

109
25



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
COORDINACION DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

**CINCO ACTRICES COMICAS EN LA EPOCA
DE ORO DEL CINE MEXICANO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :
SIBONEY OBSCURA GUTIERREZ

DIRECTOR DE TESIS: PROF. JORGE AYALA BLANCO
ASESORIA METODOLOGICA: LIC. MARIA LUISA LOPEZ VALLEJO



MEXICO, D. F.

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 G R A D E C I M I E N T O S

A Jorge Ayala Blanco, por su valioso asesoramiento y original visión del cine mexicano, que hicieron posible la realización de éste trabajo.

A Ernesto Román, por su amistosa e inapreciable ayuda en la estructuración y desarrollo de la investigación; y por compartir su cinefilia y algunas de sus obsesiones.

A María Luisa López Vallejo, cuya paciencia y conocimientos fueron fundamentales en cuanto a redacción y metodología.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Para mis padres:
Ángel y Guadalupe.

Para Antonio,
por creer en mí.

"Me tenía que ir afuera siempre,
ahí si me reconocían, era una
primerísima figura, pero aquí
nada. El porqué no lo sé. Sí,
si lo sé: porque a la cómica
aquí nunca se le ha dado ese
chance, ese mérito. Mérito se
lo dan al actor, ¿porqué?, no
sé. El machismo puede ser"

- Vitola

INDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	4
<u>I.- LA COMICIDAD MEXICANA</u>	
a)- Primeras expresiones del habla popular mexicana en la literatura del siglo XIX.....	9
b)- Lenguaje y tipos populares en el teatro de revista mexicano.....	13
c)- En las carpas y los teatros de revista, entre la Revolución y la modernidad, surge y cobra auge la comicidad "a la mexicana".....	16
d)- Influencia de la comicidad femenina del teatro frívolo, en las actrices cómicas del cine mexicano de los cuarentas.....	21
<u>II.- LA EPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO</u>	
a)- El periodo de Manuel Ávila Camacho.....	24
b)- El sexenio de Miguel Alemán.....	36
<u>III.- LA COMICIDAD FEMENINA EN LA EPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO</u>	
a)- Comediantes.....	47
b)- Actrices cómicas.....	47
c)- Actrices de moderada vis cómica.....	50
d)- Actrices de comedia ligera.....	54
<u>IV.- CINCO REPRESENTANTES DE LA COMICIDAD FEMENINA EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTAS</u>	56
a)- <u>Dolores Camarillo</u>	
1- Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine	58
2- Ficha técnica y sinopsis detallada de la película <u>¡Ahí está el detalle!</u>	60
3- Análisis de la película y del personaje de Dolores Camarillo.....	64
4- Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que interpretó.....	70

5-	La trayectoria artística de Dolores Camarillo en años posteriores.....	79
b)-	<u>Consuelo Guerrero de Luna</u>	
I-	Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine mexicano.....	81
2-	Ficha técnica y sinopsis de la película <u>¡Arriba las mujeres!</u>	83
3-	Análisis de la película y del papel interpretado por Consuelo Guerrero de Luna.....	87
4-	Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes interpretados por Consuelo Guerrero de Luna.....	89
5-	La trayectoria artística de Consuelo Guerrero de Luna en años posteriores.....	96
c)-	<u>Sara García</u>	
I-	Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine.	100
2-	Sinopsis y ficha técnica de <u>Los tres García y Vuelven los García</u>	104
3-	Análisis de <u>Los tres García, Vuelven los García</u> y del personaje interpretado por Sara García.....	110
4-	Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó la actriz.....	116
5-	Trayectoria artística de Sara García en años posteriores.....	125
d)-	<u>Delia Magaña</u>	
I-	Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine.	135
2-	Ficha técnica y sinopsis de la película <u>El semirrista</u>	139
3-	Análisis de la película y del personaje representado por Delia Magaña.....	143
4-	Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó	

Delia Magaña.....	I47
5- La trayectoria artística de Delia Magaña en años posteriores.....	I54
e)- <u>Famie Kaufman, Vitola</u>	
1- Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine mexicano.....	I58
2- Ficha técnica y sinópsis detallada de la película <u>El rey del barrio</u>	I59
3- Análisis de la película y del personaje interpre- tado por <u>Vitola</u>	I62
4- Filmografía de la época en estudio y caracterís- ticas de los principales personajes que represen- tó Famie Kaufman, <u>Vitola</u>	I67
5- Evolución posterior en la carrera de <u>Vitola</u>	I70
V.- <u>CONCLUSIONES</u>	I73
NOTAS.....	I80
BIBLIOGRAFIA SOBRE CINE.....	I83
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	I85
HEMEROGRAFIA SOBRE CINE.....	I87
MATERIAL AUDIOVISUAL.....	I88

I N T R O D U C C I O N

Durante la década de los cuarentas, considerada como la "época de oro del cine mexicano", nuestra cinematografía se situó a la vanguardia del cine en castellano; desplazando temporalmente la hegemonía de importantes industrias como la argentina y la española.

Una de las causas principales de ese auge fue la coyuntura creada por la Segunda Guerra Mundial, donde México se integró al grupo de los países aliados y obtuvo apoyo técnico y económico de los Estados Unidos para su industria fílmica. Al mismo tiempo, la guerra propició la eliminación de gran parte de la competencia y favoreció la incorporación del talento artístico de otros países, especialmente de España y Argentina. A esa situación contribuyó también, la realización de varias películas mexicanas de cierta calidad: María Candelaria (1943) y La perla (1945), del equipo Emilio Fernández Gabriel Figueroa, que fueron premiadas en el extranjero y dieron prestigio internacional al cine mexicano; y otras de notable éxito taquillero: ¡Ahí está el detalle! y Cuando los hijos se van (1941, Juan Bustillo Oro), ¡Ay Jalisco, no te rajes! (1941, Joselito Rodríguez), El sordamudo desconocido (1941, Miguel M. Delgado), ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941, Julio Bracho), Me he de comer esa tuna (1944, Miguel Zacarías), Doña Bárbara (1943, Fernando de Puentes), Enamorada (1946, Emilio Fernández). Donde surgieron las primeras estrellas de nuestro cine: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Sara García, María Félix, Jorge Negrete, Mario Moreno Cantinflas, Arturo de Córdova y otros más.

Esas condiciones de bonanza se modificaron al finalizar la guerra; resurgiendo la poderosa competencia del cine estadounidense, mientras se restringía notoriamente el apoyo técnico y económico a la industria cinematográfica nacional. A causa de ello, el cine mexicano de la segunda mitad de los cuarentas, empezó a perder el recientemente conquistado mercado latinoamericano, y se vio forzado a satisfacer a su público interno, buscando temas más cercanos a la realidad mexicana: como el de la problemática urbana y el del universo cabaretero, ambos represen-

tativos del sexenio de Miguel Alemán, y que se tradujeron en títulos como: Nosotros los pobres y Ustedes los ricos (1947, 1948, Ismael Rodríguez), dos de los mayores éxitos de taquilla en la historia de nuestro cine; y otras: ¡Esquina, bajan! y Hay lugar para...dos (1948, Alejandro Galindo), A toda máquina y ¿Qué te ha dado esa mujer? (1951, Ismael Rodríguez), Salón México y Víctimas del pecado (1948, 1950, Emilio Fernández), Aventurera (1949, Alberto Gout), La diosa arrodillada (1947, Roberto Gavaldón), Una familia de tantas (1948, Alejandro Galindo), Calabacitas tiernas (1948, Gilberto Martínez Solares), Dos tipos de cuidado (1952, Ismael Rodríguez).

Ese periodo coincidió en lo político con dos sexenios: el de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y el de Miguel Alemán (1946-1952). El primero, de orientación conservadora, se caracterizó por su alianza con los Estados Unidos frente al conflicto bélico mundial, y el inicio de la industrialización del país: al tiempo que desmontaba los logros sociales del cardenismo. Mientras que en el sexenio de Miguel Alemán, se profundizaron los programas de industrialización iniciados por el gobierno anterior, en base a una tolerancia indiscriminada a la inversión extranjera, que propició un engañoso crecimiento, enriqueciendo a unos cuantos y empobreciendo a las mayorías.

En ese contexto de aparente progreso y modernidad, el cine mexicano, hecho en gran medida por la clase media, propuso la visión, nostalgia y ambiciones de ese sector social, en géneros como el drama familiar, el melodrama de añoranza porfiriana y la comedia mundana. Pero en ese cine también se manifestó la cultura popular, principalmente en el género de barriada y en las comedias protagonizadas por cómicos como Mario Moreno Cantinflas, Germán Valdés Tin Tan, Manuel Medel, Joaquín Fardavé y otros: la mayoría de los cuales se habían iniciado en las calles y los teatros de revista. Ellos llevaron al cine la comicidad popular surgida en la mejor época del teatro frívolo: la de los años veinte, donde por vez primera se escuchó la voz del pueblo en los escenarios teatrales, y donde se conformó el sentido del humor "a la mexicana". Ese humor caracterizado por un habla pintoresca, plena de modismos y expresiones

del habla coloquial, y en el cual se aludía al sexo en forma burda pero ingeniosa, a través del albur.

En ese escenario de indiscutible predominio de los cómicos varones, también existió una comicidad femenina, la cual se mantuvo en espacios limitados; ya que la mayoría de sus representantes permanecieron en papeles secundarios, sirviendo de apoyo a otros cómicos o dando el toque costumbrista en melodramas o comedias rancheras. En ese restringido panorama, sólo tres de ellas pudieron protagonizar comedias; dos eran extranjeras (Consuelo Guerrero de Luna y Niní Marshall), y únicamente una mexicana (Sara García).

En el presente trabajo se busca entender las causas que propiciaron la escasa participación femenina en papeles cómicos estelares. Al mismo tiempo, es un intento por comprender el origen y la naturaleza del sentido del humor que nos caracteriza, y que en el cine de los cuarentas logró expresarse con gran vitalidad. Para ello se eligieron cinco actrices representativas de la comicidad femenina en el cine de esos años.

Sara García, la famosa "abuelita del cine mexicano", paralelamente a su perfil melodramático, desarrolló una brillante actividad cómica interpretando los más diversos tipos femeninos de mujer madura: desde simpática viuda codiciable (La gallina ciega, 1941, Fernando de Fuentes), o divertida esposa de nuevo rico extranjero (El beisano Jalil, El bar-chante Neguib, 1942, 1945, Joaquín Gardavé), hasta abuelita machorra y adorable (Los tres García, Vuelven los García, 1946, Ismael Rodríguez).

Dolores Camarillo, Frauntita, quien casi se especializó en papeles de sirvienta y nana metiche y rezongora, poseía una sencilla comicidad basada en la riqueza del habla popular, con sus palabras mal pronunciadas y su ingeniosa picardía. Aunque nunca tuvo papeles estelares, junto a Cantinflas consiguió su actuación más recordada (¡Ahí está el detalle!, 1940, Juan Bustillo Oro).

Consuelo Guerrero de Luna, actriz española que ingresó al cine mexicano a principios de la década de los cuarentas, representó la comicidad de clase media y alta, encarnando el estereotipo de mujer madura ridiculizable; tanto en papeles de solterona cursi (¡Ay qué tiempos, señor

don Simón!, 1941, Julio Bracho), como en sus interpretaciones de aguerida lideresa que luchaba contra el predominio masculino (Arriba las mujeres!, 1943, Carlos Orellana; La liga de las muchachas, 1949, Fernando Cortés), sin faltar sus personajes de extranjera excéntrica (Cuando viajan las estrellas, 1942, Alberto Gout; La marquesa del barrio, 1950, Miguel Zacarías).

Delia Macaña, quien fuera una de las mejores tiples cómicas en el teatro de revista de los años veinte, al ser asimilada por el cine, dió vida a una enorme variedad de tipos femeninos populares; desde la atrevida sirvienta que pretendía seducir al ingenuo Mantequilla (El seminario, 1949, Roberto Rodríguez), pasando por la maliciosa mesera apodada "la Bicha" (Esquina, bajan! y Hay lugar para...dog, 1948, Alejandro Galindo), hasta la simpática borrachita lumpen (Nosotros los robres y Ustedes los ricos, 1947, 1948, Ismael Rodríguez).

Fannie Kaufman, Vitola, versátil actriz cubana descubierta para la comedia por el genial Tin Tan, con quien trabajó en una inolvidable secuencia cómico musical de El rey del barrio (1943, Gilberto Martínez Solares). Vitola desarrolló personajes excéntricos: miembro de una banda de falsificadores de dólares (Simbad el mareado, 1950, Gilberto Martínez Solares), ridícula cantante de ópera (La vida en broma, 1949, Jaime Salvador), pasando por la parodia de la imagen materna melodramática (También de dolor se canta, 1950, René Cardona y Vivillo desde chiquillo, 1950, Emilio Gómez Muriel).

Buscando ampliar la perspectiva de lo cómico, se realiza una breve incursión en las primeras manifestaciones del habla popular en la literatura, considerada elemento esencial de la comicidad mexicana. Dichas manifestaciones se dieron en momentos cruciales de nuestra historia; la guerra de independencia y la Revolución de 1910; y formaban parte de movimientos artísticos nacionalistas, que trataron de revalorar la cultura popular mexicana. En ese entorno, la comicidad femenina jugó un papel destacado, especialmente en el periodo posrevolucionario; tanto en las modestas carpas como en los más prestigiosos teatros de revista. En un momento en que a nivel mundial se replanteaba la situación de la mujer,

y en que el cine norteamericano proponía una imagen más independiente y desinhibida; la cual acababa con siglos de esclavitud femenina en el vestir y se atrevía a exigir un trato social igual al de los hombres. En esos años de profundo cuestionamiento moral y sexual, la comicidad femenina marcó lineamientos y posibilidades que influyeron notablemente en varias de las actrices cómicas de nuestro cine, en uno de sus periodos más vitales: la "época de oro del cine mexicano".

Para algunos historiadores e investigadores de la historia del cine mexicano, la "época de oro" abarcó de 1936 a 1955 y de 1943 a 1952, según Otros. La primera propuesta iniciaría con el éxito de Allá en el Rancho Grande (1936, Fernando de Fuentes), cuyo hábil manejo de folclor y costumbrismo abrió mercados a nuestro cine en América Latina, haciéndolo despegar como industria; la segunda proposición (1943-1952) empezaría cuando el cine nacional obtuvo sus primeros premios internacionales. Respondiendo a necesidades de investigación, y considerando que no se altera ninguna de las fechas propuestas, en el presente trabajo se ha situado la "época de oro", abarcando los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán (1940-1952); etapa que coincidió con el auge de las actrices aquí analizadas, además de que fue el mejor momento de los grandes cómicos de nuestra cinematografía: Mario Moreno Cantinflas, Germán Valdés Tin Tan, Joaquín Pardavé, Manuel Medel; y de los cómicos de apoyo: Armando Soto La Marina el Chicote, Fernando Soto Mantequilla, Agustín Isunza, Alfredo Varela Jr., Daniel Chino Herrera, entre otros.

I.- LA COMICIDAD MEXICANA

a)- Primeras expresiones del habla popular mexicana en la literatura del siglo XIX.

