar para que sea feliz al lado de Ponciano.

LAS SECUENCIAS

Antes de pasar al personaje de Resortes es conveniente señalar los elementos mostrados en la cinta pertenecientes al teatro de carpa.

El teatro "Moulin Rouge" es humilde y apenas puede albergar a 150 personas (como la mayoría de las carpas en México). Pocos artistas trabajan en ella y participan en varios números: desde un baile hasta en un sketch. Los cambios tanto de maquillaje como de vestuario son constantes y rápidos. "Moulin Rouge" es un teatro que ofrece su espectáculo en forma de tandas.

Además de los artistas que salen a escena, encontramos la presencia del vendedor de paletas adentro de la carpa al igual que el cobrador de la entrada (ambos debidamente uniformados, emulando a los teatros de variedades con más categoría). También nos enteramos de la existencia del conocido fotógrafo en las carpas (igualmente presente en los circos).

La orquesta (ubicada en platea) acompaña los espectáculos de baile, así como sirve de fondo para los sketches. Grupos musicales, como el trio, sirven en este caso como preludio y cierre de un sketch, tocando una melodía afín y como una forma de ordenar el espectáculo de carpa.

Una secuencia donde aparece el Teatro de los Insurgentes nos permite establecer una comparación, en algunos aspectos de éste, con los teatros más pobres (las carpas): la escenografía en el Insurgentes es más suntuosa, al igual que el vestuario, las coreografías con muchos bailarines, la enorme capacidad de butacas y el tipo de espectáculo presentado. En cambio, la carpa de Febronia y Ponciano tiene poca escenografía (decorados ambientales como fondo hechos de papel, uno que otro banco, un viejo fonógrafo (que da pie a un juego de fonomímica), el vestuario necesario así como la pequeña orquesta y medios económicos para montar los números). La carpa se sostiene primordialmente por la identificación del público con sus artistas de gran ingenio y capacidad histriónica y no por el espectáculo bien vestido y costoso de otros teatros.

Existe una serie de secuencias donde tanto Resortes como Delia Magaña hacen imitaciones: esta última hace una imitación de María Victoria (vistiéndose y caminando como ella, dando pasitos y usando una peluca); el espectáculo es tan humilde que un fonógrafo les ayuda a hacer el 'playback'. Las formas anchas de Febronia

mostradas a todos intencionalmente provocan la risa del público asistente, la parodia musical es rescatada en esta secuencia.

Inmediatamente despues del ridículo anterior sale a escena Resortes realizando otro 'playback' de tenor. No se le permite al espectador estar inactivo ('tono serio' de Bergson). Ponciano, sale con un vestuario típico de gaucho milonguero, primero preparándose para cantar (haciendo gárgaras ante el público) e improvisando gestos ante la falla del fonógrafo que varla la velocidad de reproducción sonora (abre los ojos, alarga la cara, abre la boca y levanta las cejas). El inminente problema técnico pone en aprietos a Ponciano que inmediatamente es castigado por el público con risas y carcajadas. Otro medio usado para provocar la risa la contemplamos en el momento de reventarse unos globos que lleva en el pecho en el momento de cantar una nota alta y prolongarla más de lo usual.

Resortes mereció desde un principio el aprecio del público de carpa gracias a sus habilidades de bailarín excéntrico *. En esta película el personaje es él mismo, sólo que con una variante en cuanto a vestuario se refiere para cada escena o número presentado en las secuencias del espectáculo carpero.

En otra secuencia nos encontramos a ambos artistas bailando una polka. Resortes usa un vestuario típico ruso, incluyendo una barba larga. Aquí ejecuta difíciles pasos de baile, choteando de alguna manera la forma en que debe de bailarse. Una parte de este baile sucede con él sentado en un pequeño banco, de frente al público ejecutando un paso intercalando ambas piernas, y al retirárselo cae. Nuevamente nos encontramos aquí con la comicidad bufonesca. Esta división por números, como ya mencionamos, era una de las tantas formas de presentar cada tanda.

En otra secuencia observamos en ambos cómicos un trabajo de caracterización, en donde Resortes interpreta a un viejito. Para su actuación incluye, además del vestuario una peluca y bigotes postizos, chistes y manejo adecuado de la voz para que encaje en su facha de octogenario. A lo largo del sketch hacen algunos rompimientos en el personaje a la hora de bailar, pero al terminar la breve pieza musical

*cf capítulo IV pp. 82 - 83

se reincorporan a su papel. La comicidad bufonesca está en acciones como las caídas de un cha cha chá donde él abre las piernas y se queja estando ya en el suelo; Della Magaña ayuda a provocar más risa al tratar de incorporarlo de manera chusca y al darle un empujón en un acopio inesperado de fuerzas en su personaje.

Estos aspectos hacen que el trabajo actoral de Resortes, sin despreciar a ella, sea muy rico y variado ya que además de actuar y ser cómico resulta ser un bailarín nato que puede bailar cualquier ritmo: desde bailar un swing hasta una polka de tal manera que divierte a su público. Tal flexibilidad le ayudó a crear otro tipo de personajes con diferente postura, como es el caso del viejito donde mantiene dobladas las piernas y la columna a manera de joroba.

MIS ABUELITAS...¡NOMÁS!

Toca el turno a Clavillazo quien junto con Sara García participan en esta producción de 1959, realizada por la compañía cinematográfica Grovas S.A.

FICHA TÉCNICA

Mis abuelitas...¡Nomás!

Producción: 1959 Cinematográfica Grovas; productor ejecutivo: Adolfo Grovas;
gerente de producción: Adrián Grovas;
jefe de producción: Armando Espinoza.

Dirección: Mauricio de la Serna; asistente: Valerio Olivo.

Argumento: Fidel Espino y Manuel "Guero" Castro.

Adaptación: Fernando Galiana y José Luis Galiana.

Fotografía: Ezequiel Carrasco.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: Rodolfo Solís y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: María del Castillo.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Antonio Espino "Clavillazo" (Remigio), Sara García (Casilda),
Prudencia Grifell (Paz), Rosa de Castilla (Virginia), Dacia González,
Alejandro Parodi y Arturo "Bigotón" Castro.

SINOPSIS

El pueblo en el que actúa el pobre carpero Remigio es asaltado por el general Montenegro y sus bandidos. A la vez, Remigio es abandonado por Lucila, su ayudante, de quien está enamorado; y se lleva las ganancias del carpero. Al salir del pueblo, Remigio pide un aventón a Roque, un hacendado que va en camino a "La Machincuepa" donde sus abuelas Paz y Casilda lo esperan para poder conocerlo. Al encontrarse en el camino con los mismos bandoleros ellos matan a Roque mientras que Remigio escapa en el coche del difunto.

Como las iniciales en su petaca coinciden con las de Roque, Remigio aparece como éste ante las abuelas, que viven en su hacienda con su hermosa ahijada Virginia, quien está comprometida con Roque desde que eran niños. Poco después de instalarse en la hacienda Remigio encuentra en su cama al cadáver de Roque y, espantado, va a dejarlo al campo en la noche. Después de este incidente, aparece Lucila diciéndose extraviada y las abuelas la invitan a pasar unos días en la hacienda. Virginia se desilusiona de Remigio al ver que la interesada huésped besa a Remigio en las caballerizas.

Nuevamente aparece el cadáver de Roque en un armario, en realidad el supuesto muerto está vivo y escapa cuando Remigio cree haberlo enterrado en una cueva. Sin poder más, Remigio cuenta la verdad a Virginia y le declara su amor, al que ella, pese a todo, corresponde.

Mediante una treta para engañar a Lucila, esta al fin cuenta la verdad sobre su encuentro con Roque y posterior enamoramiento para después escapar con el tesoro amasado por las abuelas durante muchas generaciones. Ante esto, Roque aparece y exige a Remigio que se vaya para atribuirle a él el robo del tesoro.

En su retirada, Remigio vuelve a encontrarse con Montenegro y sus bandoleros y, enterándose de sus planes para robar la hacienda de las abuelas, regresa para dar el aviso. Poco después Montenegro llega a "La Machincuepa" y descubre a Remigio disfrazado de abuela y después de haberse burlado de ellos, manda a fusilarlo, pero antes de que esto suceda las abuelas van en su auxilio amedrentando a los bandoleros con una ametralladora. Al pasar algunos contratiempos los bandoleros al fin se rinden y son entregados a las autoridades.

Cuando quedó salvaguardado el tesoro del sinvergüenza de Roque y los bandidos, Remigio decide contarles la verdad a las abuelas acerca de su identidad, pero ellas deciden manifestarle su cariño de todas maneras al igual que Virginia.

LAS SECUENCIAS

La comedia de Clavillazo toma muchos elementos pertenecientes a la Comedia Ranchera * empezando porque fue filmada en provincia: sale la carpita de pueblo, los paisajes campiranos, la carreta jalada por caballos, la vestimenta, las canciones con mariachi y, en el caso de Virginia, las trenzas típicas de la mujer mexicana.

Otros elementos provenientes del cine ranchero son la hacienda de las abuelitas, los sombreros y el juego de póker donde se busca por todos los medios ganar las partidas haciendo trampa.

Uno de los elementos más importantes de la cinta es la actuación del cómico Clavillazo. Desde su primera película *Peter Pérez de Peralvillo* en 1952 no ha tenido cambios significativos. De hecho, el personaje sigue siendo el mismo aunque tiene ligeras variantes en su vestuario ya conocido en el teatro de variedades, aquí aparece usando ropa campirana en algunas secuencias. La gestualidad, es uno de los recursos más utilizados por él, para manifestar distintos estados de ánimo. El manejo facial es un poco exagerado y hasta un tanto falso, pero este no es un factor preponderante para la trama ya que lo ayuda en gran medida a resaltar su trabajo cómico.

La constante suspensión en determinadas vocales ("Normaaaas") y el insistente juego de tonos al hablar siguen estando desde que se conformó el personaje en la carpa. Un modo de hablar que se quedaría en Clavillazo a lo largo de toda su filmografía, lo mismo que su peculiar manejo corporal: caminar de puntas, ya sea para correr o para no hacer ruido, al mismo tiempo que alzar las manos como intentando planear o, en el segundo caso, evitar hacer más ruido.

La pantomima es otro elemento proveniente de su trabajo en la carpa. El uso continuo y exacto que le da a las manos hace que podamos sobreentender todos sus diálogos, es decir, su técnica es tan pulida en este aspecto que podemos asegurar que las palabras en varios momentos salgan sobrando porque virtualmente según él "se da a entender".

*cf. capítulo III p. 47

Los recursos en dirección los observamos en las acciones a realizar por Clavillazo cuando en una secuencia trata de cargar al supuesto muerto para sacarlo de la hacienda que, tras muchos intentos chuscos lo saca como puede y con torpeza.

Otro momento es cuando Roque lo amenaza con una navaja, provocando varios gestos y actitudes chuscas en su personaje, lo mismo sucede cuando libra los espadaños del general Montenegro, previamente ensayados.