Partiendo de la idea de que gran parte del éxito del cine cómico mexicano en los años cuarenta -y probablemente hasta la fecha-, se encuentra en el uso del lenguaje popular, un primer paso para entender las características de nuestra comicidad es conocer, aunque sea someramente, los orígenes y evolución de la expresión verbal del pueblo mexicano; un pueblo que en diversos momentos de su historia ha encontrado en el lenguaje cotidiano, un poderoso medio de identificación social y defensa cultural, a través del ingenioso ropaje del "albur", los modismos y el "caló" regional, y que famosos cómicos del teatro y el cine utilizaron con enorme éxito. En un México donde, citando a Carlos Monsiváis: "... el papel del cómico es decisivo: representa la vanguardia verbal, agrade antes que nadies a los cánones lingüísticos inoperantes y propicia la aparición de nuevas formas, más vinculadas con el momento histórico y social..."¹

Las primeras expresiones del habla popular mexicana en la literatura, aparecieron durante y después de la guerra de independencia, al inicio del turbulento siglo XIX; cuando nuestro país se liberó de la dominación española e inició la búsqueda de su identidad cultural. En ese contexto surgieron las obras pioneras de nuestra literatura, que buscaban dar voz al pueblo mexicano y prefiguraban ideas nacionalistas: El periquillo narriento (1816), primera novela mexicana e hispanoamericana en la que su autor, el periodista y luchador político José Joaquín Fernández de Lizardi, utilizó por vez primera el español coloquial del pueblo para narrar las aventuras del pícaro Periquillo; recreando situaciones y costumbres mediante los tipos populares de la época, como el doctor Purgante, Juan Largo, el escritor Chanfaina y gran cantidad de gente del pueblo, de "pellados". Su escenario era la ciudad de México y su protagonista un mexicano de esos años, a quien Agustín Yáñez propuso como tipo nacional: "Representativo del espíritu aventurero del mexicano, vencedor del destino, que reconstruye aventuras sobre fracasos, que vive al día, 'de milagro' como la lotería"²

En ésta labor de revaloración cultural de lo mexicano -aunque sin el moralismo pedagógico que caracterizó a Fernández de Lizardi-, se situó la obra de Luis G. Inclán (1815-1875), cuya novela Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama, era un valioso testimonio de la vida rural, donde surgió el tipo del charro mexicano, nuestra versión del caballero andante español y que se convertiría en pieza central de la comedia ranchera en el cine mexicano. En relación a ésta obra, el historiador Aurelio de los Reyes la considera como una de las probables fuentes de inspiración del argumento de Allá en el Rancho Grande (1936, Fernando de Fuentes), el primer gran éxito del cine sonoro mexicano. Por su parte, Salvador Novo considera que en Astucia, encuentra "... su primera, discreta voz el mexicano conforme con poco, siempre que ese poco sea suyo y pueda disfrutarlo en libertad ..."³ en ella se aprecia el lenguaje del pueblo, con sus deformadas expresiones y su "caló" distintivo, que volviendo a Novo: "... hace parecer dicha hoy mismo, por algún cómico de carpa, una maliciosa frase como ésta: Yo te cantarines con quien querubines casaca, esa tepistoca"⁴

Continuador de Inclán fue Manuel Payno (1810-1894), quien cultivó la novela de aventuras (El pistol del diablo, Los bandidos de Río Frio, etc.), dando vida a personajes representativos del México decimonónico con su lenguaje y rasgos auténticos; ya fueran hechiceras, jueces, militares, bandidos, españoles o indígenas.

Tras la derrota del segundo imperio en 1867, el grupo liberal triunfante planteó una serie de postulados teórico artísticos, donde se insistía en la necesidad de crear un arte que se inspirara en la historia, el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales; un arte que se abocara a descubrir el "alma de México"; y que fue conocido como nacionalismo costumbrista. Este movimiento influyó profundamente en la pintura y la literatura de la época, dentro de ésta última, su principal exponente y teórico fue Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), quien a través de sus novelas (Glemencia, La navidad en las montañas, El Zarco, entre otras), intentó ir más allá de lo pintoresco de nuestras costumbres, construyendo una genuina expresión de lo mexicano, donde el lenguaje, sin dejar de

expresar al pueblo, pudiera alcanzar calidad artística. Dentro de la misma corriente, José López Portillo y Rojas (1850-1923), en su principal obra, La parcela, creó un vital cuadro de costumbres de la vida rural jalisciense, una galería de tipos campiranos caracterizados por su apasionado arraigo a la tierra, y donde el lenguaje se depuraba, diferenciando a la lengua española de los vocablos indígenas, los que el escritor presentaba como accesorios. Otros autores como José T. Cuellar (Linterna mágica), Ángel del Campo "Micróis" (Ocios y apuntes, Conas vistas, Cartones), Rafael Delgado (La calandria, Los parientes ricos), Vicente Riva Palacio (Martín Garatuza, Monja y casada, Virgen y mártir), Federico Gamboa (Santa, La llaca, Suprema ley), cultivaron la novela costumbrista urbana, dando voz al México de la vecindad y la barriada, pero también al incipiente proletariado, a la clase media y a la burguesía industrial; permitiendo que sus personajes hablaran su propio lenguaje, respetando el vocablo "vulgar" y los giros y frases rebuscados, que daban autenticidad a la expresión.

Sin desprenderse totalmente de las formas literarias españolas y francesas, los creadores de la novela mexicana del siglo XIX lucharon por destacar las características del habla popular mexicana. A través de sus obras se pudo escuchar por vez primera al pueblo: en la descripción de los tipos representativos del campo y la ciudad, y en la sonoridad del lenguaje en que se expresaban: el español mexicano, que ya no era el castizo de España, aunque lo fuera. Porque el idioma impuesto a los indígenas tras la conquista, se había enriquecido con las vivencias y sueños de un pueblo ahora mestizo, que había desarrollado nuevas formas del idioma "viejo"; y porque las lenguas indígenas habían permeado la lengua del imperio y persistían en la cotidianeidad verbal del mexicano.

La novela mexicana de esos años, sobre todo la de autores liberales, fue revalorada por el cine en los dos periodos de efervescencia nacionalista, antes y después del movimiento armado de 1910; que de acuerdo con el historiador del cine mexicano Aurelio de los Reyes, fueron: "... uno de 1897 a 1915 y otro de 1917 a 1950, más o menos... El primero coincide con el nacimiento y desarrollo de la técnica de la vista cinematográfica

y el segundo con el filme de argumento."5

El nacionalismo posrevolucionario en el cine, coincidió con varios de los postulados teóricos de los nacionalistas decimonónicos y tomó las principales obras literarias de ellos para adaptarlas al cine mudo primero y al sonoro después. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, el movimiento nacionalista se presentó de diversas maneras: cosmopolita, romántico costumbrista, histórico y paisajista; aunque todas esas formas fueron cultivadas en el cine mudo y la primera década del sonoro, la costumbrista predominó sobre las otras, especialmente después del éxito de Allá en el Rancho Grande (1936, Fernando de Fuentes). Dicha película, perteneciente al costumbrismo romántico, donde se idealizaba la vida campesina, fue enriquecida por la influencia del realismo español. Pero además, en Allá en el Rancho Grande y sus secuelas, fue evidente la influencia del teatro frívolo; especialmente en las canciones y números cómicos, aunque ahí aparecían despojados de su lenguaje "alburero" y su feroz crítica política.

Y es que después de la Revolución y sobre todo en la década de los veinte, el teatro de revista y las carpas, sintetizaron la vanguardia de la cultura popular mexicana. Retomando la estafeta del nacionalismo literario del siglo XIX, ampliaron sus alcances y recuperaron no sólo lenguaje y tipos populares, sino también música, bailes regionales, pintura y específicamente, la comicidad popular. Su influencia en el cine mexicano de los treinta y cuarenta fue destacada, en especial en la comedia -ranchera, musical, de berrinda, de nostalgia porfiriana, etc.-, y en los actores y actrices cómicos.

b)- Lenguaje y tipos populares en el teatro de revista mexicano

El teatro de revista mexicano surgió a fines del siglo XIX, como una necesidad de afirmación nacional en un medio donde los actores, las obras y los empresarios eran españoles; donde abundaban las manolas, los ceceos, la picardía andaluza, los mantones, las alpargatas y demás accesorios de lo hispánico.

Sus antecedentes principales fueron el sainete, la zarzuela y los teatros de variedades al estilo francés. El sainete había aparecido durante el renacentismo español; era una composición dramática en un acto y de carácter cómico, que llevaba a escena tipos populares y cuadros costumbristas, y fue muy popular en el siglo XIX, época en que se le llegaron a incluir partes cantadas. La zarzuela, contemporánea del sainete, nació durante el reinado de Felipe IV en la España del siglo XVII; y a diferencia del sainete, en ella predominaba la música sobre la parte dramática, conjuntando además elementos literarios, costumbristas, cómicos y picarescos - a pesar de que tenía cierta calidad literario musical, se le consideraba medio pornográfica. Los teatros de variedades parisinos a su vez, eran un espectáculo compuesto por cancioncillas populares seguidas de baillables en grupo o individuales, que incluían un acto cómico o "vaudeville", en el que se hacía una reseña paródica de los acontecimientos más importantes de la temporada; de aquí surgió la idea de "revista" o reseña de sucesos de actualidad, que adoptó el teatro de revista mexicano.

La primera obra con tema totalmente mexicano de que se tiene conocimiento, fue la zarzuela Una fiesta en Santa Anita, estrenada en el teatro nacional en 1887, con libreto de Juan de Dios Peza y música de Luis Arcañaz. En ella se reproducía el pueblo de Xochimilco, donde desfilaban graciosas "chinas" (prototipo de las jóvenes semi provincianas de los alrededores de la capital) con sus rebozos de "bolita", elegantes charros, "aguadores", enchiladeras, gendarmes, tamaleras, "rotos" e inditos; abundaba en chistes locales y alusiones de actualidad; además, se bailaba el ya popular "jarabe tapatio" y la "marcha Zaragoza", hoy olvidada pero entonces de moda.

Poco a poco, las zarzuelas o "revistas" de autores mexicanos empezaron a figurar en escenarios de mayor prestigio. En 1896, las empresarias del Teatro Principal (doña Genara y doña Rosalinda Moriones), estrenaron La verbena de Guadalupe, del mexicano Armando Morales Puente, parodiando a la popular zarzuela española La verbena de la Paloma. Con ella se inició la costumbre de parodiar obras extranjeras de moda, para mexicanizarlas. En 1899 se montó la que significó el primer gran triunfo del llamado "teatro chico" mexicano: La cuarta plana, de Pedro Escalante Palma: en ella fue ovacionada la joven actriz Esperanza Iris, quien interpretaba a un "papelero", popular personaje que recorría las calles céntricas del México de fin de siglo, vendiendo sobres y papel para carta, con un cómico canturreo plañidero, muy típico del habla cotidiana de entonces.

Pero la consagración definitiva del teatro de revista mexicano se dio en 1904, con el estreno en el Teatro Principal de la obra Chin Chún Chón, escrita por José F. Elizondo y Rafael Medina, música de Luis G. Jordá y dirección de Manuel Gutiérrez: en ella: "... respira el incivilizado aliento de los payos que piden se la barajen más despacio y no les echen tantos frijoles, que son chatos pero se las huelen... donde los originarios de Chamacucero no dicen quieres sino 'queres', ni enaguas sino 'naguas'... no encuentran parecidos sino 'figuraciones' y 'aigres', llevan atados los billetes en un 'pallacate': son muy suspicaces a las 'tantiadas' y con su jarano 'galoniao' van en busca de las 'tirajeras' -que no trajineras- de Xochimilco para seguir gozando 'pos onque'..."⁶ es decir, el habla coloquial de amplios sectores del pueblo mexicano.

De manera similar a lo que había hecho la novela costumbrista y de aventuras en el siglo XIX, el teatro de revista mexicano de las primeras décadas de este siglo, también recuperó el lenguaje y los tipos populares representativos de nuestra cultura; revitalizando el habla coloquial mediante una nueva entonación y el uso de alburas y "malas palabras", que presionaron para que el teatro mexicano prescindiera del acento hispánico. El teatro de revista cumplió la doble función de divertir y comunicar, planteando en forma burlesca los deseos, inquietudes y críticas de un pueblo que acababa de romper con la prolongada dictadura porfiris-

ta, y buscaba verse reflejado en ese medio, hasta entonces monopolizado por extranjeros para disfrute de una minoría culta y adinerada. En su afán por cumplir esos objetivos, los teatros de revista y las carpas, realizaron, a través de la revista costumbrista, un verdadero inventario y puesta al día de nuestras tradiciones, costumbres, música popular y sonidos característicos del habla regional. Es decir, una síntesis de la cultura popular mexicana; de esa cultura que había subsistido en el pueblo, a pesar del maquillaje afrancesado con que el porfiriato quiso borrarla. En ese entorno de efervescencia popular nacionalista, surgieron los principales elementos del sentido del humor "a la mexicana", que para bien o para mal, serían parte de la genuina expresión verbal del mexicano.

c)- En las carpas y los teatros de revista, entre la Revolución y la modernidad, surge y cobra auge la comicidad "a la mexicana"

Al estallar el movimiento armado en nuestro país, el teatro de revista trató de llevar a escena los sucesos dramáticos que se vivían. En teatros como el Principal, el Colón o el Lírico, y en las carpas (teatritos de madera y techos de lona, que podían albergar hasta 500 personas, y cuyo antecedente físico fueron los circos), el público fue asimilando poco a poco y en forma festiva, la violencia de los acontecimientos. Entre chistes políticos, canciones y vedettes de moda, el teatro frívolo cumplió el papel de medio masivo de comunicación.

En las "tandas" de los teatros se reunían los intelectuales, los gobernantes y el pueblo; respirando todos la saludable parodia que cómicos y hermosas tipes hacían de los políticos, de su oportunismo y corrupción. Cómicos como Leopoldo el Guatezón Beristáin, quien ridiculizaba al ranchero ventruado y ladino; o Roberto, el Panzón Soto, quien de acuerdo con Salvador Novo: "... polarizaría en su barriga toda una época de la Revolución, de la capital y del humorismo correspondiente a ambas... cuando el callismo entronizó a un Morones obeso como Soto, y Soto dió con el próspero modo de ofrecer en su Lírico a la represión ciudadana la válvula tumultuosa de escape de ridiculizar a los líderes gordos y a los diputados con pistola."⁷ Pero también en obras de carácter reaccionario, que eran utilizadas por los bandos políticos en pugna, y en las que a pesar de su espíritu partidista, se apreciaba una moderada libertad de expresión. Algunas de esas obras fueron: El país de la metralla (1913), donde se caricaturizaba a Venustiano Carranza; El terrible Zapata (1911), que no llegó a representarse, donde se aludía satíricamente al revolucionario del sur; El país de los cartones y Su majestad el hambre (1915), en las que se criticaba duramente la política monetaria de los gobiernos revolucionarios, y sus efectos en la vida cotidiana de la ciudad de México.

Fue una época enmarcada por la primera guerra mundial, la Revolución mexicana y la creciente influencia del cine hollywoodense; eran los años del derrumbe paulatino de la moral tradicional, provocado en parte por

el ingreso de la mujer al mercado de trabajo, con la consecuente libertad que ello le otorgó, y la cual se tradujo en anhelos de emancipación, reforzados por la moda, la música y las costumbres desinhibidas que proponía el cine estadounidense. Elemento importante de ésta incipiente libertad femenina en nuestro país, fue la influencia de las llamadas "bataclanas": bailarinas rubias que exhibían su anatomía semidesnuda por la pasarela de los teatros, sin mallas y envueltas en lujosa escenografía, con juegos de luces y música alegre. Quienes habían llegado a México en 1925, con la compañía de revista francesa Ba-Ta-Clán, dirigida por madame Rasi-mí. La repercusión de ésta revista en el medio teatral mexicano fue una verdadera locura, similar -sexún los conocedores- a lo que había sido el Can-Can en el siglo anterior. De inmediato surgió la parodia: Mexican Ra-taplán, donde desfilaban bellas tiples y vicetiples morenas, con escenografía de cuadros costumbristas nacionales. A partir de ahí se dió un resurgimiento del nacionalismo, pero un nacionalismo de vanguardia, donde compositores como Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo y otros, contribuyeron al florecimiento de la canción mexicana creada en las ciudades; mientras en el teatro, los ejes de ese movimiento fueron autores como Carlos M. Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla, con sus obras paródico humorísticas; y en la pintura y la literatura, el grupo de los muralistas y parte de los "contemporáneos", respectivamente. Al centro de ese renovado nacionalismo, estuvo el titular de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos, quien logró aglutinar lo mejor de la expresión artística y cultural del México posrevolucionario.

En ese contexto de vertiginosa modernidad y furor nacionalista, el teatro de revista y las carpas dieron voz a su entorno político y social, a través del lenguaje y los tipos populares más representativos: el payo, la "garbancera", la "teporocha" o el "peladito". Aspectos legales como la libertad de expresión -aprobada por Francisco I Madero al asumir la presidencia-, contribuyeron a lo que podríamos llamar "la liberación de la comicidad popular"; la celebración festiva del fin de la dictadura, donde las clases populares trataban de olvidar los costos de la reciente lucha armada, la miseria, el hambre y la muerte. El humor de las nuevas

clases sociales surgidas de la Revolución, giraba en torno al enfrentamiento entre el "pelado" (representante del pueblo, mestizo o indígena, considerado de "nivel inferior"), que trataba de igualarse con el "catrín" (exponente de la clase media criolla, adinerada y de "buenas costumbres"); es decir, entre la clase social en ascenso y el pueblo que aspiraba a ser "gente decente".

El resultado fue un sentido del humor caracterizado por un habla popular plena de modismos y alusiones sexuales, siempre al borde de lo impúdico, de lo vulgar, pero expresado con gran ingenio a través del albur; el albur tomado en su sentido mexicano, de juego de palabras, retruécanos y dobles o triples sentidos verbales, casi siempre del orden sexual. Esa comicidad que introdujo públicamente las "malas palabras" y el lenguaje del "pelado", para obtener la identificación entre espectáculo teatral y público, presionó también para que el teatro mexicano se liberara del acento hispánico y ciertos tabúes sexuales del teatro "decente". Ese sentido del humor ácido e irreverente, fue retomado años después por el cine cómico y la comedia ranchera -con algunas modificaciones-, como la auténtica expresión de lo popular mexicano.

Parte fundamental en la conformación de la comicidad mexicana durante esos años, fueron las actrices del teatro frívolo: tipos, vicetipos, divas, vedettes o cómicas; mexicanas o españolas. Ellas añadieron su alegría y belleza a las parodias del teatro de revista, volviendo irrelevante la crítica a militares o políticos. Actrices como Emilia Trujillo, la Trujis, a quien su público bautizó como la Du Barry de petate o la Pompadour del tepache, y que fue la primera en interpretar a la borrachita de piquera, bebedora de pulque, callejera y desarrapada figura del barrio capitalino de principios de siglo, la Trujis fue una mujer de gran belleza y habilidad para representar a mujeres consideradas como "de baja ralea" (borrachitas, sirvientas, "peladas" o prostitutas); o las divas Mimi Derba y Celia Montalván, prototipos de la belleza de la época; la Willy, Amelia Wilhelmy, sucesora de la Trujis y famosa por sus caracterizaciones de "teporocha" y marihuana; Lupe Rivas Cacho, la Pingüica, de gran capacidad para interpretar tipos femeninos arrabaleros como la "grifa", la

placera o la "pelada"; la española María Conesa, la Gatita blanca, rodeada de la leyenda de haber sido la favorita de Pancho Villa y de lucir joyas robadas por la "banda del automóvil gris": Delia Magaña, Magañita, graciosa actriz que podía personificar desde vedettes o sirvientas, hasta borrachitas, destacó por su participación en el Mexican Rataplán, al lado de Joaquín Pardavé; Elisa Berumen, cómica de obesa y divertida figura, con sus excesivos adornos, trenzas y collares, fue predecesora en imagen, de la India María; Celia Padilla, la vedette más elegante y hermosa; y la sensual Lupe Vélez, quien buscó fortuna en Hollywood.

En cuanto a las carpas, surgidas al final de la Revolución, cuando el trayecto de las colonias residenciales o suburbanas a los centros de diversión se volvió problemático; se convirtieron en la modalidad de teatro itinerante, utilizada por las compañías teatrales para enfrentar la competencia de ferias, circos y cines ambulantes, que ante la inseguridad imperante en la metrópoli, trataban de llevar la diversión lo más cerca posible del auditorio potencial. La primera carpa se inauguró en 1922, y muy pronto las hubo en los principales puntos de la ciudad y en los estados cercanos a la capital. El espectáculo que se representaba en ellas, era casi idéntico al de los teatros de revista, incluso algunos artistas eran los mismos, ya que la carpa funcionaba como un entrenamiento inicial para las futuras estrellas, y algunas veces se convertía en refugio de los ídolos en decadencia.

Básicamente la diferencia entre teatro de revista y carpa, estaba en que ésta era una versión más pequeña y menos pretenciosa que aquella: contaba con menores recursos y por tanto era más económica y accesible para el gran público. Algo que la distinguía sin embargo, era el contacto entre cómico y espectador, a base de alburas agresivos e ingeniosos. Y es que a diferencia de otras diversiones como el cine o el circo -de gran atractivo en esa época-, en las carpas (y en algunos teatros de revista) el público participaba con su apoyo o rechazo a las obras; las cuales eran escritas para ese público, usando su lenguaje corrosivo y burlón, y a veces desde su punto de vista; porque el público estaba en los escenarios a través de los tipos populares que lo reflejaban, que

tomaban su voz y apariencia. Entre los cómicos surgidos de las carpas, estuvieron: Amelia Wilhelmy, Mario Moreno Cantinflas, Antonio Espino Clavillazo, Jesús Martínez Palillo, Manuel Medel, Armando Soto La Marina el Chicote, Estanislao Schillinsky, etc.

d)- Influencia de la comicidad femenina del teatro frívolo, en las actrices cómicas del cine mexicano de los años cuarenta

Aunque la participación de las actrices cómicas mexicanas en el teatro se inició desde el siglo XIX, fue en la segunda década de éste siglo, cuando alcanzaron resonancias notables y quizá irrepetibles. Lo cual se explica en parte, por el hecho de haber coincidido con esa oleada de nuevas conductas femeninas que se extendieron por el mundo con la primera guerra mundial y la ruptura de la antes hegemónica moral victoriana; con el surgimiento de esas mujeres emancipadas que exigían igualdades jurídicas y políticas con los hombres, esas "flappers" que hablaban de "autonomía sexual", y se liberaban del cabello y las faldas largas, viviendo apasionadamente la nueva imagen femenina que el cine estadounidense establecía a nivel mundial. Su influencia hizo estragos en la sociedad mexicana, convulsionada además por la Revolución, y cuyas mujeres súbitamente salieron de la semiesclavitud en que vivían, tomando conciencia de su propio valor; al ingresar al mercado laboral y ganar dinero igual que los hombres; al compartir hambre, sufrimiento y muerte como soldaderas junto a los revolucionarios; al disfrutar desde el escenario carpero o revisteril, la idolatría y fascinación que provocaban en un público heterogéneo, que incluía tanto al presidente de la república y sus ministros, como a intelectuales, hacendados porfiristas y a muchos "pelados".

En ese universo femenino en ascenso, el humorismo revisteril alcanzó un nivel de gran profesionalismo en actrices como Amelia Wilhelmy, Lupe Rivas Cacho, Delia Magaña y otras, cuyo sentido del humor -al igual que el de los cómicos varones- se basaba en la imitación paródica de personajes del pueblo, recogiendo anécdotas políticas y escenificando chistes que andaban de boca en boca, captados por el ingenio popular. El lugar de las actrices cómicas en el escenario era determinado por su capacidad histriónica, a la que muchas veces se añadía el baile y el canto, y que el público aplaudía o abucheaba.

Cuando el teatro empezó a ser desplazado por el cine en el gusto popular, varias de sus mejores figuras fueron asimiladas por éste medio. Ahí lograron su consagración algunas de ellas, especialmente en la década

de los cuarentas, cuando se impuso el humorismo de actores como Cantinflas, Medel, Chafalón, Tin Tan, Pardavé, etc.; además de los cómicos de apoyo: Mantequilla, el Chicote, el Chino Herrera, Arustín Isunza, y otros.

En cuanto a las actrices cómicas, el panorama no fue tan halagüeño, ya que en su paso al cine, dejaron de tener intervenciones protagónicas y pasaron a interpretar papeles secundarios o incidentales; al tiempo que muchos de los personajes que habían creado en el teatro de revista o las carpas, no tuvieron cabida en el cine, o aparecieron sólo como estereotipos acartonados e irreconocibles, privados de su lenguaje impúdico y su feroz crítica política.

La explosión de la comicidad popular que se dió en el teatro burlesco de los años veinte, en la ciudad de México, influyó de varias formas en la comicidad femenina de la llamada "época de oro del cine mexicano":

1- La práctica del humorismo en base al conflicto social; es decir, el enfrentamiento entre dos clases sociales antagónicas: los ricos, la clase media o alta y el pueblo pobre y marginado. En torno a éste "choque" social siguió desarrollándose gran parte de lo cómico en nuestro cine.

2- La persistencia de los tipos populares como portadores de un humor irreverente y pintoresco; cuya presencia tanto en melodramas como en comedias, cuestionaba los afanes "cosmopolitas" de un cine que parecía "olvidar" sus elementos populares.

3- El uso del lenguaje popular como sustento de lo cómico, y la preeminencia del chiste verbal como base del humor; lo cual iba acorde con el teatro, pero no tanto con un lenguaje de imágenes como el cine.

De igual forma podríamos formular algunas influencias de la comicidad revisteril, que no "funcionaron" en el cine mexicano de los cuarentas, y que constituyen el tema central de la presente investigación, ya que determinaron la situación subordinada de las actrices cómicas:

1- La parodia política, salvo rarísimas excepciones o planteada de forma indirecta, fue eliminada de la comedia de los años cuarenta. Al mismo tiempo, las "malas palabras" y la "obscenidad", que eran parte sustancial del humorismo en el teatro de revista, fueron "suavizadas" o permanecieron como elemento pintoresco de los cómicos secundarios, despejadas de su carga "subversiva".

2- La situación de la mujer. A diferencia del entorno liberal que había propiciado el despertar femenino en los años veinte: en el medio cinematográfico y social de los cuarentas, prevaleció una tendencia conservadora, donde los logros femeninos en materia de libertad fueron "neutralizados"; debido en parte a la institucionalización del poder político en nuestro país, y a la amenaza de la segunda guerra mundial. Y las actrices cómicas, que de alguna forma reflejaban en su actividad, la verdadera situación de la mujer en la sociedad, pasaron a ocupar lugares secundarios o de apoyo. A diferencia del teatro frívolo, donde habían compartido papeles estelares con sus contrapartes masculinas, en el cine sus espacios de acción fueron reducidos, aunque no por ello dejaron de ser importantes.

II- LA EPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

a)- El periodo de Manuel Ávila Camacho

En 1940, la población de la república mexicana era de 19 millones 600 mil habitantes, 3 millones de los cuales vivían en el Distrito Federal, que era el centro de la vida nacional. Ante el inminente cambio de gobierno, 1940 fue un año de cruenta actividad política; en que las acciones revolucionarias aplicadas por el gobierno de Lázaro Cárdenas, empezaban a generar inestabilidad económica y oposición política, que se reflejó en aspectos preocupantes: fuga de capitales, contracción de la inversión productiva y especulación en bienes raíces. Lo que condujo a una carrera inflacionaria y a una galopante carestía de los productos básicos. Por si eso fuera poco, el panorama internacional continuaba enrarecido por el repunte de la segunda guerra mundial, que superaría en atrocidades y muerte a la anterior. La situación política y económica del país habría de apaciguarse hasta que se materializó el triunfo del general Manuel Ávila Camacho; secretario de Guerra y Marina durante el cardenismo, quien apareció como un elemento centrista, capaz de aglutinar la diversidad de posiciones e intereses que luchaban al interior del partido oficial (PRM, Partido de la Revolución Mexicana), y enfrentar a la decidida oposición que encabezaban dos caudillos militares: Joaquín Amaro, radical de derecha que fue postulado por la Federación de Agrupaciones Revolucionarias Oposicionistas (FARO), y el ex huertista Juan Andrew Almazán que formó el Partido Revolucionario de Unificación Nacional (PRUN) y fue propuesto como su candidato a la presidencia.

Así, en lo que parece haber sido una mezcla de fraude electoral y represión política a los opositores, Ávila Camacho llegó a la primera magistratura del país proclamando de inmediato una política de "unidad nacional", justificada en parte por la segunda guerra mundial; y que se tradujo en un sexenio de forzada paz social, muy favorable para el resurgimiento de los grupos de poder golpeados por el cardenismo. En ese contexto de moderación y conservadurismo, la reforma agraria y los movimientos obreros decayeron; el capital extranjero, aliado con el nacional, volvió con mayor fuerza gracias al apoyo oficial. El régimen de Ávila

Camacho privilegió a los grandes capitales, bajo el pretexto de aprovechar la coyuntura que ofrecía la guerra mundial para industrializar al país, aunque eso significó deprimir la justicia social.

En ese entorno político, la vida cultural mexicana resultó enriquecida por la presencia de los españoles republicanos, que el gobierno cardenista había acogido en 1939; los cuales contribuyeron a la formación de La Casa de España, que en 1940 se convirtió en El Colegio de México, institución de estudios avanzados e investigación, que en el futuro sería de gran prestigio. Su primer director fue el escritor y diplomático Alfonso Reyes, cuya presencia dominante en el mundo de las letras, junto al ya famoso grupo de los "contemporáneos", contribuyó a desarrollar una cultura con afares cosmopolitas, que se reflejarían no sólo en la literatura, sino también en el cine, la pintura y el modo de vida de los sectores sociales con más recursos.

El muralismo mexicano, representante del nacionalismo posrevolucionario, empezó a declinar, aunque sus representantes seguían siendo figuras públicas importantes: Siqueiros, Rivera y Croco, quienes habían reflejado en su obra la grandeza de nuestra herencia indígena, en una época de cambio social que insistió en rescatar lo auténtico mexicano. Pero las transformaciones político económicas que se gestaban desde el poder, buscaban situar a México entre las naciones "civilizadas" y atractivas para el gran capital. Hacia ese objetivo se encaminó la propaganda oficial, creando la ilusión de un país que se enfilaba hacia el progreso y la modernidad, en base a una "unidad nacional".

A causa de la guerra, se incrementó la demanda externa de ciertos productos mexicanos terminados, lo que propició una acelerada industrialización de las zonas urbanas del país; con el consiguiente desolazamiento de poblaciones rurales hacia las ciudades, que derivó en una acentuada concentración de la riqueza en áreas urbanas. El ritmo de crecimiento del producto nacional entre 1940 y 1945, fue de un impresionante 7.3%, con el consiguiente incremento en la capacidad de compra del mercado nacional, y la mayor demanda de productos y servicios. Esa situación ayudó a crear una imagen de bonanza, la que sería ponderada con gran entusiasmo por el

poeta y periodista Salvador Novo, en su famoso ensayo sobre la ciudad de México: Nueva grandeza mexicana, escrito en 1946; donde, según Carlos Monsiváis: "... Los contrastes oprobiosos se perciben como lozros... Salvador Novo le da voz a la mitomanía pluriclasista que en los años siguientes se desintelectará sin remedio... Novo incursiona resueltamente en la utopía. A él le corresponde enseñar la ciudad aliviada de conflictos y viscosidades, pródica en comederos y sitios de esparcimiento, visible por las familias y pintoresca por las multitudes. Novo se atiene a la versión oficial, y declara portentosa a la Unidad Nacional de las clases sociales, que redime al peladaje de su pecado original..."⁸

Mientras el mundo sufría el conflicto bélico, en México se seguía ésta situación a través de la prensa y la radio, especialmente ésta última, que para esos años ocupaba ya un sitio privilegiado en los hogares de clase media urbana, pero también en algunas zonas rurales. La radio pasó a cumplir o ampliar algunas de las funciones que antes tenía el teatro de revista: factor de entretenimiento masivo, centro de iniciación artística, complemento a la difusión publicitaria de estrellas del cine, y destacado promotor de la música y la cultura popular mexicana. A pesar de que el género noticioso fue privilegiado debido a la guerra, la mayoría de la programación continuó siendo de música mexicana. La radio era un medio dirigido a toda la familia, por lo que incluía una variada programación: concursos como el del Doctor I.Q., series cómicas como la de Pansecó, radionovelas, poesías declamadas por Manuel Bernal, lectura de cartas románticas en La hora azul, cuentos y canciones para niños al estilo de Cri-Cri, o provocativos programas erótico musicales tipo La hora íntima de Agustín Lara.

El cine por su parte, contribuyó a reforzar la ilusión de progreso y modernidad, pues aprovechando la coyuntura de la guerra, empezó a consolidarse como industria. De acuerdo con el historiador Emilio García Riera, esa actividad llegó a concentrar en 1945, alrededor de cuatro mil personas, entre actores, técnicos, músicos y directores; y se situó a la vanguardia del cine en castellano, incrementando su producción de 29 cintas filmadas en 1940, a 82 al término de la guerra.