Un detalle novedoso y que llama mucho la atención es cuando Clavillazo se disfraza de abuelita para burlar a los bandoleros que buscan afanosamente el tesoro. Logrando con ello una buena caracterización basada no solo en el vestuario (que incluye una peluca) sino también en la creación interna (manejo de voz) de una señora de edad, dando como resultado otro personaje cómico.

El ingenio verbal en Clavillazo es demasiado blanco pero efectivo, uno de estos ejemplos es cuando está a punto de ser fusilado, tomando los mensajes recibidos con distinto significado, burlándose de su interlocutor:

Bandido: ¿Lo vendo?

Clavillazo: No soy mula. Mejor yo lo compro.

Bandido: Que si le vendo los ojos.

Clavillazo: ¿Que a mí me va a tocar romper la piñata?

Otra manera de usar la destreza verbal la observamos cuando se cambia por completo la frase recibida, con el mismo objeto de buscar la risa:

Bigotón: Dígame, donde está el tesoro.

Clavillazo: ¿Que tengo cara de loro?

Bigotón: No se me haga la sorda.

Clavillazo: ¿Que estoy gorda? No. Si estoy a dieta.

Estos son sólo dos ejemplos de cómo Clavillazo juega con las palabras, Aunado a este detalle sus ya conocidas muletillas que lo diferencian de los demás cómicos de carpa.

El principal problema con su actuación es que no hay evolución en el personaje carpero, como sucedió con Cantinflas o Tin Tan, por lo que su personaje se mecanizó, es decir, que no existieron cambios significativos en su forma de actuar, por lo que Clavillazo siguió siendo el mismo desde las primeras hasta sus últimas intervenciones filmicas. En sus producciones cinematográficas fue importante, tanto el argumento como la dirección, para cuidar al máximo su comicidad "estandar" (el que todos conocemos por su manejo con las manos). Tal vez no haya cambiado porque la fórmula de su personaje seguía gustando mucho al público cinéfilo.



El baile se funde con la comicidad,
ya sea en cine o en la carpa.
(Resortes bailando un jazz en la cinta
Cómicos de la legua 1956)



Al igual que en el cine cómico ranchero
las congregaciones y el alcohol son
tomados para el cine carpero.
(Clavillazo en la cinta *Sindicato de
telemirones* 1953)



EL VIZCONDE DE MONTECRISTO

Pasemos ahora a Tin Tan, el último de los cómicos aquí estudiados , empezando con esta cinta de 1954, producida por Mier y Brooks.

FICHA TÉCNICA

El Vizconde de Montecristo

Producción: 1954 Mier y Brooks; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: Gilberto Martínez Solares; asistente: Jesús Marín.

Argumento y adaptación: Gilberto Martínez Solares y Juan García.

Fotografía: Manuel Esperón.

Sonido: Eduardo Fernández.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Margarita Ortega.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Germán Valdés "Tin Tan" (Inocencio), Ana Bertha Lepe (Marga),
Andrés Soler (Faría), Marcelo Chávez, Fanny Kaufman "Vitola",
Joaquín García Vargas "Borolas" y Rafael Beltrán.

SINOPSIS

Banco Industrial y Agrícola S. A. es la institución donde trabaja Inocencio, un encargado de limpieza que se mete a la oficina del director para jugar con ese cargo. Él esta enamorado de Marga, la hija del director. Éste lo despide por suplantarlo y porque definitivamente ya no aguenta su exceso de confianza.

Un desfalco de \$800, 000 pesos provocado por el hijo del director, Polito, hace que aquel prepare una trampa para echarle la culpa a Inocencio y que sea sometido por las autoridades. Para que esto suceda, Marga es obligada a ser cómplice de tal fechoría, saliendo con Inocencio y convenciéndolo de ocupar un puesto de cajero al día siguiente.

Inocencio cae "redondito" en la trampa y es encerrado por ocho años en un penal. Marga se arrepiente de sus acciones pero decepcionado de ella Inocencio jura

vengarse de quienes lo encarcelaron, cargando en la espalda su corazón y moral destrozados.

En el penal conoce a Don Facundo, su compañero de celda y autor intelectual de un robo de veinte millones de pesos. Don Facundo le toma cariño por haberlo defendido en una riña entre presos. Cuando Inocencio está en la celda de castigo es llamado por Don Facundo, quien agoniza de pulmonía. Este último sabe de los planes de venganza de Inocencio por lo que antes de morir le confiesa el lugar donde tiene guardado el dinero y le diseña un plan de escape, que resulta exitoso.

"El Vizconde", como le llamaban en la cárcel por su estrabismo visual, es ahora una nueva identidad como persona adinerada que se da los lujos con los que siempre soñó. Gracias a su poder es capaz de mover influencias para que el banco en donde trabajaba caiga en un caos financiero provocado por un pánico entre los cuentahabientes. Es esta, parte inicial de su venganza.

Para que los sinvergüenzas que lo encerraron dependan de él, concerta una cita con el director para depositar una cantidad importante de dólares invitándolo, además, a una fiesta romana en la que, por supuesto, Marga estará presente. Después de algunas piezas musicales, alegría y baile sin descanso, Marga le cuenta al Vizconde del amor que floreció en ella por el desgraciado que está en prisión. Convencido de su sinceridad, Inocencio se descubre ante sus ojos demostrándole así que aún la ama, pese a lo ocurrido. Y después de darles su merecido al hermano con una triunfal pelea como gladiadores y destituir al director de su cargo administrativo, finalmente ambos son felices.

LAS SECUENCIAS

Elementos pertenecientes al teatro de carpa como son la infraestructura y la utilería no son tomadas en cuenta por la cinta. Por otro lado queda en algunas secuencias los números musicales y de baile, combinando distintos ritmos que si fueran eliminados no tendrían repercusión en la trama por lo ilógico de las mezclas: cha cha chá,

rambo y charleston. Nuevamente el espectáculo musical, extraído del teatro de revista *, iba a formar parte del divertimento en cine; las coreografías y las tantas chicas, incluyendo a Ana Bertha Lepe, muestran en la pantalla sus atributos físicos (las piernas). La fiesta mostrada es tomada como un magnífico pretexto para los bailes (aunque éstos se realicen de forma burda) y para los chistes cómicos entre personajes. Este tipo de congregaciones da paso a la gracejada y a la comicidad que finalmente es el objetivo a mostrar para contagiar al espectador cinematográfico.

Dentro de estos números musicales hay canciones de amor cantadas por Tin Tan (Contigo a la distancia); cuando está en la cárcel y en el cabaret.

Película de total ambiente ciudadano en donde Tin Tan interpreta a un personaje pobre (como todos los cómicos antes mencionados) que anhela subir a otros estratos sociales para conseguir, entre otras cosas, el amor. En este caso es el jefe de limpieza, que toma a las demás personas para burlarse de ellas, una persona abusiva y torpemente enamoradiza.

El vestuario de pachuco desaparece para tomar otros atuendos que vayan acorde al personaje interpretado. Sólo quedan el bigote y la flor en la solapa cuando se disfraza de Vizconde. Su vestimenta es variada: de empleado de limpieza, de traje con sombrero pequeño, de uniforme a rayas como los demás presos (con todo y su gorra) además de su vestuario de Vizconde (traje de etiqueta, sombrero y capa) con barba de chivo y bigote.

Tin Tan gusta mucho de hacer muecas poniendo los ojos biscos en esta película en especial, y juntar los labios de manera exagerada para dar varios besos en las manos de Ana Bertha Lepe. Hace "pucheros" cuando llora o está triste como si fuera un niño. Esta última actitud es actuada de una forma tan exagerada (tal y como lo hacía en teatro) que en vez de provocar lástima causa la risa del cinéfilo. El jugar a que su personaje se encuentra envuelto en distintos estados de ánimo para romperlos de manera abrupta con el manejo de la gestualidad, son características del personaje original.+

*cf. capítulo II pp.28 - 29

+cf. capítulo IV p. 89

El baile, otra de sus habilidades, esta presente en varias secuencias musicales y lo toma como un juego. En una de las últimas coreografías baila un charleston abriendo y cerrando el compás al igual que las manos; movimiento que lo ridiculiza para continuar en un tono cómico. Tin Tan también da muestras de su destreza corporal al ejecutar distintas rutinas de acrobacia como marometas hacia atrás (producto de un impulso involuntario para quitarle una cubeta de la cabeza al director). Este ejemplo nos muestra además el uso de la pantomima al ejercer fuerza para retirarle inútilmente la cubeta de la cabeza, entre otros tantos ejemplos de manejo corporal presentes en la cinta.

Una muestra de comicidad blanca la encontramos en una de las primeras secuencias donde Tin Tan trata de colgar su ropa de calle para iniciar su trabajo, tirando sin querer varias cosas en el sótano. Otro ejemplo es el dirigirse hacia la salida del despacho del director con la cubeta en la cabeza, chocando con todo. Lo mismo sucede con la jarra de agua vaciada al director para apagar un puro que intencionalmente puso encendido en una de las bolsas de su saco.

Una idea propuesta por Tin Tan es tomada por su jefe para que éste se enrede y caiga en su juego:"

Tin Tan: (en la grabadora) ¡Y cómpreme otros puros porque estos saben a rastrojo!

Director: Conque se fuma mis puros el muy sinvergüenza, y además le parecen muy fuertes para su delicada garganta.

Secretaria: ¿Decía usted?

Director: Nada ¡Que me compre otros puros porque estos son infumables!

Esta forma de ingenio verbal está bastante pulida, por lo que se duda que este tipo de ocurrencias hayan sido improvisadas, de cualquier forma el efecto cómico como el del ejemplo anterior no influye de manera importante en la espontaneidad de su ejecución. El apearse a un guión cómico viene siendo otra característica de este cine.

DOS FANTASMAS Y UNA MUCHACHA

Magnífica realización cinematográfica a cargo de producciones Sotomayor en 1958. Con Tin Tan, Manuel "Loco" Valdés y Ana Luisa Peluffo.

FICHA TÉCNICA

Dos fantasmas y una muchacha

Producción: 1958 Producciones Sotomayor; productor asociado: Alberto Hdez.
productor ejecutivo: Heberto Dávila Guajardo.

Dirección: Rogelio A. González; asistente: Julio Cahero.

Argumento: Fernando Galiana y Alfredo Tato; adaptación: Fernando Galiana.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Sergio Guerrero.

Sonido: Javier Mateos.

Escenografía: Javier Torres Torija.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Germán Valdés "Tin Tan" (Pérez), Manuel "Loco" Valdés (López),
Ana Luisa Peluffo (Ana), Miguel Manzano y Marcelo Chávez.

SINOPSIS

El amor a una coupletista, "Ana, la tobillera", orilla a que López y Pérez, dos caballeros porfirianos, se maten con sus pistolas en plena función. Como castigo, el fantasma jefe los condena a vivir como fantasmas por tiempo indefinido en el teatro hasta que el odio entre ellos desaparezca y poder así, descansar en paz.

Al pasar cincuenta años vagando por el teatro, asustando gente y haciendo del inmueble un lugar abandonado y tétrico, Pérez sufre un incidente provocando que ambos fantasmas hagan las paces y reconozcan su amistad. El fantasma jefe les dice que no es suficiente con la tregua y que para comprobar su verdadera amistad les pondrá una prueba definitiva, que es el encontrarse con la nieta de "La tobillera", Ana, quien por un impulso extraño decide hacer un reportaje acerca del teatro fantasmal.

Mientras tanto, tres asaltantes esconden en el teatro su botín, producto de un asalto bancario, gustosos mientras pasa el peligro de ser capturados. Pérez y López se percatan de la visita y encuentran el escondite del dinero. Por otro lado, Ana es atacada por su fotógrafo, motivo suficiente para que ambos fantasmas aparezcan para defenderla. Después de presentarse, ambos le enseñan a ella las armas y el botín, y atando cabos descubren así el origen del dinero. Al haber sido burlados por los asaltantes para quitarles sus pertenencias López y Pérez le prometen encontrar el dinero y ayudarla de esta manera a su carrera periodística.

Como Ana se parece mucho a su abuela ambos se vuelven a enamorar de la misma persona y Pérez toma ventaja llevándola a un paseo por el mundo fantasmal mientras López duerme. Poco después los ladrones son burlados por los fantasmas quienes encuentran el dinero y lo llevan a la casa de su nueva enamorada.

Cuando los fantasmas juegan a cantar con Ana en su secuencia para el festival cinematográfico; el director de la misma hace que López y Pérez sean encerrados por estropear la toma, y son aprehendidos justamente cuando pierden sus poderes fantasmales a cierta hora del día. Por otro lado, los asaltantes esperan a Ana y a sus padres en su propia casa, amenazándolos para que entreguen el dinero. Cuando los fantasmas logran escapar de la cárcel van a ayudar a la familia y con algunos trucos fantasmales logran darles su merecido a los ladrones. Superada la prueba, López y Pérez se reúnen con "La tobillera" en el más allá y juntos descansar en paz.

LAS SECUENCIAS

La cinta toma comienzo con un pequeño número donde "La tobillera" interpreta un cuplé, que incluye una coreografía con varios bailarines y vestuario de la época. Un detalle interesante del número ocurre cuando al final de la canción ella descubre alegremente sus tobillos escandalizando al público, tal y como sucedía en el teatro del género chico *. Esta situación es un tanto exagerada por el tono cómico que se quiso dar, pero en realidad, el enseñar los tobillos no era motivo para escandalizar al público de ese

* cf. capítulo II pp. 24 - 25

entonces.

Contiene también números de baile a lo largo de toda la película. Tanto Tin Tan y el "Loco" Valdés ejecutan movimientos dancísticos muy chuscos y divertidos (algunos bailes ya no tan exagerados). Tin Tan da más énfasis al canto para dejar en segundo plano al baile que por mucho tiempo llevó a la práctica.

Su vestuario también ha cambiado: vestido de traje galante y sombrero de copa, muy de moda en la época porfiriana. El bigote cambia de forma por exigencias del personaje interpretado que ahora es de clase alta y con un comportamiento distinto al personaje original. Pese a ello, la comicidad sigue estando ahí, aunque con un giro distinto: las acciones cómicas ya son pensadas con anticipación, perdiendo con ello gran parte de su espontaneidad. Este es un detalle que no le sucedió en la anterior película analizada.

Tin Tan sigue utilizando el recurso de una gestualidad exagerada aunque ya en contadas ocasiones. Uno de estos ejemplos sobre el uso facial lo encontramos en los primeros minutos de la película, poco después de matarse con López, en donde imitan sonidos para ver quien es el mejor. Tin Tan usa todos los movimientos posibles de la boca, incluyendo la lengua y, en menor grado, el resto de la cara. El "Loco" en este aspecto, es más exagerado que él y en general, su comicidad es más fresca y espontánea.

Por otra parte, la cinta incluye efectos especiales para hacer de ambos cómicos unos fantasmas; aprovechando con ello otras formas de hacer comicidad. Ejemplos sobre esto son la aparición repentina de manos solas haciendo travesuras; corte horizontal de los cuerpos, permanecer parados en el techo sin caerse, brincar más alto de lo normal y las desapariciones que se tienen que realizar por medio de estornudos (en el caso de Tin Tan) entre otras aplicaciones.

La película sigue el mismo esquema de comicidad literaria que en la película anterior, además de que el manejo vocal se sigue utilizando para variar las entonaciones, el ritmo y el volumen para que surja de esta manera el efecto cómico deseado.

CORTESANA

Pellicula estelarizara por Meche Barba, Gustavo Rojo y Daniel "Chino" Herrera, otro gran cómic mexicano proveniente del teatro de revista. Esta es una producción de 1947 dirigida por Alberto Gout.

FICHA TÉCNICA

Cortesana

Producción: 1947 Producciones Rosas Priego; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: Alberto Gout; asistente: Américo Fernández.

Argumento: Alberto Gout; adaptación: Alberto Gout, Sebastián Gabriel Rovira y Antonio Monsell.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Agustín Lara.

Sonido: Francisco Alcayde.

Escenografía: Carlos Toussaint; maquillaje: Sara Mateos.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Meche Barba (Margarita), Gustavo Rojo (Luis), Rubén Rojo, Crox Alvarado, Toña la Negra, Daniel "Chino" Herrera y Banca Estela Pavón.

SINOPSIS

Margarita y su padre reciben en la estación de ferrocarril a Josefina, prima de ella, y a Luis, su marido y pianista de orquesta. Junto con ellos llegan otros artistas, Toña y Chino. Todos ellos son invitados a cenar en casa del padre para celebrar el encuentro.

Una llamada dirigida a Luis hace suponer a Josefina que es la mujer con la que ha andado su marido, estallando en tristeza e ira por no saber evitar esa relación. Desesperada, Josefina agradece que Margarita lo haga reflexionar sobre su matrimonio pero lo único que consigue es que Luis la seduzca y se enamore de él perdidamente.

Esta prohibida relación es descubierta por su padre que corre a su sobrina y a Luis de la casa. El novio de Margarita, Carlos, atiende de una complicación cardíaca al padre quien decide contarle la verdad acerca de su hija. Éste comprende el error y la perdona para casarse inmediatamente con ella pero Luis aparece de nuevo. Dominada por el amor que siente por él es convencida para marcharse juntos.

Este error provocado por ella hace que Carlos la busque en el cabaret donde trabaja Luis para pedirle cuentas de sus acciones. Luis enfrenta al novio y en medio de la riña el primero le descarga un balazo para darle su merecido.

Tanto es el amor de Margarita que se hace cómplice de tal fechoría ayudando a Luis en su escape importándole poco lo que le suceda a Carlos. Horas después es detenido mientras que ella con el apoyo de Toña y el Chino comienza a ensayar para trabajar como rumbera en el cabaret.

La gracia y simpatía en sus bailes llaman poderosamente la atención de Eduardo, abogado de profesión, quien la invita a compartir su mesa unos momentos. Margarita se entera de su actividad profesional por lo que decide pedirle que se encargue del caso de Luis. Éste sabe que saldrá libre bajo fianza y convence a Margarita para que le pida el dinero a Eduardo. Como el abogado está enamorado de ella, accede a tal petición.

Para sacar provecho de esta situación amorosa, Luis pretende maniatarla a voluntad haciendo que le pida más dinero. Por otro lado, Carlos vuelve a aparecer y le informa a Margarita del fallecimiento de su padre. La tristeza llega al límite de su tolerancia y echa a perder el negocio de Luis quien muere al ser asesinado por Josefina en plena puerta del camerino de Margarita. Todas estas desgracias hacen que ella quiera olvidarse de todo, pero Carlos la sigue por la calle con la esperanza de que al fin le corresponda.

LAS SECUENCIAS

La cinta pertenece al género melodramático (que tuvo gran auge en los años cuarenta en nuestro cine) por lo que no abundaremos más sobre su estructura o características.

Por otra parte, la película contiene varios números de baile realizados por Meche y por el "Chino" Herrera, secuencias que son jocosas y divertidas.

Al igual que los números cómicos carperos, el baile también formó parte importante dentro de las tandas: el ritmo tropical da paso al entretenimiento visual y al fenómeno sicalptico*, que también sería tomado en cuenta por el cine.

Como el cine ofrecía más recursos que el teatro de variedades Meche sale a escena con distintos vestuarios: en su primer baile de cabaret (rumba) luce un vestido de fantasía dando énfasis a la enorme falda floreada de color blanco con sus rítmicos movimientos de cadera y piernas. Las cámaras y el aparataje cinematográficos logran hacer tomas de distintos ángulos de la rumbera para resaltar su danza y cuerpo.

En otra secuencia Meche sale con un vestido negro de tiritas que aprovecha para ejecutar movimientos corporales eróticos al mismo tiempo que las manos van recorriendo su cuerpo en forma lenta. Esto aunado a la poca ropa conlleva al fenómeno sicalptico por parte del cinéfilo.

En el último baile saca otro vestido con hombreras que pertenecía a la época de los treinta, muy de moda en los cabarets, típica de todas las rumberas, joyas de fantasía y una falda de cola larga. Un detalle curioso sobre el vestuario es que siempre tiende a cubrir el ombligo y a resaltar aun más las caderas y las piernas que es lo que se busca mostrar al espectador primordialmente. La imagen de la rumbera tendría una evolución en su constitución iconográfica: de mostrar exclusivamente las piernas pasará, a lo largo de tres décadas, a mostrar los gluteos, la pelvis y la casi totalidad de los senos.

Daniel "Chino" Herrera comparte con Meche un baile dándole oportunidad de hacer otras cosas como el torearlo con su falda, logrando así una secuencia cómica. El "Chino" incluye además pasos y actitudes dancísticas chuscas que contrastan con el baile de Meche. Esta secuencia nos recuerda a otra perteneciente a la película Águila o sol en donde Cantinflas, Medel y "Adriana" salen a bailar una milonga o danzón contrastando con la ejecución correcta por parte de ella.

* cf. capítulo IV p. 91

Hay que tomar en cuenta que en esta cinta sigue utilizándose el maquillaje teatral: Meche sale con una base demasiado clara y con labios bastante remarcados. Esto lo podemos constatar por la excesiva luminosidad que refleja su rostro (al igual que Gloria Marín) en todas las secuencias. La belleza de Meche Barba es otro elemento del que se echará mano en las producciones por medio de los acercamientos o "close - ups". Meche, al entrar al cine de los cuarenta, sólo cambio sus vestuarios y peinado dejando de manera casi intacta el maquillaje.

***"Los artistas cómicos, factor
determinante en el éxito del cine carpero..."***

Roberto López Marure

EL PÚBLICO SE RETIRA CONCLUSIONES

Es evidente que el cine carpero contuvo desde las primeras películas de Cantinflas hasta Tin Tan por diversos aspectos, tanto de producción como técnicos que fueron cambiando y mejorando gracias al éxito de las mismas cintas.

El cine carpero acepta y adopta al sketch, pero sólo como un apoyo más a su estructura total y sin que forme una parte indispensable del mismo. Sobre este terreno el sketch cambiaría para adaptarse al ritmo impuesto al guión de tal manera que no se viera desfasado o que pareciera una ocurrencia que estuviera fuera de contexto. Por eso es difícil saber si los chistes en las secuencias son escritos o son elaborados sobre la marcha, poniendo como ejemplo las dos cintas de Tin Tan y la película El Mago con Cantinflas. Este tipo de guión cinematográfico es una de las características del cine carpero.