Entre las causas que propiciaron ese auge del cine mexicano durante la primera mitad de los cuarentas, y que fue no sólo en cantidad, sino también en términos de calidad, se han destacado las siguientes:

1- El conflicto bélico mundial, que favoreció al cine mexicano por la ayuda norteamericana a nuestro país, la cual le fue negada al cine argentino (líder en la producción de cine en español), por una supuesta alianza o simpatía con los países del "Eje". Dicha ayuda abarcó: dinero para la producción, maquinaria para los estudios, dotación regular de película virgen (que escaseó mucho durante la guerra), y asesoramiento técnico.

2- La eliminación de gran parte de la competencia, no sólo del cine hablado en español, sino también del norteamericano. El caso más notable fue el de Argentina, país que al empezar la guerra estaba en el primer lugar de la producción de cine hablado en castellano, con aproximadamente 50 películas al año, y que al final de la guerra sólo producía 23 cintas: mientras México llegaba a las 82 en ese 1945. España, el otro fuerte competidor, también se vio afectado por su alianza con Alemania e Italia durante la guerra, pues su producción se redujo de 50 películas al iniciar el conflicto, a 33 en 1945. En cuanto al cine norteamericano, principal proveedor del mercado latinoamericano, vio disminuida su producción a causa de las restricciones impuestas por la guerra; además de que la mayoría de las cintas hechas en ese país, eran de propaganda bélica, lo que las volvía poco interesantes para el público hispanoamericano.

3- Aspectos de fortalecimiento y organización en el financiamiento, producción y distribución de películas: que determinaron la creación del Banco Cinematográfico en 1942, y con ello el apuntalamiento de una industria más planificada, cuyos principales representantes fueron: Filmex, Films Mundiales, Grovas, Posa Films y Rodríguez Hermanos, algunos de los cuales se irían fusionando a lo largo de la década.

4- La realización de varias cintas de calidad, como María Candelaria, del equipo Emilio Fernández Gabriel Figueroa, que dió prestigio internacional al cine mexicano, al obtener varios premios en los festivales de Locarno y Cannes; ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941, Julio Bracho),

Distinto amanecer (1943, Julio Bracho), La barraca (1944, Roberto Gavaldón), La perla (1945, Emilio Fernández), etc. Y otras de gran éxito taquillero: El gendarme desconocido (1941, Miguel M. Delgado), Cuando los hijos se van (1941, Juan Bustillo Oro), ¡Ay Jalisco, no te rajés! (1941, José Luis Rodríguez), entre otras, que promovieron el surgimiento de las primeras estrellas del cine mexicano: Mario Moreno Cantinflas, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdoba Sara García, etc.

5- La incorporación de actores, directores, críticos, técnicos, adaptadores y argumentistas extranjeros al cine nacional. De ellos el grupo más numeroso estuvo formado por los más de 100 españoles -refugiados de la guerra civil, la mayoría-; seguidos por una buena cantidad de cubanos, argentinos, puertorriqueños, chilenos, venezolanos y algunos norteamericanos (Norman Foster, William Rowland). Todos ellos atraídos por el rápido crecimiento de la industria fílmica mexicana, o tratando de escapar a la intolerancia de la guerra en sus países; aportaron talento y creatividad a una cinematografía que durante esos años fue la mejor alternativa de habla hispana, ante el poco accesible Hollywood.

6- La libre adaptación de obras de la literatura universal, sin el correspondiente pago de derechos; la cual se debió -según Emilio García Riera-, a un afán por evitar el exceso de comedias rancheras, que ya en el periodo 1937-1939, había llevado a una saturación del mercado. De acuerdo con ese historiador, de 1941 a 1945, se hicieron 85 adaptaciones reconocidas de obras literarias, de 68 autores de diferente nacionalidad (franceses, españoles, ingleses, italianos, etc.); aunque de la literatura mexicana sólo hubo 9 adaptaciones, lo que habla del interés "cosmopolita" imperante en el cine mexicano.

b)- Géneros y películas representativas del periodo 1940-1946

A partir del indudable éxito obtenido por Cantinflas en ¡Ahí está el detalle (1940, Juan Bustillo Oro), el número de comedias se fue incrementando en la producción fílmica nacional, hasta llegar a constituir en

1942 el 46% del total, cifra que se estabilizó en aproximadamente 35% al final del sexenio. No obstante, el drama siguió siendo el preferido por la industria y quizá por el público. Las películas ubicadas en ambientes urbanos sobrepasaron con mucho a las rurales, que en la segunda mitad de la década anterior habían abarcado casi el 50% de la producción total. Esta situación, al igual que el repunte en las cintas de época, demostraba, de acuerdo con García Riera, las pretensiones cosmopolitas del cine mexicano de esos años.

La comedia ranchera se mantuvo en un nivel importante, gracias a la consolidación del galán cantante Jorge Negrete, a quien apoyaban los compositores Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, y las actrices Gloria Marín y María Elena Marqués. Algunas de sus películas más sobresalientes fueron: ¡Ay Jalisco, no te rajes! (1941, Joselito Rodríguez), Quando quiere un mexicano (1944, Juan Bustillo Oro), Me he de comer esa tuna (1944, Miguel Zacarías), Hasta que perdió Jalisco (1945, Fernando de Fuentes), No basta ser charro (1945, Juan Bustillo Oro). Pedro Infante empezó a destacar en cintas de regular fortuna: Jesuita en Chihuahua (1942, René Cardona), Viva mi desgracia (1943, Roberto Rodríguez), Cuando lloran los valientes (1945, Ismael Rodríguez), acompañado de actrices de moda como María Antonieta Pons y Blanca Estela Pavón, con ésta última habría de integrar en el futuro cercano una de las parejas más taquilleras del cine mexicano. Pero fue hasta 1946, cuando Pedro Infante se convirtió en una de las máximas figuras del medio cinematográfico, con Los tres García y Vuelven los García, dirigidas por Ismael Rodríguez. Otro de los galanes cantantes que inició su carrera por esos años fue Luis Aguilar, quien intervino en: Sota, caballo y rey (1943, Roberto O'Quigley) y Aquí está Juan Colorado (1946, Rolando Aguilar).

Dos directores que marcaron este periodo fueron: Emilio Fernández y Julio Bracho. El primero se había iniciado en el cine de Hollywood trabajando como extra, y después de algunas participaciones en el cine mexicano como actor, dirigió su primera película: La isla de la pasión (1941), protagonizada por David Silva e Isabela Corona, y en un papel secundario el joven Pedro Armendáriz, quien saltaría a la fama junto

a Dolores del Río en María Candelaria (1943), dirigida por el Indio Fernández en colaboración con el argumentista Mauricio Magdaleno y el fotógrafo Gabriel Figueroa. Con ese mismo equipo, Emilio Fernández realizó Flor Silvestre (1943), Las abandonadas (1944) y Bugambilia, del mismo año; creando un singular estilo que conjugaba el plasticismo del paisaje mexicano, con la fotogenia indígena (cuyo antecedente visible era el cine realizado por Eisenstein en nuestro país). Celebrada en foros internacionales la obra del Indio obtuvo los primeros premios del exterior para el cine mexicano. Al año siguiente, el director refrendó su éxito con La perla, escrita por el novelista norteamericano John Steinbeck y protagonizada por Pedro Armendáriz y María Elena Marqués; y en 1946, dirigió por vez primera a la figura femenina más famosa del momento: María Félix, en Enamorada, una historia de amor ubicada en la época revolucionaria, donde la actriz tenía como pareja al prestigioso Pedro Armendáriz. Y entre ambos se desarrollaba un duelo de enarcamiento de cejas.

Julio Bracho a su vez, debutó exitosamente con la comedia nostálgica ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941), seguida por Historia de un gran amor (1942), melodrama de época estelarizado por Jorge Negrete y Gloria Marín; la cinta de gran presupuesto La vírgen que forjó una patria (1942); Distinto amanecer (1943), su obra más valorada por la crítica, interpretada por Pedro Armendáriz y Andrea Palma. Bracho dirigió a algunas de las estrellas más aclamadas de ese periodo, como Arturo de Córdova en Gracias-culo (1944), María Félix en El monje blanco (1945) y La mujer de todos (1946), o a Elsa Aguirre en Don Simón de Lira (1946). Debido a su refinada formación cultural, Bracho se propuso realizar un cine de aspiraciones vanguardistas, aunque los resultados no siempre coincidieron con sus deseos.

La situación de guerra se vió débilmente reflejada en el cine mexicano, en cintas como: Soy puro mexicano (1942, Emilio Fernández), Espionaje en el golfo (1942, Rolando Aguilar), Tres hermanos (1943, José Benavides), Cadetes de la naval (1944, Fernando A. Rivero), Corazones de México (1945, Roberto Gavilón), y la poco afortunada cinta Escuadrón 201

(1945, Jaime Salvador). La guerra sirvió asimismo para promover una relativa solidaridad panamericana, a través de las comedias musicales: La limo de las canciones (1941, Chano Urueta), Canto a las Américas (1942, Ramón Pereda), Simón Bolívar (1941, Miguel Contreras Torres), y Hotel de verano (1943, René Cardona); cintas en donde sobresalieron actores como Julián Soler, Abel Salazar, David Silva, Lilia Michel, Gustavo Rojo y otros.

Al mismo tiempo, hubo varias películas que se ubicaron en la época de la intervención francesa a México en el siglo XIX: Caballería del imperio (1942, Miguel Contreras Torres), La fuga (1943, Norman Foster), Una carta de amor (1943, Miguel Zacarías), Mexicanos al grito de guerra (1943, Alvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez), Porfirio Díaz (1944, Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra), El camino de los gatos (1943, Chano Urueta), Alma de bronce (1944, Dudley Murphy) y El jacúey de las ruinas (1944, Gilberto Martínez Solares). Algunas más tuvieron como tema la guerra de independencia: El padre Morelos y El rayo del sur (1943, Miguel Contreras Torres), La virgen que forjó una patria (1942, Julio Bracho) y El criollo (1944, Fernando Méndez); en ellas destacaron los actores Bedea de Novara, Gloria Marín, Lina Montes, Pedro Infante, Roberto Silva, Miguel Inclán, Domingo Soler, Ramón Novarro, Julio Villarreal, etc. Este tipo de películas proponían una visión melodramática y oficialista de la historia de México.

El melodrama familiar aportaría en 1941, la cinta que Jorge Ayala Blanco considera "El arquetipo del género": Quando los hijos se van, dirigida por Juan Bustillo Oro, "donde todo es dulce y sensible, marginal e incontaminado por la rebeldía. El sexo merece unánimemente el veto más rotundo... El hetarismo se castiga duramente, el adulterio femenino es inimaginable... Para mantener unida a la familia se requiere... la obediencia y la resignación..."? Ésta cinta consagró a Sara García como la madre sumisa y sufridora del cine mexicano, y a Fernando Soler como el representante de una rectitud que la realidad iría desmoronando. Mientras que el melodrama trágico tuvo como exponentes filmes del tipo: Resurrección (1943, Gilberto Martínez Solares), No matarás (1943, Chano Urueta), El ángel negro (1944, Juan Bustillo Oro); todas representativas de la familia de

clase media, clase que se había consolidado durante el avilacamachismo, y que a través del cine trató de imponer sus gustos, valores e ideas al grueso de la población. Otras películas sobre la familia eligieron el tono de comedia melodramática: La gallina ciega (1941, Fernando de Fuentes), El secreto de la colterona (1944, Miguel M. Delgado), La señora de enfrente (1945, Gilberto Martínez Solares), Mamá Inés (1945, Fernando Soler), entre otras.

Junto al melodrama familiar, el cine religioso fue abordado en: Jesús de Nazareth (1942, José Díaz Morales), San Francisco de Asís (1943, Alberto Gout), María Magdalena y Reina de reinos (1945, Miguel Contreras Torres), y Los cristeros (1946, Raúl de Anda).

El tema de la Revolución mexicana apareció únicamente como telón de fondo en: Secreto eterno (1942, Carlos Orellana), Tierra de pasiones (1942, José Benavides Jr.), El capitán Malacara, Entre hermanos y Rancho de mis recuerdos (1944, Miguel Contreras Torres), Club verde (1944, Rolando Aguilar), Cuando lloran los valientes (1945, Ismael Rodríguez), Aquí está Juan Colorado (1946, Rolando Aguilar), El ahijado de la muerte (1946, Norman Foster); incluso las muy prestigiosas cintas del Indio Permainés: Flor Silvestre (1943), Las abandonadas (1944), y Enamorada (1946), nunca intentaron una visión crítica del movimiento armado. En esas películas sobresalieron actores como: Jorge Negrete, Emilio Tuero, Pedro Infante, Dolores del Río, Pedro Armendáriz y María Félix.

El género de añoranza porfiriana, uno de los más populares de este período, se enfocó hacia la comedia; teniendo como sus exponentes más destacados a la puertorriqueña Napy Cortés y a Joaquín Pardavé, en cintas del tipo: ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941, Julio Bracho), Yo bailé con don Porfirio y El globo de Cantolla (1942, 1943, Gilberto Martínez Solares), México de mis recuerdos (1943, Juan Bustillo Oro), La guerra de los pasteles (1943, Emilio Gómez Muriel), Amores de ayer (1944, Ismael Rodríguez), La reina de la opereta (1945, José Benavides Jr.), Sinfonía de una vida (1945, Celestino Gorostiza), Lo que va de ayer a hoy y Los maderos de San Juan (1945, 1946, Juan Bustillo Oro), Don Simón de Lira (1946, Julio Bracho).

A través de la comedia mundana, muy cultivada en esos años, se abordó la visión y expectativas de la clase media en cintas como: Noche de recepción casados (1941, Carlos Orellana), Cinco minutos de amor (1941, Alfonso Patiño Gómez), Las cinco noches de Adán (1942, Gilberto Martínez Solares), Tu mujer es la mía (1942, Rafael B. Portas), La corte de faraón (1943, Julio Bracho), Usted tiene ojos de mujer fatal (1945, Ramón Peón), Los maridos engañan de 7 a 9 y No te cases con mi mujer (1946, Fernando Cortés), entre otras.

El género cabaretero, que sería muy importante en el siguiente sexenio, estuvo representado por cintas donde convivían bellas mujeres "pecadoras" y la música romántica del popular Agustín Lara: Virgen de medianoche (1941, Alejandro Galindo), Flor de fango y La casa de la sorra (1941 y 1945, Juan J. Ortega), Casa de mujeres (1942, Gabriel Soria), Noche de ronda (1942, Ernesto Cortázar), Balajú (1943, Rolando Aguilar), Murallas de pasión (1943, Víctor Urruchúa), Nosotros (1943, Fernando A. Rivero), Palabras de mujer y Pervertida (1945, José Díaz Morales), La reina del trópico (1945, Raúl de Anda); aunque las realizaciones más interesantes fueron: Santa (1943, Norman Foster), Distinto amanecer (1943, Julio Bracho), Naná (1943, Roberto Gavaldón), y Las abandonadas (1944, Emilio Fernández).

En esos años se perfiló uno de los grandes mitos femeninos del cine mexicano, cuya belleza y personalidad cinematográfica se desarrolló al amparo de dos destacados realizadores de la época: Fernando de Fuentes y Emilio Fernández. Después de su debut junto al ya famoso Jorge Negrete en El peñón de las ánimas (1942, Miguel Zacarías), y tras su pelícuola en traje de baño: María Eugenia (1942, Felipe Gregorio Castillo), María Félix tuvo su primer estelar importante bajo la dirección de Fernando de Fuentes en Doña Bárbara (1943), donde se inició el mito de la mujer que dominaba a los hombres, la mujer fatal por excelencia; que fue continuada en: La mujer sin alma y La devoradora (1943, 1946, Fernando de Fuentes), Amok y Vértigo (1944, 1945, Antonio Komplet) y La mujer de todos (1946, Julio Bracho). Esa imagen se transformó junto a Emilio Fernández, quien retomó los elementos "masculinos" manifiestos en Doña Bár-

bara y La monja Alférez (1944, Emilio Gómez Muriel), para iniciar en Enamorada (1946), la personalidad de la bella "machorra" María Félix.