En el caso de las cintas Águila o sol y Cómicos de la legua las secuencias contienen números y sketches que eran representados de la misma forma que en la carpa: los personajes populares, el vestuario, la música, sus decorados escenográficos, carpas y público, entre otros elementos; son rescatados en las primeras cintas del género. Pero al paso de los años los elementos de carpa ya no resultaron atractivos y se fueron haciendo a un lado para quedarse sólo con sus artistas y con su convención teatral denominada sketch. Tanto Cantinflas como Tin Tan dan muestra de esto a través de su filmografía. El Vizconde de Montecristo posee tantas ocurrencias escénicas propias del teatro de carpa y sus sketches. En El mago está presente el mismo fenómeno.

El cine carpero fue creciendo en su producción al mismo tiempo que sus artistas dejaban las secuencias dentro de un escenario para pasar a la calle, a los empleos mal remunerados y a las vecindades. El vestuario, tanto de cómicos y demás actores y bailarines es distinto en cada toma y coreografía (a manera del cine musical hollywoodense), lo que nos indica una mayor inversión. Por otro lado son cintas realizadas

en un lapso breve de tiempo, con argumentos inclinados a lo frívolo, al humor y al espectáculo musical y visual, conjuntándose con los ritmos de la época.

El cine cómico ranchero o comedia ranchera abre de alguna manera el camino a la comedia citadina. La provincia es invadida por cómicos de carpa como Chicote, que con un humor y gracia bastantes simples contrastan con la comicidad de Chaffán, proveniente del teatro. Pero en ambos casos, los cómicos han sido tomados como transfondo para figuras más grandes de la comedia ranchera como lo fue Jorge Negrete.

Chaffán y Chicote fueron artistas de apoyo que no tuvieron mayor trascendencia en el cine ranchero porque los productores no se interesaron en ellos. Probablemente Chaffán hubiera tenido mayor éxito en el cine si no hubiera muerto en las playas chiapanecas el 13 de febrero de 1942, cortando bruscamente también su carrera.

Elementos del cine ranchero fueron adoptados por el naciente cine carpero como las cantinas, las copas, los borrachos y las canciones vernáculos, entre los más importantes elementos tomados a manera de apoyo, recreando de este modo un ambiente propicio para la comedia ya probada y aceptada por el cinéfilo.

Los trajes de charro cambian a las desgarradas prendas y sombreros pequeños de Cantinflas y Medel, al humilde vestuario de Resortes y Clavillazo y a la inusual vestimenta de Tin Tan. Como reza el dicho mexicano "Tienen cuerpo de limosnero" sus vestuarios llegan a imponer una moda, como es el caso de Tin Tan y Resortes, mientras Cantinflas retrata a los pepenadores o clases más desposeídas.

Las cantinas citadinas son concurridas por la clase baja y popular, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros cinematográficos. La figura del galán es reemplazada por el oscuro y tosco cómico, antihéroe que tiene como única herramienta ese humor tan particular desarrollado en la carpa para sobresalir en pantalla.

Los cómicos de carpa, ya como protagonistas en las cintas (y en muchas ocasiones productores de las mismas) obtienen tal aceptación del público, lo que permitió su crecimiento como estrellas y ganando utilidades significativas. Esta afirmación queda

respaldada por la amplia producción de los cómicos mencionados aquí en periodos prolongados de tiempo, principalmente en las décadas 40, 50 y 60.

El cine carpero debe su florecimiento al mercado cinematográfico en Centro y Sudamérica propiciado por la Segunda Guerra Mundial. Este género que mantendría su vigencia con la incorporación de Resortes en 1946 y Clavillazo en 1952. Cuando Estados Unidos y Europa volvieron a producir películas, la exportación de cintas mexicanas de todos los géneros se contrajo. Sin embargo, el gran número de cintas cómicas es otro indicador acerca de la demanda por parte del público después de la crisis. En este caso, Tin Tan fue el que más trabajó en cine.

Ratificando lo que se dijo anteriormente, las actuaciones cómicas son el elemento más rico de este cine. Cantinflas y Tin Tan han sufrido una evolución al paso del tiempo; en el primer caso, el personaje popular se adaptó a otro tipo de oficios y vestuarios. Su gracia y espontaneidad fueron distintos al igual que sus ideas con respecto a la política. El segundo cómico tuvo cambios más bruscos ya que poseía más soltura corporal, más frescura en sus chistes y espontaneidad en sus intervenciones filmicas. Al igual que Cantinflas fue dejando su vestuario original. Tin Tan se inclinó más a interpretar personajes que fueran distintos al pachuco inicial, pero lo cierto es que nunca abandonó su personaje base, ya que su gestualidad y algunas partes de sus diálogos amenos y chuscos lo delataron siempre.

Resortes nunca abandonó su personaje cómico carpero; tanto las actitudes, los pasos dancísticos, el modo de hablar y la gestualidad están siempre presentes. Hasta la fecha, el personaje sigue siendo representativo de la clase popular. En su caso particular, Resortes obedece el guión y la dirección en cine. Esto por la gran compatibilidad existente con Alejandro Galindo, quien no toleraba las improvisaciones, dirigiéndolo en diversas ocasiones.

Algo similar ocurrió con Clavillazo. Tanto el vestuario como su actuación cómica no tuvieron cambios. Los pantalones extra - anchos, al igual que el saco viejo sin olvidar su singular sombrero reaparecen en cada producción. Se daba el caso en que otro vestuario apareciera para complementar el original dependiendo de la variante del

personaje a interpretar. El uso constante de las manos, las muletillas tan conocidas por todos, su forma de hablar en general, la gestualidad ingenua y determinadas actitudes en su andar y correr antes señalados, fueron siempre los mismos.

Hasta donde se sabe, Clavillazo también gustaba de criticar la política gubernamental por medio del sketch carpero. Pero en sus cintas cómicas el trabajo de dirección consistía primordialmente en evitar la censura parcial y hasta total de la cinta, cuidando su trabajo actoral sobre este punto. Por otro lado, es probable que haya intervenido en gran medida durante la elaboración de sus guiones cinematográficos como sería el caso de *Piernas de oro* 1957 que posee un argumento escrito por su hermano.

Como el cine es un medio masivo y las exhibiciones de cada cinta son controladas por el estado, existen limitaciones muy marcadas en el cine carpero debido a la censura. Esta se violaba constantemente en el teatro de carpa sin importar que fueran detenidos los infractores, un detalle que da como resultado la ejecución de una comicidad más blanca y menos punzante para las autoridades burócratas. Hasta *Cantinflas* tuvo que ser restringido, disminuyendo en forma drástica su crítica política.

Los teatros de revista y carpa incluían a rumberas, a las bailarinas de fondo o segundas bailarinas que fueron a parar al cine enseñando ropa llamativa y faldas cortas de la época. El *Vizconde de Montecristo* tiene varias coreografías donde la gran mayoría de las muchachas son bonitas y ligeramente amplias de cadera y piernas. Lo mismo sucede en *El mago* con todas las chicas del harém. El vestuario teatral así como su maquillaje fueron eliminados para evitar una apariencia estrafalaria o mal proporcionada para la lente. Ellas también tuvieron que adaptarse al argumento y a las indicaciones del director y coreógrafo en este caso, para montar los números de baile.

El exceso de confianza y la codicia por parte de los productores cinematográficos, la competencia impuesta por el cine norteamericano y europeo y la falta de medios técnicos suficientes obligaron a que el cine carpero se deteriorara. Momento ocurrido casualmente con la llegada del color al celuloide (tal como significó la incorporación del sonido en el desarrollo del cine nacional).

Los cómicos, cada vez con más edad, incursionaron en el cine con menos frecuencia. Clavillazo y Resortes dejaron de ser llamados a interpretar papeles principales para ser acomodados como artistas de apoyo. En algunas ocasiones, su actuación es rebajada a tal grado de ser sólo un vil relleno para dar foco a gente completamente desconocida; el caso más evidente es el de Tin Tan.

El cine carpero cumplió su ciclo vital dentro del cine mexicano, al igual que el teatro de variedades. Nació a mediados de los treinta, se desarrolló, tuvo su época de gloria y apogeo para decaer al principio de los setenta. Una página más se cierra para dar paso a la exhibición de esas cintas por televisión. Es un cine al que por las características antes mencionadas se le debe de dar su justo valor ya que hasta la fecha siguen siendo divertidas para el cinéfilo. Una comicidad blanca, ingenua, con ligeras críticas hacia el estado o a las personas del entorno como elementos notorios en la actuación del artista cómico en cine. Todo celosamente guardado en cada lata de película para ser revivido siempre que el público lo desee. ¿Ha llegado el momento de enterrar las cintas cómicas? ¿Su comicidad ya pasó de moda? ¿Son películas corrientes o sin quilataje cultural? El cine carpero es una realidad; insustituible, único, nuestro. Por lo tanto su incalculable valor no se pone a discusión.

APÉNDICE 1

MERCEDES BARBA "MECHE BARBA"

(Entrevista celebrada el 22 de abril de 1996 en su domicilio particular)

A los seis años suplió un número en una carpa de Tepito. ¿Podría comentarme al respecto?

MB - Sí, yo estaba muy chica cuando entré a trabajar en la farándula, era una carpita muy pobre y aquí comencé. Lo malo es que no me acuerdo qué tipo de número hice ¡Ni siquiera me acuerdo del nombre de la carpa! ¡Que barbaridad! Y como era una escuincla es difícil acordarse a esa edad de lo que uno ha hecho.

Tenia entendido que su papá se dedicaba al mundo del espectáculo.

MB - Mi papá, Antonio Barba, era cirquero y gracias a su trabajo nunca tuvo problemas para mantenernos. Además también fue dueño de una carpa.

¿Trabajaba con él?

MB - Así es, y como trabajaba para mi padre nunca le llegué a cobrar ni una tanda.

¿Las carpas de la Alameda eran fijas o se ponían en temporada?

MB - Esas carpas eran errantes y llegaban a la Alameda para instalarse dos o tres meses y como eran construidas con lonas y mantas iban y venían con facilidad.

Pasando a su preparación. ¿Tuvo algún otro maestro aparte de Nina Shestakova?

MB - Sí, tuve a una maestra lindísima llamada Celina que fue la que me enseñó a bailar la rumba cubana.

¿Cuánto tiempo estuvo con ella?

MB - Algo así como dos meses.

¿Y con Nina cuanto tiempo?

MB - Como dos años.

¿Y que tipo de danza aprendió con ella?

MB - Con Nina aprendí a bailar danza clásica.

¿En que año llegó a Bellas Artes como segunda tiple?

MB - Llegué en el año de 1935. Eso sí lo recuerdo muy bien.

¿Fue difícil?

MB - Bastante. Para mí fue un gran logro, porque yo estaba muy joven y como todos los demás actores desconocidos tuve que tocar muchas puertas, así que nadie me ayudó. Entré a Bellas Artes por méritos propios, gracias a Dios.

Con su primera revista aquí llamada *Rayando al sol* ¿Cuánto tiempo duró el montaje?

MB - Esta obra tuvo una gran producción y el tiempo para montarla nos llevó un año: coreografías, trazo y demás. Fue una gran revista que Roberto "El Panzón" Soto trabajó cuidadosamente.

¿Revista en Bellas Artes?

MB - Así es, y en donde se pudiera, ya sea en teatros humildes o en Bellas Artes.

Para usted ¿cuales eran las diferencias entre el hacer teatro de revista y hacer teatro de variedad?

MB - Eran formas muy distintas de trabajo, cuando uno llegaba a pedir trabajo a una carpa tenía uno que llevar sus números de baile ya preparados, presentarse y si al dueño lo convencías te quedabas una temporada hasta que llegaba el momento en que tu presencia era indispensable para las tandas. Por otro lado trabajar en una revista requería sólo de asistir a los ensayos y prepararse uno o dos meses, como cualquier obra de teatro en la actualidad. En cuanto a los números de baile, a veces eran improvisados para los bailarines principales, ya que los que tenían que estar coordinados eran los segundos bailarines para que te dieran imagen. Con la música era igual: el director cambiaba los números alterándolos según creyera conveniente y pues una se tenía que adaptar a esto.

¿Cómo se maquillaba al trabajar en carpa?

MB - En esa época no existía el maquillaje teatral que ahora todos disponemos, en la carpa sólo nos polveábamos la cara, nos pintábamos los labios, nos delineábamos los ojos y párale de contar. La ventaja era de que salía una más rápido a escena.

¿Y el vestuario?

MB - Todo dependía de la compañía. Si una trabajaba en una carpita humilde me vestía con lo que se tuviera disponible (hasta "garras" a veces) y si era una compañía como la del "Panzón" Soto no se escatimaban gastos, saliendo a escena con preciosos vestidos y decorados.

¿Era difícil complacer al público de carpa?

MB - No, el público que asistía al teatro de variedades siempre fue muy lindo con todos los artistas que llegamos a trabajar aquí.

Socorro Merlín comenta en un artículo sobre las carpas de que el público del teatro de variedades era muy especial, tanto que si no gustaba la última tanda comenzaba a hacer desmanes a los actores y al mobiliario.

MB - Eso de ninguna manera es cierto, hay gente que tiene una idea muy remota de lo que fue el espectáculo de carpa y empieza a inventar historias increíbles. Puedes estar seguro de que lo que has leído o escuchado son puros chismes.

Cuénteme acerca de cómo entro a trabajar en el cine con *Sota, caballo y rey*.

MB - Estaba yo participando en un espectáculo en el Lírico. Fue una época en donde me iba bien. Por casualidad andaban buscando una bailarina para que hiciera un papel pequeño en esta película. Varias personas, entre ellas Agustín Isunsa, fueron a verme cuando se representaba una revista en el Lírico. Al final de la función les gustó mi trabajo y fue así cuando fui invitada a lo que sería mi primera película.

Usted comentó en una ocasión que entró al cine con el pié derecho ¿Por qué lo dijo?

MB - Porque aparte de poder trabajar con grandes personalidades del cine esta primera intervención fue crucial para mi carrera abriéndome muchas oportunidades más de trabajo.

¿Cuánto duró el rodaje de *Sota caballo y rey*?

MB - Algo así como seis o siete semanas.

¿Cuánto tiempo requirió de su presencia en el rodaje?

MB - Pues no mucho, sólo en lo que se ponían de acuerdo el coreógrafo y el director para filmar los bailes. A veces eran jornadas extenuantes de trabajo.

¿Fue difícil esta primera intervención ante las cámaras?

MB - Fíjate que no, muchos actores se inhiben cuando están por primera vez ante la cámara cinematográfica: se equivocan o comienzan a tartamudear. Pero eso a mí no me sucedió, estaba encantada de participar en la película y puse mi mejor esfuerzo.

¿Alternaba la actividad cinematográfica con la del teatro?

MB - Con lo poco que me pagaban en el teatro me alcanzaba, hasta eso para solventar mis necesidades. Y cuando estuve en el cine no se me hizo fácil dedicarme sólo a la filmación. Nadie se daba el lujo de dejar ese dinero que se ganaba en teatro por mucho que participara en cine. Yo estuve en este caso porque seguía con mi espectáculo en el Lírico, así que me las arreglaba para estar en ambos lados. Saliendo del teatro corría para llegar a la filmación que sólo me esperaban para comenzar las sesiones. De joven se puede hacer todo a la vez.

¿Ganaba más haciendo cine que teatro?

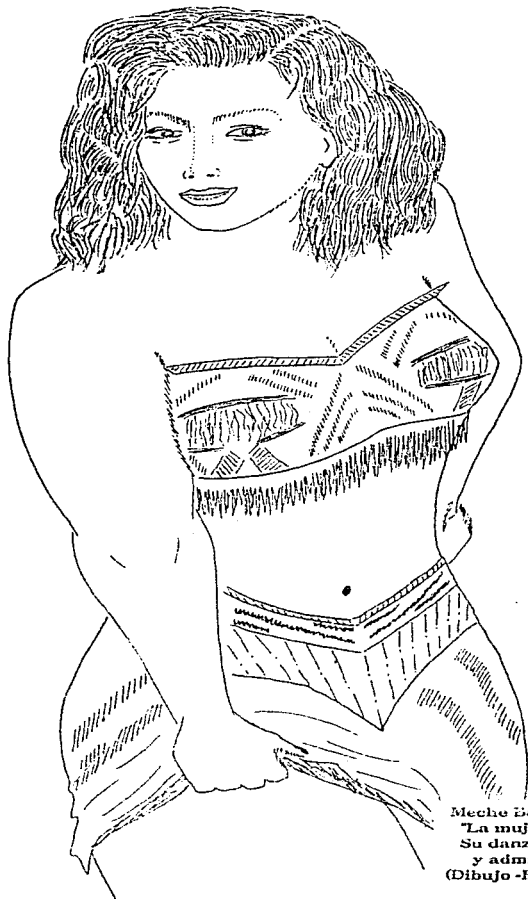
MB - Claro, mientras durara la filmación recibía una buena cantidad, lo malo es que cuando se termina la película una se quedaba sin trabajo. El teatro, aunque era poco siempre era más rentable en mi caso, ya que eran temporadas más prolongadas y las funciones eran consecutivas. A la larga era mejor la paga del teatro que del cine.

Platícame sus primeras experiencias con la rumba.

MB - Fue difícil dominar el baile, a pesar de que yo era talachera porque bailaba de todo, pero gracias a Celina, mi maestra cubana, lo llegué a dominar en poco tiempo. Fue por culpa de la rumba que todos me conocen. Pero para mí la rumba es sólo un baile más con los mismos encantos de otros bailes como lo sería su ritmo.

¿Existía rivalidad con las demás rumberas del momento como Ninón Sevilla o Rosa Carmina?

MB - Cada quien tenía su propio estilo de bailar, así que nunca hubo envidias entre nosotras. Es más, hasta el momento con Ninón Sevilla me llevo muy bien.



Meche Barba
"La mujer del Ritmo perfecto"
Su danza era aplaudida en la carpa
y admirada por los cineófilos.
(Dibujo -Roberto López Marure 1996)

APÉNDICE 2

SOCORRO MERLÍN

(Entrevista celebrada el 19 de junio de 1996)

Socorro Merlín es maestra normalista. Estudió dirección escénica y actuación en el INBA. Realizó estudios de posgrado en París, Francia, sobre educación artística. Dentro del INBA ha ocupado diversos cargos administrativos, además de haber sido una de las fundadoras del CITRU. Investigadora de oficio. Entre sus trabajos publicados destacan *Expresión y comunicación* y *Guía de teatro para la educación inicial*. Su libro más reciente se titula *Vida y milagros de las carpas*, presentado el día 28 de mayo de 1996.

Me gustaría saber si el sketch carpero sirvió como modelo para incorporarlo al cine cómico nacional de los años treinta.

SM - Sí ; naturalmente el sketch tuvo su hogar en la carpa. El sketch es europeo y norteamericano, y que fue traído por carperos que anduvieron de gira por la Unión Americana y muchos de aquellos artistas se salieron debido a la recesión económica de 1929. Entonces es cuando al inicio de los treinta se empieza a ver el sketch propiamente en nuestras carpas.

El sketch es sólo un nuevo término ya que existía de por sí en el teatro de revista más no se conocía por ese nombre. ¿Es el entremés similar al sketch?

SM - Sí, es otro término, pero el entremés es diferente. El sketch es una comedia corta, es una caricatura; por lo tanto es distinto al entremés ya que éste último tiene una estructura más definida y tiene un desarrollo. El sketch no. Es un chiste llevado a escena; son situaciones cómicas sacadas de la realidad llevadas a escena.

¿Está de acuerdo en que el sketch fue tomado para hacer guiones cómicos cinematográficos?

SM - Sí, pero no necesariamente (a mi manera de ver) alrededor de un sketch funcionaba todo un guión para cine. Sino que más bien algunos sketches fueron tomados para acomodarlos dentro de un guión cinematográfico. Y naturalmente era la forma de

trabajo de cada uno de estos cómicos. Por lo tanto, esto fue lo que llevaron al cine: el personaje popular o la capacidad cómica de cada uno de ellos. Y las situaciones de los guiones son muy particulares y tienen un tema sencillo: donde se van integrando el chiste y la gracejada. Y al cómico le toca por último desarrollar las situaciones a su manera, tal y como lo hacía en la carpa.

En la película *Águila o Sol* hay una secuencia donde Cantinflas y Manuel Medel están dentro de una carpa realizando un sketch. ¿Qué tan cercana es esta secuencia a lo que era el espectáculo carpero?

SM - Pues sí; yo pienso que si nos muestran algo de lo que fue éste espectáculo. (hubo varias películas que integraron el espectáculo carpero) En primer término porque era parte de la vida citadina.

Sí, ¿ Pero lo exhibían en los cines tal y como se daba en la carpa?

SM - Estas secuencias sí, son carperas; inclusive se ven las carpitas. Se ve el escenario pequeño. Las sillas o tablas. (Las carpas más grandes tenían gradas)

Como circo.

SM - Exactamente. Pero tenían su escenario al frente; a la italiana. Entonces sí hay secuencias que fueron trasladadas al cine nacional de forma íntegra. Formando parte así del guión cinematográfico. Tratan temas muy rústicos, primarios, muy inocentes. Después de haber visto el cine norteamericano que nos ha invadido durante las primeras décadas de nuestro siglo, bueno, esto del cine citadino era novedoso. El cine es uno de los factores que influyeron para que las carpas se fueran acabando.

¿Cuál es su opinión acerca de la actuación de los cómicos de carpa en el cine?

SM - De lo que yo he leído es de que a Cantinflas se "les sacó" de la dirección que se le había marcado anteriormente. En resumen, Cantinflas hacía lo que quería.

¿Entonces se le daba cierta libertad a Cantinflas?