Un tema recurrente durante los años de guerra fue el relativo a lo español, motivado probablemente por la enorme cantidad de españoles (refugiados o no), integrados a la sociedad y al cine mexicanos; y que se manifestó en cintas como: La barraca (1944, Roberto Gavaldón), Doce mexicanos en Sevilla (1941, Carlos Orellana), El verdugo de Sevilla (1942, Fernando Soler), Una gitana en México (1943, José Díaz Morales), Sierra morena (1944, Francisco Elías), La morena de mi copia (1945, Fernando A. Rivero), Pepita Jiménez (1945, Emilio Fernández), Marina y El último amor de Goya (1944, 1945, Jaime Salvador), Toros, amor y gloria (1943, Raúl de Anda). En las que participaron varios actores españoles: Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Emilio Tuero, Antonio Moreno, Consuelo Guerrero de Luna, Rosita Díaz Gimeno, Paquita de Ronda, Florencio Castelló y otros.

En cuanto a las comedias protagonizadas por cómicos, después del éxito de ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro), Cantinflas continuó dominando el panorama con títulos como: Ni sangre ni arena (1941, Alejandro Galindo), Los tres mosqueteros (1942, Miguel M. Delgado, quien a partir de ésta película se convirtió en su director de planta), El circo (1942), Romeo y Julieta (1943), Gran hotel (1944), Un día con el diablo (1945) y Soy un prófugo (1946); en las cuales se empezó a evidenciar un estilo que se agotaba en la repetición de sí mismo. Al mismo tiempo, surgieron dos nuevos cómicos, provenientes del teatro de revista, quienes tuvieron distinta fortuna: Jesús Martínez Palillo, cuya comicidad se centraba en la crítica política, y que no tendría gran éxito con su escasa filmografía: Lo que el viento trajo (1941, José Benavides Jr.), Palillo Vargas Heredia (1943, Carlos Véjar) y ¡Ay Palillo, no te rajés! (1948, Alfonso Patiño Gómez). El otro debutante fue Germán Valdés Tita Tam, quien llegaría a convertirse en uno de los más completos cómicos del cine mexicano; pero que en esos años sólo filmó cuatro películas poco relevantes, pero en las que su estilo erótico musical y su apariencia de "pachuco", lo fueron ubicando en el gusto del público, junto a

su inseparable pareja cómica: Marcelo Chávez, su "carnal", los títulos de las cintas fueron: Hotel de verano (1943, René Cardona), El hijo de obediente, Hay muertos que no hacen ruido y Con la música por dentro (1945, 1946, Humberto Gómez Landero).

Otro cómico que había empezado al lado de Cantinflas en la segunda mitad de los treinta, Manuel Medel, consiguió su mejor papel protagónico en La vida inútil de Pito Pérez (1943, Miguel Contreras Torres). El destacado comediante Joaquín Pardavé, por su parte, encabezó algunas comedias dirigidas por él mismo: El balaño Jalil (1942), Los hijos de don Venancio (1944), Los nietos de don Venancio (1945), y El barchante Nerlib (1945), donde legitimaba la honestidad del nuevo rico extranjero (libanés o español); acompañado en dos de ellas por la versátil Sara García; además, Pardavé tuvo el estelar en la sátira del porfirismo: Don Simón de Lira (1946, Julio Bracho), y en la comedia de barriada El ropavejero (1946, Emilio Gómez Muriel). El cómico español Ángel Garasa tuvo su único estelar, con poco éxito, en Mi viuda alegre (1941, Miguel M. Delgado). En tanto que dos cómicos que habían sido muy populares la década anterior: Leopoldo Ortín y Enrique Herrera, empezaron a decaer en el gusto del público. El primero sólo protagonizó en 1940 la serie de Papá se enreda otra vez, Papá se desenreda y Las tres viudas de papá (Miguel Sacarías); y el segundo encabezó las comedias: Mil estudiantes y una muchacha, Lo que va de ayer a hoy (1941, 1945, Juan Bustillo Oro), El conquistador (1946, Fernando Soler) y El superhombre (1946, Chano Urueta), que fue el último estelar de su carrera. En cuanto a las mujeres, solo una pudo protagonizar una comedia, la española Consuelo Guerrero de Luna en Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana).

c)- El sexenio de Miguel Alemán

Después de una encubierta lucha por el poder entre dos miembros destacados del gabinete de Manuel Ávila Camacho; el secretario de Gobernación Miguel Alemán y el de relaciones exteriores, Ezequiel Padilla, Alemán resultó triunfador y fue nombrado candidato del partido oficial, que acababa de cambiar sus siglas de PRM (Partido de la Revolución Mexicana) por las de PRI (Partido Revolucionario Institucional).

Con Alemán en la presidencia, los programas iniciados el sexenio anterior se profundizaron; la historia reciente de México fue reinterpretada, cuestionándose como absurdo, el interés de los gobiernos surgidos de la Revolución, por repartir la precaria riqueza del país, pues según el enfoque alemanista, repartir la riqueza requería primero crearla, de otra forma sólo se vivía un espejismo de progreso. El país se orientó a partir de ese momento, a buscar un sitio privilegiado dentro de las naciones en franco desarrollo, teniendo como meta "la modernidad", cualquier cosa que eso significara.

En base a una tolerancia indiscriminada a la inversión extranjera, y un fuerte impulso a la industrialización del país, además de cuantiosas inversiones oficiales en infraestructura pública, durante los primeros años del alemanismo se dió un espectacular crecimiento de la economía mexicana. Pero mantener y sobre todo incrementar ese crecimiento en un país dependiente y poco desarrollado como lo era México, se volvió tarea difícil Surgieron entonces las contradicciones del modelo económico: los trabajadores organizados se resistieron a seguir creando una riqueza que se quedaba en unas cuantas manos, y fueron reprimidos violentamente, mientras muchos de sus líderes eran controlados mediante una política de corrupción.

Sin embargo, a nivel social la ilusión de modernidad y progreso continuaba, como lo ha descrito Carlos Monsiváis: "Hay pobreza y miseria... la mayoría vive en esa premodernidad que es hacinamiento y falta de oportunidades, pero el imaginario colectivo dispone de alternativas: el cine nacional provee de arquetipos y estereotipos; la canción romántica le infunde a las relaciones personales el aura de lo poético; los monstruos sagrados (de Diego Rivera a María Félix, de Pedro Infante a David Alfaro Si-

queiros, de Rodolfo Gaona a Dolores del Río) le dan credibilidad al espejismo: la nación ya es importante porque tiene hijos célebres."¹⁰

Además, para apuntalar esa mistificación propagandística, estaban los logros tangibles del sexenio: la construcción del ferrocarril Chihuahua Pacífico, del Aeropuerto Internacional de la ciudad de México, de la Ciudad Universitaria y el Instituto Nacional de Cancerología; la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional Indigenista.

El cine mexicano por su parte, contribuyó a publicitar ese acceso a la "modernidad". Emilio Fernández dió prestigio a la cinematografía nacional, al ser premiadas sus películas en festivales internacionales; el melodrama arrabalero y el cine de cabareteras afianzaron a la industria mexicana, promoviendo al estrellato a figuras de enorme popularidad como Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, Ninón Sevilla o Elsa Aguirre; mientras el español Luis Buñuel volvía a poner el nombre de México en primer lugar, a nivel internacional, al ser premiada en Cannes su cinta Los olvidados (1950).

Aunque en realidad, el cine mexicano enfrentaba serios problemas; la fuerte competencia del cine norteamericano, que hizo perder a la industria nacional gran parte de su público de clase media y alta, dejándole sólo a los sectores marginales y poco exigentes; los elevados costos de producción, resultado del exceso de personal y los altísimos sueldos que cobraban las "estrellas", lo que provocó una baja en la calidad, y la realización sistemática de los llamados "churros", productos estandarizados hechos con pocos recursos; el agresivo monopolio del grupo Jenkins, que controlaba el 80% de las salas de cine en el país, y presionaba a los productores mexicanos para someterlos a sus exigencias económicas.

Bajo esas condiciones, el cine mexicano se abocó a satisfacer a una enorme población antes rural, que se había desplazado a las ciudades, especialmente al Distrito Federal; integrando una nueva y plural clase media urbana. Al mismo tiempo, el gobierno capitalino determinó la creación de zonas libres, motivando el surgimiento de numerosos cabarets y el auge de la vida nocturna en la metrópoli; donde se imponía el mambo de Dámaso

Pérez Prado, el swing o el bugui-bugui, en lugares de moda como El Waikiki, El Smyrna o los teatros Pollies y Margo, en los que se presentaban números cómicos o "shows" erótico musicales, interpretados por alguna rumbera o vedette famosa. En un intento por reflejar la vitalidad de esa atmósfera, el cine mexicano produjo gran cantidad de películas sobre cabareteras, que en esencia contaban sólo variaciones de una misma historia: la joven ingenua y humilde que llega de la provincia y es víctima de la ciudad y el pecado, terminando como glamorosa bailarina en algún centro nocturno. Ese cine tuvo como inspiración la música romántica de Agustín Lara y la bella anatomía de alguna vedette exótica: Ninón Sevilla, Tongolele, María Antonista Pons, Rosa Carmina o Meche Barba, resultando cintas como: La sin ventura (1947, Tito Davison), El ciclón del caribe (1950, Ramón Pereda), La venus de fuego (1948, Jaime Salvador), La santa del barrio (1948, Chano Urueta), La venenosa (1949, Miguel Morayta), Callejera (1943, Ernesto Cortázar), Una mujer sin destino (1950, Jaime Salvador), Ladronzuela (1949, Agustín P. Delgado), Perdida (1949, Fernando A. Rivero), Aventurera (1949, Alberto Gout), Mala hembra (1950, Miguel M. Delgado), La diosa arrodillada (1947, Roberto Gavaldón), La mujer que yo amé (1950, Tito Davison), y otras más.

Las figuras sobresalientes de ese cine, fueron sin duda los directores Alberto Gout y Emilio Indio Fernández. El primero integró un buen equipo con el argumentista Álvaro Custodio (español, al igual que Gout), y la vedette cubana Ninón Sevilla, cuya colaboración se vio en Aventurera (1949) y Sensualidad (1950); dos de las mejores cintas del género. Mientras que Emilio Fernández realizó Salón México (1948) y Víctimas del pecado (1950), protagonizadas por Marga López y Ninón Sevilla, respectivamente; en las cuales prevalecía una atmósfera sórdida y decadente, que en palabras de Jorge Ayala Blanco, representaba: "... un mundo sonámbulo y mugriento que nos captura con su turbiedad, nos enajena con su aliento sofocante"^{II}. Figura destacada de ese universo fue el villano, interpretado por actores como Rodolfo Acosta, Tito Junco y Víctor Farra, quienes representaron a los galanes malos que explotaban a las hermosas cabareteras; y eran una especie de "pachucos de barrio", de original elegancia y modales agresivos, pero

sobre todo, expertos bailarines y hábiles seductores.

El melodrama familiar se orientó durante este periodo, hacia los problemas de desintegración familiar, propiciados por la vida moderna y la influencia del modo de vida estadounidense, en títulos como: El cuarto mandamiento (1948, Rolando Aguilar), La familia Pérez (1948, Gilberto Martínez Solares), Cuando los padres se quedan solos (1948, Juan Bustillo Oro), Aznahares para tu boda (1950, Julián Soler), Angelitos negros (1948, Josselito Rodríguez), etc. Parte del melodrama familiar tuvo como sus intérpretes favoritas a varias actrices argentinas que, de acuerdo con Emilio García Riera: "... no acusaran ni de lejos rasgos indígenas..."¹²; tales como Libertad Lamarque, Marga López, Rosario Granados y Rosita Quintana, además de la polaca Irasema Dilián, protagonistas de filmes supuestamente refinados y dirigidos a un público femenino de clase media: Soledad (1947, Miguel Zacarías), La dama del velo (1948, Alfredo B. Crevenna), Inmaculada e Historia de un corazón (1950, Julio Bracho), Muchachas de uniforme (1950, Alfredo B. Crevenna) y otras. Sin embargo, la película que mejor abordó la problemática familiar de la clase media, fue sin duda Una familia de tantas (1948, Alejandro Galindo); en la que el realizador consiguió un exacto cuadro de costumbres, donde se apreciaba claramente como los valores de una época autoritaria y conservadora, eran rebasados por una flamante generación seducida por el mito de la movilidad social y el éxito individual, en base al trabajo y al comercio; acabando con prejuicios de clase y raza, que ya asfixiaban al conjunto de la sociedad.

La comedia ranchera de estos años había perdido su frescura original, y para evitar el agotamiento, se buscaron nuevas posibilidades; desde el tono costumbrista y desmitificador tipo La Panchita o El gallero (1948, Emilio Gómez Muriel); las mezclas pintorescas de Juan Orol: Gángsters contra charros (1947) y El charro del arrabal (1948); las segundas versiones y coproducciones: Allá en el Rancho Grande y Jalisco canta en Sevilla (1948, Fernando de Fuentes), Sólo Veracruz es bello (1948, Juan Bustillo Oro); la reunión de cantante famoso y cancionera atractiva: La barca de oro, Soy charro de levita (1947, Joaquín Pardavé), Dos gallos de pelea (1949, Raúl de Anda), Tú, sólo tú (1949, Miguel M. Delgado), El tigre en-

escarado (1950, Zacarías Gómez Urquiza); hasta el reforzamiento de la tradicional comedia ranchera de aventuras, aprovechando títulos de corridos, canciones populares o personajes hechos famosos por el cine: El muchacho alegre (1947, Alejandro Galindo), Juan Charrasqueado (1947, Ernesto Cortázar), Se la llevó el Remington (1948, Chano Urueta), Canta y no llores (1949, Alfonso Patiño Gómez).

Ante la inevitable necesidad de evolución, la comedia ranchera se volvió "soccarrona", como apunta el crítico Jorge Ayala Blanco: "Se empiezan a incorporar notas picarescas y situaciones casi de vodevil. Los personajes se vuelven irresponsables, asociales y amorales. El número de canciones crece. La delicadeza y cierta reserva en la vulgaridad se abandonan por el insulto velado..."¹³Lo cual desembocó en un resurgimiento del género bajo otras premisas, como la mezcla de ídolos populares; pues de acuerdo con Jorge Ayala Blanco: "Ningún actor cantante puede soportar sobre sus espaldas, sin ninguna ayuda, el peso de una comedia ranchera de la serie A"¹⁴una mayor complejidad y audacia de argumentos, que derivaron hacia la comedia de equívoco sexual o moral y donde, citando nuevamente a Ayala: "... resucita la espontaneidad de un folklore ya muy fatigado... En su segunda etapa, la comedia ranchera se ha vuelto un híbrido de picardía pueblerina y disimulo; su socarronería admite la malicia solapada."¹⁵La mejor película de ésta etapa y tal vez la obra maestra del género, fue Dos tipos de cuidado (1952, Ismael Rodríguez); donde se reunió a las máximas figuras de la comedia ranchera: Pedro Infante y Jorge Negrete, en ella se hacía mofa del matrimonio, se justificaba la infidelidad y se hacía referencia a una enfermedad venérea; temas intocables en años anteriores. Otras cintas que se movieron dentro de esas coordenadas fueron: El gallo giro (1948, Alberto Gout), Los tres huastecos (1948, Ismael Rodríguez), La oveja negra y No desearás a la mujer de tu hijo (1949, Ismael Rodríguez), Dicen que soy mujeriego y El seminarista (1949, Roberto Rodríguez), Tal para cual (1952, Rogelio A. González), Los hijos de María Morales (1952, Fernando de Fuentes), Los tres alegres compadres (1952, Tito Davison); en ellas destacaron actores como: Lilia del Valle, Sofía Álvarez, Marga López, Rosita Quintana, Pedro Armendáriz, Miroslava, Tito Guízar, Rosa Carmina, etc.