SM - Después le tuvieron que dar esa libertad porque los directores se dieron cuenta de que por su propia técnica y su manera de trabajar era imposible atenerse a la dirección cinematográfica. Pero ¿Por qué era esto? Pues porque el chiste se va haciendo sobre la

escena. La comicidad es producto del trabajo del cómico en escena. Se les va ocurriendo la manera de condicionar situaciones teatrales y que tienen que ver con las relaciones del público. Y yo pienso que esto influyó para que los cómicos no se ataran a las indicaciones de un director; ya que a los cómicos se les iban ocurriendo cosas a la mera hora.

Ha de ser distinto realizar los mismos chistes ante una cámara que ante el público.

SM - Pues es distinto. Pero entonces surgieron para cine chistes más estructurados, más adaptados a un guión. Por el contrario en las carpas no existían los libretos, sólo se ponían de acuerdo sobre tal o cual cosa, tema o chiste para que en escena lo desarrollaran. También había gente que les daba los chistes o las ideas. La inteligencia, la capacidad para resolver estas situaciones fueron indispensables para poder controlar sus intervenciones.

Platíqueme del vestuario que se usaba en la carpa ¿ Ha visto este tipo de vestuario en las primeras películas de cómicos?

SM - Muchos cómicos, en los primeros años de la carpa, empezaron a probar y a adoptar su vestuario y maquillaje. En el caso de los cómicos como Cantinflas o Clavillazo poco a poco van encontrando su estilo. Cantinflas conformó su personaje en la carpa y ya después su vestuario pasó a las primeras películas que hizo y poco a poco lo fué dejando. Clavillazo también es llevado tal cual al cine: su vestuario del saco grandotote y los pantalones bombachos y su inconfundible sombrero pasan por todas las películas. Esto en gran parte a petición de los realizadores cinematográficos. Eso sí: en las primeras películas de estos cómicos salen igual que como se presentaban en la carpa. Porque los productores iban a las carpas para ver qué veían y qué se llevaban.

Los cómicos sufrían mucho en las carpas ya que la gente era muy especial.

SM - Todos los artistas sufrían, porque si no les gustaba algo inmediatamente los sacaban, incluso llegaban a quemar las carpas.

En la entrevista que tuve con Meche Barba se discutió este punto en donde rotundamente niega sus afirmaciones.

SM - Yo tengo testimonios que avalan esto: yo hice más de 60 entrevistas y de ahí

elegí lo que más me interesaba, ya que en la mayoría de las entrevistas se repite la información. Volviendo a este punto: existían las palomillas que seguían a los artistas de carpa. Si no aparecía la cantante o el cómico que ellos esperaban le prendían fuego a la carpa; mis afirmaciones por lo tanto no son porque yo lo quiera o crea así. Este libro (*Vida y milagros de las carpas*) tiene las fuentes primarias. A lo mejor a ella (Meche Barba) no le tocó, pero eso no quiere decir que no haya habido estos problemas. No es que sucediera cada noche ni cada tanda, pero sí en ocasiones.

Coménteme por favor del maquillaje usado por los artistas de carpa.

SM - Yo pienso que cada quien utilizaba lo que tenía a su alcance. No era un maquillaje como el de ahora (la tecnología en este aspecto ha avanzado muchísimo). Hubo ocasiones en que quemaban la parte de un corcho para pintarse las cejas; es decir, la ceniza. Usaban rimel de cajita, el panqué y de algunas otras cosas. Cuando se carecía de dinero este maquillaje formaba parte de la estética de la carpa. Elementos extraídos de la cultura popular que se tomaban para representar una imagen. El corcho lo usaban para hacerse además las líneas de expresión, las arrugas, o aquellos bigotes y mocos que se pintaban cómicos como Resortes y Borolas.

¿Cual es el panqué?

SM - El panqué era una especie de polvo compacto, algo así como una pasta que se diluía en agua.

Recuerdo que en una película Gloria Marín usaba un maquillaje muy claro de base y bastante remarcados los ojos.

SM - Pues así era el estilo del maquillaje que se utilizaba ya sea en teatro, carpa o cine. Acuérdate de las primeras películas del cine mudo, por ejemplo, cómo tenían los ojos y las sombras muy marcadas. Una cosa es el estilo y otra el maquillaje propio.

Si no tenían dinero para maquillarse ¿por qué lo estaban si era una época en la que la carpa estaba repleta de tandófilos? ¿Los explotaban?

SM - Muchas veces sí. El empresario sacaba y sacaba sus ganancias y los artistas no eran muy bien pagados. Claro está que había artistas que ganaban bien; tal es el caso de Paillo, Cantinflas, el Cende Boby, como el propio Resortes ya más tarde. Pero en

general, en los años treinta, los cómicos y artistas de carpa tampoco ganaban cifras exageradas. Con tres pesos en esa época alcanzaba para sostener a una familia pobre durante un día. La mayoría de ellos ganaba por lo menos de tres a cinco pesos diarios. Y los empresarios se aprovechaban de los novatos. A veces había buenas entradas y por lo tanto se repartían las ganancias. Se armaba una cooperativa que estaba integrada por la familia y administraban para todo lo que llegaran a necesitar. Incluso pagaban cuando no había entradas debido a factores climáticos, entre otros. Entonces tenían que tener incluso para irse de gira y cuando tenían ganancias se las repartían o las invertían en la compra de una nueva carpa. La gente de teatro en este aspecto ha sido muy loca.

Volviendo al sketch ¿Considera que fue tomado como pretexto para rellenar los huecos de guiones cinematográficos?

SM - No creo que sea tomado como pretexto. Pienso que fue más bien un recurso novedoso para el cine.

¿Qué pasó con la evolución de los personajes cómicos en el cine?

SM - Los personajes originales se perdieron para pasar en otras cintas a ser una sombra de lo que fueron. Tal es el caso de Cantinflas; incluso la secretaria de turismo ha sacado unos comerciales en la radio con la supuesta voz de Cantinflas y, pues, definitivamente no es el personaje base. Lo que pasa es que la comicidad es frágilísima. Yo me pongo a pensar que un cómico que no se refresca, no cambia, no transforma y no crea, llega a ser una caricatura de circo para convertirse en estereotipo. Y cuando intenta recrear este estereotipo para provocar la risa éste ya no lo logra. Entonces se pierde la creación. Algo similar le pasó a Chaplin cuando llegó el sonido y el personaje se deterioró. Por otro lado, los sketches todo mundo los conocía; lo que pasa es que iban a ver cómo los hacía fulano de tal. Esto ya era creación, y era así como los espectáculos carperos se renovaban.

¿Considera a la carpa como un refugio para los artistas que eran rechazados en el teatro de revista?

SM - No tanto. Si no iban a los teatros era porque no tenían las relaciones suficientes o de plano no eran tan buenos artistas como los que se llevaban al teatro. Entonces ellos se iban donde podían y en la carpa los artistas desarrollaban todas sus habilidades.

ANEXO 1

MARIO MORENO REYES "CANTINFLAS" (1911-1993)

Nació en la Ciudad de México, el 12 de agosto de 1911 en la calle Santa María la Redonda No.182. Sus padres: Pedro Moreno Esquivel, empleado de servicio postal y Soledad Reyes Gulzar, ama de casa; Mario fue el menor del matrimonio que procreó ocho hijos más. Una familia con recursos bastante precarios que lo dispusieron a una infancia con muchas privaciones mas no miserable. De niño fue a la primaria y participó como acólito en la iglesia de su colonia -La Guerrero-.

En su juventud fue un muchacho bastante inquieto y peleonero. Líder de nacimiento; sus pasatiempos: la carambola, los toros y eventuales participaciones en el boxeo. El cine y la carpa le llamaron la atención desde muy joven. Después de ser rechazado en el servicio activo del ejército por ser menor de edad tuvo algunas intervenciones en un teatro ambulante de Ciudad Juárez. Obligado por sus padres y amigos regresa a la capital donde su papá lo mete a trabajar mandándolo a las oficinas postales de Oaxaca y Veracruz donde fue reprendido por su mal comportamiento.

Comenzó en una carpa de Jalapa como bailarín. Después en la compañía Novel es lanzado como anunciador de números y al no saber qué decir descubre a su personaje cómico, por hablar incoherencias. Así, de carpa en carpa llega al Teatro-salón Valentina donde conoce a su primer y única esposa : Valentina Ivanova. En este salón conoció e hizo pareja cómica con Estanislao Schilinsky teniendo un gran éxito.

Comenzó a manejar sketches. En el salón Mayab "perfeccionó" su personaje y desarrolló su manera de hablar. Su actuación no sólo consistía en establecer una interlocución con su pareja o "patiño" en escena, sino también con las primeras filas del público. En poco tiempo Cantinflas triunfa y es llamado "Arno de las carpas".

En 1936 su éxito en el salón Mayab llama la atención de Miguel Contreras Torres y lo invita a lo que sería su primer rodaje, **No te engañes corazón**, participando de forma secundaria.

A los veinticinco años es lanzado al estrellato en el recién remodelado Teatro Garibaldi (antes María Guerrero) "El Follies Bergere" y participa en diversas revistas cómico-políticas.

En 1937 comienza su filmografía como primera figura; participa en tres películas hechas al vapor para Cinematográfica Internacional S.A. (CISA) : dos dirigidas por Arcady Boytler: ¡Así es mi tierra! (1937), Águila o Sol (1937) y El signo de la muerte (1939), dirigida por Chano Urueta. En estas primeras intervenciones se le dió la oportunidad de recrear al personaje cantinflesco tal y como lo hacía en las carpas: con Cantinflas da inicio el exitoso "Cine carpero" * el cual está compuesto en parte por elementos característicos del cine cómico ranchero. Su primer gran lanzamiento en la pantalla grande lo obtiene al protagonizar ¡Ahí está el detalle! (1940), dirigida por Juan Bustillo Oro. En su paso por el cine dejó una filmografía de 49 películas, dos de ellas filmadas en Estados Unidos : La vuelta al mundo en 80 días (1956) y Pepe (1960). Su última película fue El Barrendero (1981).

Retirado de las desaparecidas tandas y de los estudios cinematográficos Cantinflas fallece el 20 de abril de 1993 por cáncer pulmonar.

* Término de autoría propia.



Cantinflas
El cine cómico
lo lanzó a la cima del espectáculo.
(Foto Original "Somos" Año 6, Num 1)

ANEXO 2

ADALBERTO MARTÍNEZ CHÁVEZ "RESORTES" (Nacido en 1916)

Adalberto Martínez nació el 25 de enero de 1916 en el callejón del Estanquillo No. 10, ubicado en el famoso barrio de Tepito, Ciudad de México. Su abuelo, Antonio Chávez era titiritero y atendía su propia carpa en el siglo pasado. Fue gracias a él que empezó a tener el gusto por la farándula y junto con su hermano Carlos dió funciones de titeres dentro de la vecindad localizada en la calle de Regina No. 19, donde vivirla por 17 años.

Al comenzar los años veinte Adalberto disfrutaba de las tandas carperas que se daban en el barrio donde nació. Después empezó a trabajar con una señora que vendía paletas y dulces en el teatro Hidalgo, cuyo escenario pisaría en 1931 trabajando como comparsa*. Adalberto gustaba del cine mudo, el billar y el boxeo y una de sus metas era ser manejador pugilístico; pero ante la negativa de su mamá por dedicarse al deporte finalmente desistió.