En 1947 se filmó el melodrama urbano más taquillero en la historia de nuestra cinematografía: Nosotros los pobres, continuada en Ustedes los ricos (1947, 1948, Ismael Rodríguez), que dieron inicio al auge de un género sobre la ciudad, que en ningún momento pretendió delatar la injusticia, la miseria o el abuso del poder, sino que buscaba convertir al barrio ciudadano en un sucedáneo de la hacienda y el pueblo. Es decir, fraccionar la complejidad de la vida urbana, agrupándola en unos cuantos estereotipos populares fácilmente identificables y por tanto, repetibles: la esposa adúltera, el gángster, la soltera coqueta, el esposo engañado, la sirvienta respondona, las beatas chismosas, las viejecitas dulces y abnegadas, la prostituta de buenos sentimientos, los juniors frívolos e insensibles, etc. Todos ellos de conducta previsible que respondían a una maniquea visión de la ciudad, como sinónimo de todos los males: corruptora, deshumanizada y promiscua. Tal vez por ello el cine de la época evitó cuestionar la injusta repartición de la riqueza: los pobres aparecían invariablemente como seres admirables y felices en su miseria, generosos y unidos, mientras los ricos eran presentados como egoístas, hipócritas y afectos a comprar el cariño. Las explicaciones y justificaciones de ese cine ante la miseria y la explotación, apelaban usualmente al conformismo sentimental.

Como prototipo y punto de partida del género, Nosotros los pobres es, en palabras de Jorge Ayala Blanco: "... un nefando producto populachero y todo lo contrario al mismo tiempo. Existe como una piedra de toque del cine mexicano, como un objeto maravillosamente monstruoso..."¹⁶ En dicha cinta, Ismael Rodríguez reinventó una serie de tipos populares idealizados en su miseria, y con cuyos padecimientos, lenguaje y alegría se identificó la enorme masa proletaria que sobrevivía en el "milagro económico" alemanista. A ese cine, según Carlos Monsiváis: "... le correspondió el proceso de un acto que, en el filo de la navaja entre la cursilería y el carisma, se convirtió en una tremenda fuerza social, un consenso de niveles y apetencias sociales..., la vecindad desbordada de furia y estrépito, el chisme y la bondad de las comadres, las léperas de corazón de oro, la carpintería como símbolo de pureza, el idilio cantado y silbado... las

masas se alegran y se conmueven ante esa alegría mezquina y triste del oprobio y la represión de sus vidas..."¹⁷ En Nosotros los pobres se consolidó la popularidad de la pareja formada por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, destacando además, varios actores secundarios: Chachita, Katy Jurado, Carmen Montejo, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Mantequilla, etc.

Otro realizador que abordó con gran éxito el melodrama de barrida, fue Alejandro Galindo en: ¡Equina, bajan! y Hay lugar para...dos (1948), quien presentó una crónica desdramatizada del universo laboral de un chofer de autobús urbano (David Silva), y su ayudante Regalito (Fernando Soto Mantequilla), acompañados de otros personajes de gran vitalidad como la mesera La Bicha (Delia Magaña); los que a través de su peculiar empleo del "caló" citadino, personificaron a los "peladitos" de barrio con especial dignidad. Entre la enorme cantidad de films que aludieron a la ciudad, tanto melodramas como comedias, estuvieron: Confidencias de un ruletero (1949, Alejandro Galindo), A toda máquina y ¿Qué te ha dado esa mujer? (1951, Ismael Rodríguez), Necesito dinero (1951, Miguel Zacarías), La tienda de la esquina, Tacos, joven y Salón de belleza (1950, 1951, José Díaz Morales), Acá las tortas (1951, Juan Bustillo Oro), Monte de piedad (1950, Carlos Véjar), Vuelva el sábado (1951, René Cardona), Dancing (1951, Miguel Morayta), Los pobres van al cielo (1951, Jaime Salvador), entre otras.

Dentro del melodrama urbano, también hubo un cine de "gángsters", representado por cintas como: Cuatro contra el mundo (1949, Alejandro Galindo), Quinto patio (1950, Raphael J. Sevilla), El suavecito (1950, Fernando Méndez), Ventarrón y El desalmado (1949, 1950, Chano Urueta), Camino del infierno (1950, Miguel Morayta), La noche avanza (1951, Roberto Gavaldón), Casa de vecindad (1950, Juan Bustillo Oro).

Desde otra perspectiva, pero también sobre la ciudad, apareció una de las cintas más valoradas de Luis Buñuel: Los olvidados (1950), que citando a Carlos Monsiváis: "... le agrega a la cinematografía mexicana otra realidad, otra ciudad, otra relación de los protagonistas con la idea de muerte y vida... aisla -en medio de una compacta creación de personajes y de imágenes, la herencia de los clásicos españoles y de los surrealistas como atmósfera lírica de la sordidez- las condiciones de la miseria"¹⁸

Aparte del gran éxito internacional que fue para Buñuel Los olvidados, galardonada con el premio a la mejor dirección en el festival de Cannes; su carrera se fue afirmando en estos años, con algunas películas significativas: El gran calavera (1949), Susana (1950), Subida al cielo, La hija del engaño, Una mujer sin amor (1951), Robinson Crusoe, El bruto, El (1952); donde con diferentes matices, aparecieron casi todas las obsesiones buñuelianas: la ridiculización de los símbolos y arquetipos de la moralidad burguesa, la falsa caridad católica que caricaturizaba la pobreza, las metáforas sobre la represión sexual, en suma, la crítica profunda a la moral judeocristiana.

En el terreno de las comedias protagonizadas por cómicos, a pesar de que Cantinflas siguió teniendo gran éxito, su comicidad ya no era hegemónica. Siempre bajo la dirección de Miguel M. Delgado, Mario Moreno estelarizó: A volar joven (1947), El superseñor y El mago (1948), Puerta, joven (1949), El siete machos y El bombero atómico (1950), Si yo fuera diputado (1951). Nuevas y diferentes figuras cómicas aparecieron en el escenario, mientras otras se consolidaban; como Tin Tan, quien inició su etapa más fructífera bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares y apoyado por un heterogéneo grupo de actores: su "cármal" Marcelo, su hermano Ramón, Vitola, el enano Tun Tun, Wolf Ruvinskis y el auxiliar de diálogos y actor Juan García. Algunas de sus mejores películas fueron de ésta época: Calabacitas tiernas (1948), Yo soy charro de levita, No me defiendas compadre, El rey del barrio (1949), La marca del zorrillo, Simbad el mareado, ¡Ay amor... como me has puesto! (1950), El revoltoso, Máterme porque me muero, El ceniciento, Chucho el remendado (1951), El bello durmiente (1952), etc.

Dos cómicos provenientes del teatro frívolo debutaron con cierto éxito: Antonio Espino Clavillazo, cuyo estilo gesticulador y monótono, aunado a una vestimenta de vagabundo ciudadano, lo llevó a estelarizar: Genial detective Peter Pérez (1950, Carlos Véjar); Adalberto Martínez Resortes, bailarín desorbitado, que después de encabezar el drama urbano Confidencias de un ruetero (1949, Alejandro Galindo), se convirtió en comediante de regular fortuna, en cintas como: Baile mi rey (1951, Roberto Rodríguez), El beisbolista fenómeno (1951, Fernando Cortés), Dicen que soy comunista

(1951, Alejandro Galindo), Rumba caliente (1952, Gilberto Martínez Solares) Joaquín Pardavé por su parte, intentó adecuarse al cine de barriada, mediante comedias melodramáticas donde interpretaba a tipos arrabaleros: Dos pesos dejada (1949), El gendarme de la esquina (1950), dirigidas por él mismo; aunque sin abandonar sus intervenciones en el género de nostalgia porfiriana: Del can-can al mambo (1951, Chano Urueta), Pompeyo el conquistador (1951, René Cardona), El caso Susano y Doña Mariquita de mi coronación (1952, Joaquín Pardavé).

Una pareja que tuvo buena aceptación entre el público, fue la integrada por Manolín y Schillinsky (Manuel Palacios y Estanislao Schillinsky), quienes protagonizaron segundas versiones de exitosas películas de Bustillo Oro de los treinta: Caballo a caballo y La tía de las muchachas, que fueron rebautizadas como Dos de la vida airada y Píjate que suave (1947, Juan Bustillo Oro); y una nueva versión de '¡ahí está el detalle!', titulada Vivillo desde chiquillo (1950, Emilio Gómez Muriel). Dos famosos cómicos argentinos se incorporaron al cine mexicano: Luis Sandrini, que protagonizó las comedias El ladrón (1947, Julio Bracho), Yo soy tu padre (1947, Emilio Gómez Muriel), El baño de Afrodita y El embajador (1949, Tito Davison); y Pepe Iglesias El Zorro, quien sólo filmó Si usted no puede, yo sí (1950, Julián Soler).

En cuanto a las actrices cómicas, únicamente dos pudieron estelarizar comedias: Sara García en Tía Candela (1948, Julián Soler), y la argentina Niní Marshall Catita en: Una gallega en México (1949, Julián Soler), Una gallega baila mambo (1950, Emilio Gómez Muriel), La alejre casada (1951, Miguel Zacarías), Amor de locura (1952, Rafael Baledón).

El cine sobre la Revolución tuvo un ligero repunte en títulos como: La negra Angustias (1949, Matilde Landeta), Si Adelita se fuera con otro (1948, Chano Urueta), Pancho Villa vuelve (1949, Miguel Contreras Torres), Vino el remolino y nos levantó (1949, Juan Bustillo Oro), Rincón brujo (1949, Alberto Gout), Las mujeres de mi general (1950, Ismael Rodríguez).

El género de añoranza porfiriana había pasado de moda, y sólo dos filmes lo continuaron en éste periodo: Las tandas del Principal (1949, Juan Bustillo Oro) y Del can-can al mambo (1951, Chano Urueta), aunque en algunos

casos aparecía como referencia: El pendarme de la esquina (1950, Pardavé).

Las adaptaciones de obras famosas, así como los filmes de época, continuaron: Las joyas del pecado (1949, Alfredo B. Crevenna), Crímen y castigo (1950, Fernando de Fuentes), La casa de la Troya (1947, Carlos Orellana), La vorágine (1948, Miguel Zacarías), La malquerida (1950, Emilio Fernández), La dama del alba y Entre tu amor y el cielo (1949, 1950, Emilio Gómez Muriel), Deseada (1950, Roberto Gavaldón), La loca de la casa (1950, Juan Bustillo Oro), Doña Perfecta (1950, Alejandro Galindo), etc.

La obra de Emilio Fernández, junto al fotógrafo Gabriel Figueroa, recibió varios premios internacionales, y se convirtió en el director más prestigioso del cine mexicano en el extranjero; gracias a lo cual consiguió financiamiento para cintas de alto presupuesto como Río escondido (1947), Salón México, Pueblerina (1948) y La malquerida (1949); aunque después volvieron las estrecheces económicas: Duelo en las montañas (1943), Un día de vida, Víctimas del pecado, Islas Marías (1950), La bien amada (1951), Cuando levanta la niebla (1952) y una famosa codirección junto a John Ford: El fugitivo (1946-47), además de una versión en inglés de Emmerada (The Torch, 1949). Aunque incursionó en el melodrama urbano (Salón México y Víctimas del pecado), sus temas continuaron aludiendo a la Revolución, la injusticia, la demagogia patriótica, el orgullo indígena y el fatalista arraigo a la mujer y a la tierra.

Julio Bracho a su vez, intentó el melodrama rural en cintas como: La posesión (1949) y Rosenda (1948), ésta última considerada una de sus mejores películas; pero el grueso de su producción fueron los melodramas amorosos, las comedias y alguna obra religiosa: Inmaculada, Historia de un corazón (1950), El ladrón (1947), San Felipe de Jesús (1949).

Roberto Gavaldón por su parte, inició una fructífera colaboración con el escritor José Revueltas, como argumentista y adaptador; cuyos resultados se vieron en: La otra (1946), La diosa arrodillada (1947), La casa chica (1949), Rosauro Castro (1950), En la palma de tu mano (1950), La noche avanza (1951), El rebozo de Soledad y Las tres perfectas casadas, las que lo convirtieron en el realizador con mayores pretenciones en cuanto a calidad.

Fernando de Fuentes, filmó con escaso éxito las cintas: Allá en el Rancho Grande (segunda versión), Jalisco canta en Sevilla (1948), Crímen y castigo, Por la puerta falsa (1950) y el melodrama Hipólito el de Santa; pero en Los hijos de María Morales (1952), logró una divertida comedia ranchera.

Un caso insólito en el cine mexicano de la época, y que no volvió a repetirse en décadas, fue el debut de Matilde Landeta como directora, la cual se convirtió en la cuarta mujer dedicada a esa actividad (las otras habían sido Mimí Derba en el cine mudo, Eva Limiñana Duquesa Olga y Adela Sequeyro Perlita, en la época sonora); las películas que dirigió fueron: Lola Casanova (1948) y La negra Angustias (1949).

Al grupo de figuras estelares del cine nacional, se sumaron en éste periodo nuevos actores: Columba Domínguez, Ninón Sevilla, Silvia Derbez, Irma Dorantes, Silvia Pinal, Lilia Prado, Joaquín Cordero, la niña Angélica María, Martha Roth, Flor Silvestre, Fernando Casanova, Ramón Gay, Gloria Lozano, Eulalio González Piporro, Rosita Arenas, Jorge Martínez de Hoyos, Leticia Palma, Elsa Aguirre, Mauricio Garcés, Rosa Carmina y muchos otros; provenientes de España y América Latina, atraídos por los mejores sueldos y mayor proyección del cine mexicano. Algunos de ellos permanecieron definitivamente en México y otros sólo filmaron algunas cintas y regresaron a sus respectivos países.

III.- LA COMICIDAD FEMENINA EN LA EPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

Durante el periodo que va de 1940 a 1952, la comicidad femenina, aunque con menores espacios protagónicos que la desarrollada por los cómicos varones, pudo manifestarse limitada pero intensamente en el ámbito del melodrama y de la comedia. A través de sus principales representantes, lo cómico femenino resultó original y creativo por la diversidad de influencias que aportó al cine de la época; tanto de la carpa como de la radio y el teatro.

Para mejor entender las variadas expresiones de la comicidad femenina en el cine de los cuarentas, las hemos agrupado en cuatro categorías, que de ninguna manera pretenden ser definitivas ni estáticas.

a) - Comediantes. Con ésta palabra, que es un sinónimo de cómico, es decir, el actor o actriz que puede divertir o excitar la risa; designamos a las actrices que alcanzaron el punto más alto de la comicidad, en términos de capacidad histriónica. Y a pesar de que apuntamos a una sola, es justo reconocer que varias de las exponentes de los otros grupos, en algún momento de su carrera alcanzaron éste nivel, aunque sólo fuera esporádicamente.

I-Sara García. Una de las actrices más completas de nuestro cine, quien a la par de su reconocida actividad melodramática, desarrolló una interesante carrera de comediante; y durante éste periodo, fue la única actriz mexicana de perfil cómico que estelarizó una comedia: Tía Candela (1948, Julián Soler). Sara García poseía una notable habilidad para interpretar cualquier tipo cómico femenino; ella podía ser una vulgar vendedora de verduras de la Merced, una entrometida suegra de clase media, una chamosa solterona de pueblo o una arrogante hacendada en pleito perenne con los hombres.

b) - Actrices cómicas. En ésta categoría se incluye a las actrices que mantenían su personalidad cómica, independientemente de si actuaban en una comedia o en un melodrama. Ya fueran jóvenes, maduras, feas o bonitas, su principal característica era su acentuada vis cómica. Algunas de ellas llegaron a protagonizar comedias, otras sólo fueron co protago-

nistas o actrices secundarias. Las principales fueron:

1- Lupe Rivas Cacho. Formidable creadora de tipos femeninos arrabaleros en el teatro de revista de los años veinte, donde fue una de las mejores tiple cómicas; apodada la Pingüica por su figura menudita, Lupe Rivas Cacho era una mujer atractiva, que además de actriz fue empresaria. Su participación en el cine de los cuarentas fue mínima: Comisario en turno (1948, Raúl de Anda), Mariachis (1949, Adolfo Fernández Bustamante) y El Charro y la dama (1949, Fernando Cortés), en las que tuvo papeles secundarios de atolera, borrachita o chiasmosa de pueblo.