A los diez años dominó varios pasos de baile. El charleston, un ritmo que estuvo de moda a mediados de los años veinte, era uno de sus favoritos y, a pesar de que era menor de edad, ya asistía con frecuencia a los salones de baile de la capital mexicana.

Después ingresó a la Escuela de Comercio para ser contador y mientras cursaba la carrera surgió la oportunidad de trabajar como artista de planta para la carpa Procopio.

Con apenas quince años de edad comenzó su carrera carpera, dando dotes de su despliege corporal. Fue aquí donde tuvo la oportunidad de aprender el arte que despues lo llevaría a la fama.

Cuando el dueto "Los espontáneos" se desintegró Adalberto prosigió en el espectáculo carpero como cómico, poco despues realizaba sketches en diferentes carpas

* El comparsa se limita a acompañar la escena a manera de "relleno" (como el extra) sin tener parlamento alguno. cf. Ruiz Glosario p. 62

de la capital. Desde joven adquirió la maña de brincar mucho cuando caminaba; es así como uno de sus hermanos lo bautiza con el nombre de "Resortes", sobrenombre que adoptó al retirarse el "Flaco" de "Los espontáneos".

Después de haber trabajado por varios años en las carpas da un salto en su carrera al entrar al cine nacional con la cinta Voces de primavera (1946), dirigida por Jaime Salvador y compartiendo créditos con Delia Magaña, gran actriz del teatro revisteril.

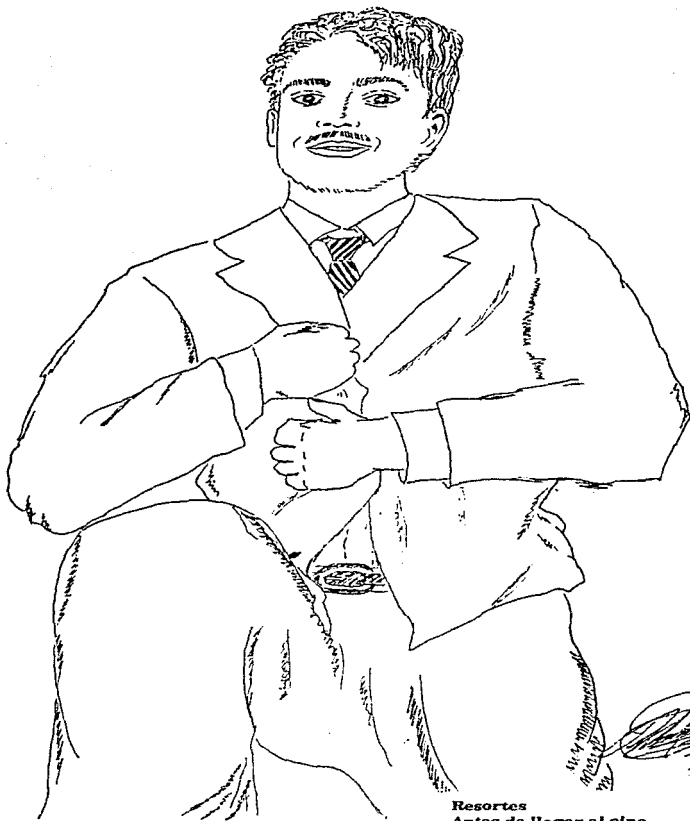
Sus llamativos pasos locuaces lo mantuvieron vigente dentro del cine sonoro de los cincuenta, participando en diversas cintas como Confidencias de un ruletero (1949), Al son del mambo (1950) al lado de Mario García "Harapos", otro gran cómico de carpa. Asesinos S.A. (1956) y Muertos de risa (1957) por mencionar algunos de sus títulos cinematográficos.

Resortes ha tenido muchos directores; sin embargo, críticos como Emilio García Riera opinan que la mejor mancuerna cinematográfica se dió con el director Alejandro Galindo.

El personaje interno de Adalberto no ha cambiado en gran medida; a pesar de la avanzada edad del cómico. Y hasta la fecha puede todavía ejecutar difíciles pasos de baile.

Adalberto se ha casado dos veces: su primera esposa fué la bailarina y cantante "Meche Constanza" y su actual pareja ha estado con él los últimos 24 años de matrimonio.

"Resortes Resortin de la Resortería" (su nombre artístico completo) ha filmado hasta la fecha alrededor de 120 películas, participando siempre como actor o bailarín. A la edad de 80 años Resortes sigue haciendo diversas presentaciones sin gran relevancia en cine, teatro y TV. Adalberto no desea el retiro por lo que su personaje carpero seguirá en escena divirtiendo a chicos y grandes.



Resortes
Antes de llegar al cine
pasó muchos años en las carpas.
(Dibujo - Roberto López Marure, 1996)

ANEXO 3

ANTONIO ESPINO MORA "CLAVILLAZO" (1910 -1993)

Antonio nació en un pueblito llamado Teziutlán, Puebla, el 13 de agosto de 1910. Hijo de Don Fidel Espino de oficio carnicero y de Doña Berta Mora, ama de casa; fue el segundo hijo de once que llegó a tener su familia. Desde muy pequeño Antonio era muy inquieto y sólo llegó a estudiar hasta el tercer grado de primaria; considerado por sus maestros como un niño problema en el salón de clase su padre lo sacó de la escuela para que trabajara con él destazando reses y atendiendo la carnicería de la familia.

Antonio fue aficionado al cine mudo y realizó algunos espectáculos de titeres junto con sus hermanos y amigos que se presentaban en su casa obteniendo simbólicas ganancias.

Al cumplir los veintiún años se fue del hogar para probar suerte en la Ciudad de México. Gracias a unos parientes de su mamá logró entrar a la XEW para realizar una prueba ante el micrófono. Debido a que apenas sabía leer Antonio fue rechazado. Poco después su padre llegó por él para regresarlo a su pueblo natal y el poco tiempo que permanecería en Teziutlán lo aprovechó para aprender a leer y mejorar su actuación. Después regresa a la capital donde busca inútilmente trabajo en las carpas de la Alameda Central.

Por fin es incluido en el reparto de extras de la obra *Camaradas*, antes de que muriera de hambre, dirigida por Andrés Soler.

Desde un principio Antonio quiso ser actor pero su tortuoso camino al estrellato lo llevó a trabajar en las carpas como artista cómico. Comenzó imitando a algunos cómicos poco reconocidos. Debutó en 1935 con el nombre de "Chumiato" pero después fue cambiando de nombre con mucha frecuencia -Resortes lo llegó a bautizar "Clavos"- hasta llegar al nombre de "Clavillo". Por el parecido con el nombre artístico de Jesús Martínez "Palillo" decidió nuevamente cambiarlo combinando este último con el de payaso, así surgió el nombre definitivo..."Clavillazo".

En las carpas manejó el sketch y su personaje lo extrajo de la clase media, sin definición, para aparentarlo en un rango social más alto.

Además de trabajar en las carpas también tuvo oportunidad en la radio, la televisión y, por supuesto, el cine. Gracias a su popularidad, el productor cinematográfico, Gregorio Wallenstein, dueño de Fil-Mex, lo contrata en exclusiva por tres años, filmando tres películas por año. Sus primeros intentos cinematográficos fueron Peter Pérez de Peralvillo (1952), Ahí vienen los gorriones (1952) compartiendo créditos con Mantequilla, Manolín y Schilinsky; esta cinta posee una sucesión de sketches del teatro de carpa, humor populachero y pastelazos. Una señora movida (1958), ¡Mis abuelitas...nomás! (1959), El sordo (1960) y El conquistador de la luna (1966), entre otras cintas. Una de sus mejores películas es la titulada El Globero (1960) que es un melodrama típico ciudadano. "Clavillazo" filmó 34 películas, casi todas taquilleras tanto en la República Mexicana como en Estados Unidos, Centro y Sudamérica. Los años cincuenta fueron los que consagraron a "Clavillazo" en el gusto del público gracias al celuloide.

Después de algunas actuaciones esporádicas en cine a colores de pésima calidad y presentaciones cortas en televisión y en el Teatro Blanquita el cómico de las manos expresivas fallece el 23 de noviembre de 1993 a los 83 años de edad. Sus restos descansan en la capilla de la familia Espino del panteón Francés de San Joaquín D.F.



Clavillazo
El personaje finalmente toma
forma en sus primeros rodajes.
(Dibujo - Roberto López Marure, 1996)

GERMÁN VALDÉS CASTILLO "TIN TAN" (1915 -1972)

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo nació el 19 de noviembre de 1915 en la Ciudad de México. En el interior de una humilde vecindad vió la luz el que sería uno de los cómicos más famosos del cine carpero, ésta se encontraba en Calzada Tlacopan (hoy Hidalgo). Sus padres fueron Rafael Gómez Valdés Angelini, aduanero, originario de la capital y Guadalupe Castillo de Gómez Valdés proveniente del estado de Aguascalientes. Germán fué el segundo de una familia numerosa que procreó nueve hijos: Rafael, Germán, Lupe, Pedro, Armando, Ramón, Cristóbal, Antonio y Manuel.

Como todos los demás cómicos aquí mencionados Germán fue un niño extremadamente inquieto. Estudió la primaria en la escuela Venustiano Carranza y cuando cumplió los doce años se fue a radicar al norte (Ciudad Juárez) por cuestiones laborales de su padre. Con dificultades llegó a terminar la preparatoria y su primer trabajo lo obtuvo como ayudante de sastre. Por recomendación, el amigo de su padre, Pedro Meneses Hoyos -quien fue el pionero de la radio en esa ciudad-, Germán pudo entrar a trabajar en la radiodifusora local en 1932 llamada XEJ. Empezó aquí como barrendero, mandadero y pegándole etiquetas a los discos.

Su primera oportunidad en la locución fue por casualidad imitando la voz de Agustín Lara cuando probaba un micrófono. Una semana después debutó en un programa llamado TinTin Larará; donde él hacía parodias de canciones pertenecientes a Agustín Lara. Desde mucho antes Germán quería ser cantante pero por burlas de sus amigos se inclinó por la imitación y la locución.

Su primer apodo fue "Topillo Tapas" (El que hace trampas, en lenguaje pachuco). Este fue el nombre de uno de sus personajes: un cómico norteño que imitaba a los gringos.

En el programa de radio llamado El barco de la ilusión se consolidó en la banda ganando popularidad. Poco después se integró en una compañía ambulante que presentaba espectáculos musicales y cómicos que pasó por Ciudad Juárez. La compañía

pertenece a Paco Miller. Aquí fue donde conoció a Marcelo, su patito inseparable.

Al debutar como cómico se llamó "El Pachuco Topillo". En esta compañía no le fue muy bien hasta que acompañó a cantar a Marcelo con su guitarra. Al principio el canto fue lo que lo condujo a permanecer trabajando con Miller y donde mejores éxitos tuvo. Como a Miller no le gustaba el nombre artístico de Germán se lo cambió por el de "Tin Tan" y con este nombre llegó a la Ciudad de México después de una grandiosa pero trastabillada gira por E.U. y el país. A su llegada se presentó en el Teatro Iris donde tuvo de palanca a Cantinflas durante todo un mes. Fue gracias a él que Tin Tan se dió a conocer en forma masiva.

Tin Tan trabajó en el "Follies" y en la XEW. En 1943 comienza a intervenir en filmes para aficionados y su primera oportunidad en cine comercial fue *Hotel de verano*, dirigida por René Cardona, con una intervención pequeña al lado de Marcelo, pero significativa para su carrera.

Germán Valdés "Tin Tan" tiene la filmografía más extraordinaria y amplia de todos los cómicos que salieron de la carpa (200 películas aproximadamente)(68), cuarenta de ellas dirigidas por Martínez Solares quien también escribía los libretos, otras dirigidas por René Cardona hijo, Ismael Rodríguez, Chano Urueta y Fernando Cortés, entre otros directores. Tres son doblajes y *El capitán Mantarraya* (1969) dirigida por él mismo.

Entre su maratónica filmografía (A veces hasta filmaba una por semana) destacan *El centenario* (1951), *El rey del barrio* (1949) y *Músico, poeta y loco* (1947) al lado de Meche Barba.

Germán se casó tres veces: Primero con Magdalena Martínez, después con Micaela Vargas "La pachuca" y su última esposa fue Rosalía Julián, también artista, contrayendo nupcias con ella en 1956.

A Tin Tan le tocó continuar el cine carpero y decaer con él a lo largo de tres décadas de éxito continuo. Con su muerte cierra todo el ciclo de este cine que lo llevó a la fama y a la fortuna. Por exceso de trabajo cayó enfermo de hepatitis en 1966. Después de hacer su última película *Noche de muerte* (1972). Germán Valdés "Tin Tan" fallece tras una larga agonía el 29 de junio del mismo año, víctima de cáncer.



Tin Tan

**El pachuco bailarín llegó
a los estudios filmicos despues de una
prematura experiencia en la carpa.
(Foto original "S:mos" Año 5, Num 06)**

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Avitia, Antonio **Teatro para principiantes**
2da edición, Edit. Arbol, México, 1984, 195 p.
- 2.- Ayala Blanco, Jorge **La aventura del cine mexicano**
2da edición, Edit. ERA, México, 1979.
- 3.- Ayala Blanco, Jorge **La búsqueda del cine mexicano**
Edit. UNAM, México, 1974.
- 4.- Bergson, Enrique **La risa**
Edit. Prometeo, Valencia, España, Año (7), 219 p.
- 5.- Contreras y Espinoza, Fernando **La producción, sector primario de la industria cinematográfica** Edit. UNAM, México, 1973.
- 6.- Dávalos Orozco, Federico; *Et Al* **Filmografía general del cine mexicano**
Edit. Universidad Autónoma de Puebla, México 1985.
- 7.- Espino Mora, Fidel **Cuando las manos hablaron**
Edit. Diana, México, 1989.
- 8.- Galindo, Alejandro **Qué es el cine**
Edit. Nuestro Tiempo, México, 1975, 149 p.
- 9.- García Riera, Emilio **Historia documental del cine mexicano**
Vol. 2 Edit. ERA, México, 1969.
- 10.- García Riera, Emilio **Historia documental del cine mexicano**
Vol. 3 Edit. ERA, México, 1973.
- 11.- García Riera, Emilio **Historia documental del cine mexicano**
Vol. 4 Edit. ERA, México, 1973.
- 12.- García Riera, Emilio **Historia documental del cine mexicano**
Vol. 5 Edit. ERA, México, 1973.
- 13.- González Alonso, Carlos **El guión**
Edit. Trillas, México, 1986, 61 p.

- 14.- Heuer, Federico **La industria cinematográfica mexicana**
Edit. Polí Cromía, México, 1964, 435 p.
- 15.- María y Campos, Armando de **Los payasos, poetas del pueblo (El circo en México)** Edit. Botas, México, 1939.
- 16.- María y Campos, Armando de **El teatro del género chico en la revolución mexicana** biblioteca del Ins. Nac. de Est. His. de la Rev. Mex. México, 1956, 439 p.
- 17.- Merlín, Socorro **Vida y milagros de las carpas (La carpa en México 1930 -1950)**
Edit. INBA, México , 1995, 234 p.
- 18.- Morales, Alfonso **El país de las tandas (Teatro de revista 1900 -1940)**
3ra edición, Museo Nacional de las Culturas Populares, Edit. SEP, México, 1987, 131 p.
- 19.- Morales, Miguel Angel **Cantinflas (Año de las carpas)**
Vol.1. Edit. Clio, México, 1996, 56 p.
- 20.- Morales, Miguel Angel **Cómicos de México**
Edit. Panorama Editorial, México, 1987.
- 21.- Muñoz Castillo, Fernando **Las reinas del trópico**
Edit. Grupo Azabache, México, 1993.
- 22.- Poloniato, Alicia **Cine y comunicación**
2da Edición, Edit. Trillas, México, 1990.
- 23.- Portilla, Jorge **Fenomenología del relajó**
Edit. FCE. México, 1984, 213 p.
- 24.- Prida Santacilia, Pablo **...Y se levanta el telón**
Edit. Botas, México, 1960, 346 p.
- 25.- Reyes de la Maza, Luis **Cien años de teatro en México (1810 -1910)**
Edit. SEP/Setentas, México, 1972, 161 p.
- 26.- Reyes de la Maza, Luis **El teatro en México durante el porfirismo (1900 -1910)** Tomo 3, Edit. UNAM, México, 1968.

- 27.- Reyes Nevares, Beatriz **Trece directores del cine mexicano**
Edit. SEP/Setentas, México, 1974.
- 28.- Ruiz Lugo, Marcela; *Et Al* **Glosario de términos del arte teatral**
2da reimpresión, Edit. Trillas, México, 1991.
- 29.- Taibo I., Paco Ignacio **El indio Fernandez, el cine por mis pistolas**
Edit. Joaquín Mortiz S.A., Col. Genio y figura, México, 1986.

HEMEROGRAFÍA

1.- CANTINFLAS

- **Somos** Revista quincenal, Edición especial - Cantinflas -
16 de junio de 1993, Año 4, Num 75.

2.- CARPA

- **La Cabra** Revista, Nueva Época, Número 41, septiembre de 1973,
México.
- "Las carpas y los carperos" por Juan Cervera en **El Universal**
Diario capitalino, sección cultural, pp.2 - 3, 3 - IX - 94.
Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.
- "Contexto Espectacular Carpero" -reseña de Socorro Merlín-
Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.
- "Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas" - reseña de Socorro Merlín -
Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.

3.- PALILLO

- "Murió Jesús Martínez 'Palillo' " por Notimex en **La Prensa Diario**,
Año LXV, Num. 24,231; México D.F.
sabado 12 de noviembre de 1994, pp 2-31.

4.- RESORTES

- "Es irónico que hoy me premien por el baile del que en otros tiempos me burlaba:
Resortes" por Alegría Martínez en **Uno más Uno** Diario
capitalino, sección espectáculos, p. 23, 24 - I - 87.
- **Excelsior** Diario capitalino, sección cultural, p. 1, 2 - III - 96
Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.
- "Resortes, veterano en la carpa, eterno actor" por Saúl Ramos Navas en
El Universal Diario capitalino, sección espectáculos,
p. 3, 15 - XI - 95. Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.

5.- TIN TAN

- "A Tin Tan lo vencieron sus directores: Muñoz" por Rafael Peguero en **La Jornada** Diario capitalino, sección cultural, p. 26, 29 - VI - 93. Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.
- "Germán Valdés 'Tin Tan' : Un pachuco inolvidable" por Leticia Valle Ocha en **El Nacional** Diario capitalino, sección espectáculos, p. 35, 29 - VI - 94. Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.
- **Somos** Revista quincenal, Edición especial - Tin Tan - Mayo de 1994, Año 5, Num. 96.
- "Veintiu años sin Tin Tan, pero presente en el ánimo del público" por Notímex en **Novedades** Diario capitalino, sección espectáculos, p. 6, 29 - VI - 94. Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.

6.- GENERALES

- **El Centavo** Revista de cultura trimestral de Michoacán, Volumen XVIII, septiembre 1984, Contreras e impresiones, Morelia, Mich.
- "El centenario del cácaro" suplemento especial de **La Jornada**, Diario capitalino, Año 12, Num. 4247, 3 - VII - 96. p. 2
- **Memoria de papel** - Crónicas de la cultura en México - Revista trimestral, Año 4, Num.11, septiembre 1994, México, Publicaciones Citem S.A. de C.V.
- **El Nacional** Diario capitalino, sección espectáculos, p. 6, 22 - I - 96. Archivo CITRU, Centro Nacional de las Artes, INBA.
- **Somos** Revista quincenal, Edición especial -100 años de cine mexicano - Enero de 1996, Año 6, Num.1.
- **Somos** Revista quincenal, Edición especial - El otro cine mexicano - 1 de junio de 1995, Año 6, Num 4.

FILMOGRAFÍA

- 1.- **Águila o Sol** Producción 1937, CISA
México, con Mario Moreno "Cantinflas" y Manuel Medel.
- 2.- **Allá en el Rancho Grande** Producción 1948, Producciones Grovas S.A.
México, con Jorge Negrete y Armando Soto La Marina "Chicote".
- 3.- **¡Ay, Jalisco, no te rajes!** Producción 1941, Rodríguez Hermanos
México, con Jorge Negrete y Gloria Marín.
- 4.- **Cómicos de la legua** Producción 1956, Mier y Brooks
México, con Adalberto Martínez "Resortes" y Delia Magaña.
- 5.- **Cortesana** Producción 1947, Rosas Priego
México, con Meche Barba y Blanca Estela Pavón.
- 6.- **Dos fantasmas y una muchacha** Producción 1958, Producciones Sotomayor
México, con Germán Valdés "Tin Tan" y Manuel "Loco" Valdés
- 7.- **El mago** Producción 1948, Dirección: Miguel M. Delgado
México, con Mario Moreno "Cantinflas" y Leonora Amar.
- 8.- **La marcha de Tin Tan** Producción 1995, Televisa
México, con Manuel "Loco" Valdés.
- 9.- **Mis abuelitas... ¡Nomás!** Producción 1959, Producciones Grovas S. A.
México, con Antonio Espino "Clavillazo" y Sara García.
- 10.- **El ropavejero** Producción 1956, CLASA Films mundiales
México, con Joaquín Pardavé y Sara García.
- 11.- **El Vizconde de Montecristo** Producción 1954, Mier y Brooks
México, con Germán Valdés "Tin Tan" y Ana Bertha Lape.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias en especial a mi director y asesor: Lic. Leonardo Herrera González; por su cuidadosa revisión y aportación de conocimientos sobre el tema. A mi profesor: Mtro. Armando Partida Tayzán; por encausar mi investigación y "jalarme las orejas" constantemente para continuar lo hecho en su seminario. A la maestra Socorro Merlín; por sus aportaciones acerca del teatro de carpa y entrevista. A mi compañero: José Antonio Falconi; por sus referencias sobre Tin Tan y a los encargados del Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU); por dejarme profanar sus datos y archivos.