2- Amelia Wilhelmy. Apodada la Willy, fue sucesora de otra importante cómica teatral: Emilia Trujillo, la Trujis. La Willy destacó interpretando a borrachitas, "peladas" o damas de barrio; aunque su personaje más popular en el teatro de revista fue el de Juan Mariaguano. Casada con el cómico Chupamirto, trabajó al lado de los más destacados cómicos de la carpa y el teatro de revista como Roberto Soto, Joaquín Pardavé, Mario Moreno Cantinflas y Manuel Medel. En el cine actuó en películas como Así es mi tierra (1937, Arcady Boytler), ¿Qué verde era mi padre? (1945, Ismael Rodríguez), Cabaret Shanghai (1949, Juan Orol) y otras, pero sus intervenciones más recordadas se dieron en Nosotros los pobres y Ustedes los ricos (1947, 1948, Ismael Rodríguez), donde interpretó a la "Gonyaba", una simpática borrachita de vecindad.

3- Delia Magaña. Importante creadora de tipos femeninos populares, quien al igual que Amelia Wilhelmy, fue primera tiple cómica en el teatro frívolo de los años veinte, donde debutó a los 17 años de edad. En el cine desarrolló una interesante carrera haciendo papeles de sirvienta coqueta o borrachita de vecindad, en los que la picardía popular era el eje de su comicidad. Su obra será analizada con amplitud más adelante.

4- Famie Kaufman, Vitola. Original actriz cómica cubana, quien después de nacionalizarse mexicana, se convirtió en integrante del grupo de cómicos que acompañaron a Germán Valdés Tin Tan. Al lado de él, Vitola se hizo famosa en base a una comicidad que aprovechaba su escuálida figura y sus dotes musicales.

5- Carlota Solares. De rostro cómicamente feo, voz timbrada y

dominante, ésta actriz surgió de un popular programa radiofónico encabezado por Arturo Manrique Pansecó. En el cine interpretó personajes de mujer rica y ridícula que cortejaba a los hombres con su dinero, de sirvienta de casa elegante o chismosa de barrio. Algunas de las cintas en que participó fueron: Dueña y señora (1948, Tito Davison), Tuya para siempre (1948, Gilberto Martínez Solares), Anacleto se divorcia (1950, Joselito Rodríguez), Salón de belleza (1951, José Díaz Morales), Los huéspedes de la marquesa (1951, Jaime Salvador).

6- Niní Marshall. Actriz argentina que se había hecho famosa en su país interpretando el personaje de sirvienta gallega, en el cine mexicano se intentó vincular su comicidad a ciertos tipos femeninos de barriada. Aunque abusaba de las frases o palabras "chistosas" y se sobreactuaba con frecuencia, Niní Marshall poseía una buena cantidad de recursos humorísticos; como las canciones paródicas que interpretaba con cierta gracia, y su habilidad circense para propinar bofetadas a Joaquín Fardavé o para liarse a golpes con alguna rival. En las seis comedias en que participó fue protagonista o co protagonista, y ellas fueron: Una gallega en México (1949, Julián Soler), Una gallega baila mambo (1950, Emilio Gómez Muriel), Los enredos de una gallega (1951, Fernando Soler), La alerre casada (1951, Miguel Zacarías), Mi campeón (1951, Chano Urueta) y Amor de locura (1952, Rafael Baledón); en las cuales hacía pareja con destacados comediantes como Joaquín Fardavé, Fernando Soto Mantequilla, Oscar Pulido y Consuelo Guerrero de Luna. Las reiteradas oportunidades protagónicas que tuvo en nuestro país, y que difícilmente se deban a actrices mexicanas, sólo son entendibles en el contexto de un cine con pretensiones "cosmopolitas", o en el probable interés por penetrar el mercado argentino.

7- Consuelo Guerrero de Luna. Actriz española proveniente del medio teatral que se incorporó al cine mexicano a principios de los cuarentas y fue la primera actriz cómica que estelarizó una comedia en nuestro cine: ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana). Su estilo verboso y excesivo la convirtió en el vehículo ideal para ridiculizar las posturas "feministas" que el cine de la época abordó. Los tipos femeninos que

más interpretó fueron los de mujer madura adinerada y exagerada, pero sensual y coqueta. Sobre ella volveremos en páginas posteriores.

c)- Actrices de moderada vis cómica. Aquí reunimos a las actrices que sin ser totalmente cómicas, poseían cierta comicidad. La mayoría de ellas se desenvolvió en papeles secundarios, tanto en melodramas como en comedias. Las más conocidas fueron:

1- Eufrosina García La Flaca. Quien posiblemente se inició en carpas o teatros de revista, debutó en el film mudo: Del rancho a la capital (1926, Eduardo Urriola); y en los cuarentas actuó en Papá se enreda otra vez (1940, Miguel Zacarías), Madre adorada (1948, René Cardona), Arrabalera (1950, Joaquín Pardavé), La muerte enamorada (1950, Ernesto Cortázar), Bailé mi rey (1951, Roberto Rodríguez) y otras. Eufrosina García se distinguió por interpretar papeles de sirvienta, portera, vecina o mujer del pueblo; con sus trenzas levantadas a los lados como niña, su risa socarrona, su cuerpo delgado y su personalidad burlona, siempre parecía estar a punto de estallar en carcajadas.

2- Lupe Inclán. Destacada tiple cómica y bailarina del teatro de revista de los años veinte, en el cine desarrolló gran actividad en papeles de cierta vis cómica, tales como: sirvienta respondona y ladina, madrastra cómica, portera enojona, vecina chismosa, soldadera, nana o regañona esposa del Chicote. Algunas de las cintas en que actuó fueron: Sota, caballo y rey (1943, Roberto O'Quigley), No basta ser charro, Sólo Veracruz es bello (1945, 1948, Juan Bustillo Oro), Lola Casanova (1948, Matilde Landeta), El rey del barrio (1949, Gilberto Martínez Solares).

3- Dolores Gamarillo, Fraustita. Actriz de moderada comicidad que basaba su humorismo en el uso del lenguaje popular en forma picaresca; y quien se estereotipó en papeles de sirvienta y nana. Su participación más destacada fue como pareja cómica de Cantinflas en ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro). Su obra se analizará posteriormente.

4- Amparo Arozamena. Una de las cuatro hijas del famoso actor Eduardo El Nanche Arozamena, quien debutó muy joven en el teatro lírico (en 1915) junto a sus hermanas. De ellas, Amparo fue la única que ingresó al cine, donde empezó haciendo papeles de bailarina (su especialidad en el

teatro), de dama joven o artista teatral. Su personalidad cómica se manifestó plenamente décadas después en la televisión, pero en éste periodo fue desarrollando su perfil cómico en cintas como: Hasta que llovió en Sayula (1940, Miguel Contreras Torres), El gendarme desconocido (1941, Miguel M. Delgado), La hija del penal (1949, Fernando Soler), Nosotras las sirvientas (1951, Zacarías Gómez Urquiza).

5- Conchita Gentil Arcos. De origen español, ésta actriz empezó en el teatro de revista de los veinte como tiple cómica, junto a su hermana María. Ambas tuvieron una larga trayectoria en el cine, interpretando diversos personajes femeninos: madres melodramáticas, aristócratas, beatas de pueblo, etc. De las dos, Conchita era la que poseía vis cómica; y a través de una extensa filmografía, siempre en papeles secundarios, llegó a convertirse en una de las más simpáticas "chismosas" de nuestro cine, ya fuera como sirvienta, tía solterona, usurera o vecina metiche. Algunas de las cintas en que participó fueron: Mi viuda alegre (1941, Miguel M. Delgado), Romeo y Julieta (1943, Miguel M. Delgado), El gran Makakikus (1944, Humberto Gómez andero), Nosotros los pobres (1947, Ismael Rodríguez), etc.

6- Cuca Escobar, Cuca La Telefonista. Original actriz surgida de los programas cómicos de la radio, cuya comicidad partía de la forma en que trasladaba al lenguaje, la sensación de flojera (es que estoyo taan pero taan cansaada); debido a su muerte prematura, sólo participó en una película: El hijo desobediente (1945, Humberto Gómez Landero), donde actuaba al lado de Tin Tan, quien ahí tuvo su primer estelar.

7- Emma Roldán. Una de las grandes presencias del cine mexicano, que destacó en papeles dramáticos, que ella matizaba con su indudable perfil cómico. Al igual que actrices como Conchita Gentil Arcos o Lupe Inclán, Emma Roldán se especializó en representar tipos femeninos populares como bruja, criada, portera, marchanta, abuela, madrastra, mana o esposa gruñona. A pesar de que siempre se mantuvo en papeles secundarios, ésta gran actriz enriqueció sus personajes con la comicidad sencilla del habla popular, en cintas como: Hasta que llovió en Sayula (1940, Miguel Contreras Torres), Flor de durazno (1945, Miguel Zacarías), La señora de enfrente

(1945, Gilberto Martínez Solares), El gendarme de la esquina (1950, Joaquín Pardavé), entre otras.

8- Lupe Carriles. Mujer alta, de rostro apesadumbrado y largas trenzas que le caían sobre el pecho; no fue precisamente una actriz cómica, pero funcionaba como patiña de otros cómicos o de actores dramáticos en situaciones cómicas. Se distinguió por hacer papeles de sirvienta, pero también fue vendedora, vecina, chismosa, costurera, curandera o monja. Una de sus participaciones más destacadas se dió en La Cucaracha (1958, Ismael Rodríguez), donde actuó como soldadera al lado de María Félix. Algunas de sus participaciones de éste periodo fueron en: De pecado en pecado (1947, Chano Urueta), El sol sale para todos (1949, Víctor Urruchúa), Vagabunda (1950, Miguel Morayta), Doña Clarines (1950, Eduardo Ugarte), etc.

9- Enriqueta Reza. Actris de rostro anguloso y escuálida figura, pero de gran presencia cinematográfica; fue de las pocas actrices secundarias en obtener un Ariel -por mejor papel de cuadro femenino en Una familia de tantas (1948, Alejandro Galindo)-. Aunque no era una actriz cómica en el sentido tradicional, debido tal vez a que casi se especializó en papeles de bruja, Enriqueta Reza podía crear divertidos personajes cómicos incidentales, en base a hacer su propia parodia, tales como: chismosa de pueblo, indígena, cocinera abusiva, vendedora de periódicos o sirvienta. Ella y Emma Roldán formaron una inolvidable pareja de sirvientas (Chana y Juana) en Cárate y verás (1946, Carlos Orellana), donde en unas pocas secuencias superaban el pretendido humorismo de enredo amoroso, que al director le había llevado más de una hora desarrollar; gracias al contraste que se dió entre el humor verboso y reiterativo de Orellana, y la comicidad socarrona y populachera, pero efectiva, de la pareja. Algunos títulos de films en que intervino en estos años fueron: La cana embrujada (1944, Fernando A. Rivero), La señora de enfrente (1945, Gilberto Martínez Solares), La perla (1945, Emilio Fernández), Dueña y señora (1948, Tito Davison), La Negra Angustias (1949, Matilde Landeta), El diablo no es tan diablo (1949, Julián Soler), entre otras.

10- Celia Viveros. Probablemente surzida del teatro de revista, ésta actriz de figura delgada, personalidad relajienta y voz medio ronca,

empezó su carrera a principios de los cincuenta en el cine, haciendõ papeles secundarios de tipo popular, como sirvienta, cajera de fonda, empleada de salón de belleza o habitante de vecindad. Con el tiempo se convertiría en una de las actrices favoritas de Gilberto Martínez Solares, trabajando con los cómicos más importantes como Tin Tan, Clavillazo, Resortes y actrices como Niní Marshall o Vitola; pero en estos años sólo actuó en: Una gu-llegra baila mambo (1950, Emilio Gómez Muriel), Mujeres de teatro (1951, René Cardona), La noche es nuestra (1951, Fernando A. Rivero) y Ahí vienen los gorriones (1952, Gilberto Martínez Solares)

II- Carolina Barret. Personalidad vivaracha, voz aguda, rostro y figura sensuales, eran las características de ésta simpática actriz que tuvo su primer papel como extra en Amapola del camino (1937, Juan Bustillo Oro). Su temperamento bullicioso la llevó a interpretar tipos femeninos tan diversos como: cabaretera, mucama, radioescucha, sirvienta, lavandera, boticaria o amante despreciada. Sin embargo, su especialidad fue hacer la parodia del tipo de mujer vulgar y coqueta, cuya sensualidad lindaba en lo ridículo, pero de forma divertida; como el personaje de esposa infiel que hizo en Vuelva el sábado (1951, René Cardona), donde prácticamente le roba la película a los protagonistas (Abel Salazar y María Elena Marqués, supuestamente poseedores de la comicidad del filme). Otras cintas en que actuó durante los cuarentas fueron: Cinco minutos de amor (1941, Alfonso Patiño Gómez), El gendarme desconocido (1941, Miguel M. Delgado), Las cinco noches de Adán (1942, Gilberto Martínez Solares), Los tres mosqueteros (1942, Miguel M. Delgado), Qué hombre tan simpático (1943, Fernando Soler), ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana), entre otras.

d)- Actrices de comedia ligera. En éste apartado se encuentran las actrices que se desenvolvían entre lo cómico y lo dramático; y quienes igual que las del grupo anterior, tenían moderada vis cómica, pero se diferenciaban de aquellas en que además de ser jóvenes y bonitas, casi siempre tuvieron papeles estelares. Su gracia y desenfado las separaba de los estereotipos femeninos más comunes; pues no encajaban entre las divas melodramáticas, ni entre las chicas ingenuas y temerosas o entre las mujeres fuertes, aunque poseían un poco de todas ellas. Las más destacadas fueron:

1- Mapy Cortés. Joven actriz puertorriqueña de agradable voz, bello rostro de "bebé" y formidable capacidad para bailar, quien debutó en el cine mexicano con un papel secundario en Papá se desenreda (1940, Miguel Zacarías). Pero a partir de su siguiente película, Cinco minutos de amor (1941, Alfonso Patiño Gómez), Mapy Cortés tuvo el estelar en todos sus films; de los que una gran parte se ubicaron dentro del género de añoranza porfiriana, del que ella fue parte esencial, igual que Joaquín Pardavé, Fernando Soler y el director Juan Bustillo Oro. Entre las cintas de ese género en que participó, podemos citar: ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941, Julio Bracho) Yo bailé con don Porfirio (1942, Gilberto Martínez Solares), El globo de Cantolla (1943, Gilberto Martínez Solares) y Las tandas del Principal (1949, Juan Bustillo Oro). Pero además, la actriz incursionó con gran éxito en la comedia musical, donde cantaba y bailaba, y en la comedia "mundana", en películas como: La liga de las canciones (1941, Chano Urueta), Las cinco noches de Adán (1942, Gilberto Martínez Solares), La corte de farfón (1943, Julio Bracho), La guerra de los pasteles (1945, Emilio Gómez Muriel), La pícaro Susana, Los maridos engañan de 7 a 9, No te cases con mi mujer, Rección casados, no molestar (1944, 1946, 1950, dirigidas por su esposo Fernando Cortés).

2- Blanca de Castañón. También puertorriqueña, ésta guapa actriz debutó en nuestro cine con un papel secundario en el melodrama El Caudal de los hijos (1939, Gabriel Soria). Los personajes que más interpretó fueron los de mujer madura cursi y extravagante, pero sensual; su imagen más recordada es la de esposa medio loca, alegre y olvidadiza de Escuela de vagabundos (1954, Rogelio A. González), la cual se convirtió en una de las mejores caricaturas de la "dama de sociedad", que se hayan hecho en el cine mexicano. Entre las cintas en que participó se encuentran: Qué hombre tan simpático y Cuide a su marido (1942, 1949, Fernando Soler), Los maridos engañan de 7 a 9 (1946, Fernando Cortés), Nosotros las taquígrafas (1950, Emilio Gómez Muriel), Los apuros de mi ahijada (1950, Fernando Méndez), Mamá nos quita los novios (1951, Roberto Rodríguez).

3- Alma Rosa Aguirre. Hermana menor de la atractiva Elsa Aguirre, ésta joven actriz llevó al cine un tipo muy común entre las chicas de clase

media y alta; el de la jovencita inmadura y caprichosa, acostumbrada a hacer rabieta infantiles para satisfacer sus deseos. Debutó con un papel secundario en El sexo fuerte (1945, Emilio Gómez Muriel), a la que siguieron otras más, hasta que tuvo su primer estelar en: Yo quiero ser hombre (1949, René Cardona). En El Siete machos (1950, Miguel M. Delgado) trabajó junto a Cantinflas, en dicha cinta había una graciosa secuencia, donde la actriz ayudaba al cómico a ordeñar una vaca, y al terminar le preguntaba: ¿Y ahora, qué hacemos?, a lo que el malicioso Cantinflas respondía: "poo' ahora vámonos, porque éste era toro". Otras de sus colaboraciones estelares se dieron en: Si usted no puede, yo sí (1950, Julián Soler), Nosotras las taquígrafas (1950, Emilio Gómez Muriel), Canasta uruguaya (1951, René Cardona), La miel se fue de la luna (1951, Julián Soler); en las que interpretaba a la joven secretaria temerosa, a la guapa sirvienta conquistable o a la recién casada dependiente de su mamá.

4- Rosita Quintana. Dueña de una personalidad fogosa, alegre y directa, ésta actriz y cantante argentina debutó en nuestro cine en La Santa del barrio (1948, Chano Urueta). Rosita Quintana logró adaptarse con notable éxito al cine mexicano, no sólo en la comedia ranchera y musical, sino también en el melodrama, en cintas como: Ahí vienen los Mendoza (1948, Ramón Peón), Madre adorada (1948, René Cardona), Dos gallos de pelea (1949, Raúl de Anda), Mi querido capitán (1950, Gilberto Martínez Solares), entre otras. Sin embargo, sus personajes más importantes se dieron en: Calabacitas tiernas (1948, Gilberto Martínez Solares), donde al lado de Tin Tan realizó un brillante papel de sirvienta, coqueta, regañona y hablantina, dominando como pocas el lenguaje popular, la picardía y los albures, en los que derrotaba al mismo Tin Tan; y en Susana (Carne o demonio) (1950, Luis Buñuel), en la cual interpretó a la perfecta malvada, de rostro angelical y gozosa perversidad.

IV.- CINCO REPRESENTANTES DE LA COMICIDAD FEMENINA EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTAS

En un período que fue clave para el desarrollo del cine mexicano, la llamada "época de oro", la labor de las actrices cómicas ha sido poco valorada; debido principalmente al indudable predominio de importantes cómicos como Mario Moreno Cantinflas, Germán Valdés Tin Tan, Joaquín Pardavé, Manuel Medel y otros, pero también por el escaso conocimiento que de ellas se tiene. Buscando cubrir ese vacío informativo, en éste trabajo se eligió a cinco representantes de la comicidad femenina en el cine de esos años.

Dolores Camarillo y Delia Magaña, cubren uno de los tipos femeninos que el cine mexicano utilizó con más frecuencia para dar el toque cómico a melodramas y comedias; el de la sirvienta. Aunque ambas basaban su comicidad en la utilización del florido lenguaje popular, cada una representó un matiz diferente de lo cómico.

Sara García, la llamada "abuelita del cine mexicano", de quien invariablemente se destaca su vertiente melodramática, fue también una gran comedianta: la cual, al mismo tiempo que contribuyó a moldear el estereotipo de la madre, nos ofreció la otra cara de la moneda, la versión cómica o burlesca de la maternidad. Siendo además, la única actriz mexicana de perfil cómico que estelarizó una comedia durante la década de los cuarentas.

En el caso de Consuelo Guerrero de Luna y Pamie Kaufman, Vitola, su presencia atestigua la notable participación que tuvieron los artistas de otros países, en el auge del cine mexicano de la "época de oro". La primera, como exponente de la comicidad española, teatral y grandilocuente; y la segunda, de la vitalidad y alegría típicas del pueblo cubano, lograron crear divertidos personajes femeninos entre lo cursi y lo extravagante.

De cada una se eligió la película que mejor reflejaba su personalidad cómica. De Dolores Camarillo, que siempre tuvo papeles secundarios, se escogió la cinta ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro), donde tuvo uno de los pocos co estelares de su carrera, al lado de Cantinflas;

y que de alguna manera resume el estilo humorístico que la caracterizaba. En cuanto a Delia Magaña, en su participación en El seminarista (1949, Roberto Rodríguez), se encuentran la mayor parte de sus recursos cómicos; aparte de que ahí trabajó con Fernando Soto Mantequilla, quien fue su mejor pareja cómica.

De Sara García se eligió Los tres García y su secuela, Vuelven los García (1946, Ismael Rodríguez), debido a la importancia que tuvieron en la trayectoria de la actriz como comediente; ya que fue en ellas donde dió vida a uno de los más originales personajes cómico femeninos de nuestra cinematografía, el de la abuelita machorra y dominante, pero divertida y cariñosa.

Mientras que de Consuelo Guerrero de Luna, se seleccionó ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana), donde la actriz tuvo su único papel estelar; aparte de que esa fue la primera comedia que protagonizaba una actriz de perfil cómico en el cine mexicano.

De Vitola, quien se mantuvo invariablemente en papeles secundarios, se escogió El rev del barrio (1949, Gilberto Martínez Solares), debido a que en ella la actriz logró su mejor personaje cómico junto a Germán Valdés Tín Tan; donde ambos integraron una excelente pareja cómico musical.

Buscando dar un panorama lo más completo posible de cada actriz, además de la sinopsis y análisis de la película reactiva, se incluye una semblanza biográfica y una filmografía con las características de los principales personajes interpretados por cada una de ellas, abarcando el total de su trayectoria artística.

a).- DOLORES CAMARILLO

I - Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine. Dolores Sepúlveda Camarillo, nació el 31 de marzo de 1910 en San Luis Potosí. Su carrera artística la inició desde los cinco años de edad, actuando en la obra Con la cara de Dios, al lado de sus padres Amada Camarillo y Alberto Sepúlveda; ambos actores itinerantes que recorrían el país en compañías de teatro. De ellos recibió Dolores el estímulo necesario para desenvolverse en el medio artístico. A los 16 años contrajo matrimonio con el actor Antonio R. Frausto, de 41; para estar cerca de su marido, al que admiraba mucho, la joven Dolores aprendió el oficio de maquillista, que fue combinando con la actuación. Según cuenta la actriz, durante la filmación de Vámonos con Pancho Villa (1935, Fernando de Fuentes), que fue la primera superproducción del cine mexicano, los productores ya no tenían dinero para acabarla y recurrieron al presidente Lázaro Cárdenas, quien después de ver el material, les ofreció ayuda para su terminación; y ofreció una beca a Dolores para que estudiara maquillaje en Hollywood. Como maquillista, la actriz alcanzó gran profesionalismo, siendo elegida por María Félix para hacerle las pruebas de maquillaje en una de las primeras películas en color que se filmaron en nuestro país: La china poblana (1943, Fernando A. Palacios).

Durante los años treinta, los tipos femeninos más frecuentes en el cine mexicano eran: la joven bonita e ingenua, hija del hacendado o representante de la belleza indígena; la mujer romántica o la vampiresa; la señorita de sociedad o la coqueta; y en lugar secundario el resto de las mujeres: la tía, la madre abnegada, la madrastra o la alcahueta; y al último las sirvientas, nanas o difusas mujeres del pueblo, la hacienda o la ciudad. Estas últimas eran encarnadas usualmente por actrices de perfil cómico, algunas veces haciendo pareja con otro cómico secundario, y siendo ambos la contraparte bufonesca de la pareja principal.

A esa categoría perteneció Dolores Camarillo, quien inició su carrera haciendo un papel en el que habría de repetirse: el de sirvienta, en La celandria (1933, Fernando de Fuentes), cuyo director, satisfecho de la actuación de Dolores, le dijo al esposo de ésta: "te felicito Antonio,

porque aquí nació Fraustita...¹⁹; y efectivamente, a partir de ese momento fue conocida en el medio cinematográfico como Fraustita.

En la década de los treintas, la actriz participó en varias películas, casi siempre en papeles secundarios, entre las que podemos citar: El tigre de yauatepec, Vámonos con Pancho Villa, Las mujeres mandan, Allá en el Rancho Grande, Bajo el cielo de México (1933, 1935, 1936, 1937, Fernando de Fuentes); Monja, canada, virgen y mártir, Malditas sean las mujeres, Amapola del camino, Huapango, Caballo a caballo, En tiempos de don Porfirio (1935, 1936, 1937, 1939, Juan Bustillo Oro); Enemigos, Canción del alma, María (1933, 1937, 1938, Chano Urueta). Usando nombres como Lupe, Cipriana, doña Mencía, María, Marcelina, Pancha, Cuquita, Feliciano, Chole, etc., Fraustita fue invariablemente sirvienta, nana, esposa o joven mujer del pueblo; alegre y sonriente, dando color y voz popular a cintas de corte campirano. Sólo en dos películas de éste periodo, representó tipos diferentes: en Oro y plata (1934, Ramón Peón), donde ella y su esposo eran una pareja de millonarios; y en Canción del alma, donde interpretaba a una enfermera.

Incluso su actuación en la obra maestra de Fernando de Fuentes: Vámonos con Pancho Villa, casi desapareció debido a lo que pudo ser producto de la censura. Pues de acuerdo con datos proporcionados por la propia actriz, cuando en la trama Tiburcio Maya (Antonio R, Frausto en una de sus mejores actuaciones), decepcionado de la Revolución se ha reintegrado a la vida rural formando un hogar con esposa e hijos (una niña y un niño), recibe la visita de Pancho Villa; quien lo reprende por desertor, y después de perdonarlo, trata de convencerlo para que vuelva a la lucha. Pero Tiburcio se niega pretextando la existencia de su familia; Villa finge comprender, pero aprovechando un descuido de Tiburcio, mata a su esposa e hija por la espalda. Cuando él se da cuenta, toma una carabina y apunta hacia el general, quien sin la menor muestra de miedo, le dice: "ya no tienes por quien quedarte, ¡agarra tu carabina y vámonos!". Tiburcio no se atreve a dispararle; y después lo vemos alejarse con las tropas de Villa, acompañado de su hijo. 20

Dolores Camarillo, Fraustita, exponente del enterectivo de
sirvienta en el cine mexicano.



Domingo Soler, Consuelo Frank y
Dolores Camarillo en El padre Mo-
relon (1942, Miguel Contreras To-
rres)

Fuente: Los hermanos Soler, Emilio García Riera



Cantinflas, Sofía Álvarez, Fraustita y Joaquín Pardavé en
¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro)

Fuente: Joaquín Pardavé, el señor del espectáculo, Vol. II, Josefina
Estrada.

2.- Ficha técnica y sinopsis detallada de la película:

¡Ahí está el detalle!

Producción: (1940); Grovas-Oro Films, Jesús Grovas; jefe de producción: Ricardo Beltri.

Dirección: Juan Bustillo Oro; Asistente: Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro.

Fotografía: Jack Draper.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Carlos Toussaint; Maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Mario González y Juan Bustillo Oro.

Intérpretes: Mario Moreno Cantinflas (Id.), Joaquín Pardavé (Cayetano Lastre), Sara García (Clotilde Regalado), Sofía Álvarez (Dolores), Dolores Camarillo (Pacita), Manuel Noriega (Juez), Antonio R. Frausto (defensor), Agustín Isunza (fiscal), Antonio Bravo (Bobby Lechuga, el Fox Terrier), Francisco Jambrina (Leonardo del Paso), Joaquín Coss (magistrado), Eduardo Arozamena (juez sordo), Rafael Icardo (comisario tonto), Alfredo Varela Jr. (escribiente), Ángel T. Sala (inspector), Estanislao Schillinsky (ayudante del juez sordo), Wilfrido Moreno, Adolfo Bernáldez, Max Langler (policía), los hijos de Cantinflas, entre ellos Narciso Busquets. Dur: 112 minutos. (Fuente de créditos: Historia Documental del Cine Mexicano).

Sinopsis: La sirvienta Pacita (Dolores Camarillo) y su novio, el vago Cantinflas, discuten después de que, por petición de Pacita, él mató a balazos a un perro Fox Terrier, llamado Bobby y supuestamente rabioso. Ella le reprocha que piense en cenar, después de haber matado al animal. Suena el timbre y Pacita acude al llamado de sus patrones; don Cayetano le pregunta si ya mató al perro, ella asiente entristecida; él le da instrucciones para enterrarlo y se dispone a salir, haciendo extraños comentarios sobre un "plan". Su esposa Dolores se queja de que muestre sus celos delante de Pacita, por lo que ambos discuten; cuando al fin se despiden de su mujer y se marcha, Pacita se acerca a Dolores,

quien le cuenta con gran preocupación, que el gángster Bobby, alias El Fox Terrier, antiguo novio suyo, irá a visitarla esa noche, pues pretende chantajearla con unas viejas cartas de amor. Dolores le pide a Pacita que vigile la puerta por si llega su marido, mientras ella se entrevista con el gángster. Pacita regresa a la cocina, donde Cantinflas se dispone a comer, y le reclama que sólo piensa en la comida, y no le importa nada, que el tiempo pasa y no se pueden casar porque él no trabaja. Cantinflas le responde que si no trabaja es porque para ganar el pan se "suda", y eso es una "cochinada". En tanto, Dolores ha entregado una fuerte suma de dinero a Bobby, pero a él no le basta y le pide que "suban" a la recámara, a lo que ella se niega indignada; pero ante la amenaza de las cartas que llegarían a manos de su esposo, accede a "subir". Pacita por su parte, rechaza las propuestas amorosas de su novio, diciendole: "nomás me dice y me dice y ni se aprovecha", él trata de besarla y ella se niega, por lo que se inicia una persecución que los lleva hasta la sala. En ese momento llega a la puerta de la casa Cayetano, acompañado de un comisario y su escribiente. Dolores los descubre por la ventana y alerta al gángster, quien piensa que es un truco de ella para no ceder a sus caprichos; pero al darse cuenta de la verdad, se cree engañado y le pide que lo esconda. Pacita finalmente ha sido atrapada por Cantinflas, y con el cabello en desorden trata de detenerlo al oír el ruido de la puerta y la voz de su patrón ordenando a los policías que rodeen la casa. De inmediato, Pacita esconde a su novio en la despensa y sube a informar a su patrona, quien le pide que también esconda a Bobby para que no lo encuentre su marido. Cayetano entra a la recámara a "sorprender" a su "adúltera" esposa; mientras ella solloza ofendida, él busca bajo la cama y le pide explicación de un cigarrillo encendido que encontró en la sala. Siguiendo el humo del cigarro, el escribiente descubre a Cantinflas; Cayetano es informado y al abrir la puerta de la despensa, se encuentra al novio de Pacita, fumando y bebiendo cómodamente. Para salir del embrollo, Dolores le dice a su marido que Cantinflas es su hermano Leonardo, al que han estado buscando para poder repartir la herencia familiar. La actitud de Cayetano cambia de inmediato; despide al comisario y a su burlón escribiente, abraza a Cantinflas,

al que llama "hijo" y "hermano", ofreciéndole su casa. Pacita aprovecha la confusión y saca a Bobby por la cocina, luego va a la sala, donde descubre a Cantinflas fumando y bebiendo, comodamente instalado. Llega Cayetano con Dolores, y Pacita debe soportar el disgusto de ver a su novio aprovecharse de la situación, llamándola a ella "mantecosa", mientras abraza libidinosamente a su patrona. Paz es conminada a servir a Cantinflas y a llamarlo "señor Leonardo", hasta que tiene oportunidad de explicarle todo a Dolores, la que decide que Cantinflas siga fingiendo ser su hermano.

Como resultado de un aviso que Cayetano manda poner en el periódico, donde se informa de la aparición de Leonardo del Paso, se presenta en su casa una tal Clotilde Regalado, quien dice ser esposa del auténtico Leonardo, con ocho hijos miserables y reclamando al marido que la abandonó. Dolores le explica el enredo y la mujer decide que si todos están conformes con ese Leonardo, ella también lo acepta, y al momento llama a sus hijos con un chillido y se instala en la casa, provocando el terror de Cantinflas, quien ahora ya tiene competidores tan cínicos y plotones como él. Cuando Cayetano se entera de la presencia de los nuevos huéspedes que tendrá que mantener, está a punto de correr a todos, incluido Cantinflas; pero su esposa lo convence de que arguante hasta que se lea el testamento. Cantinflas también está harto de la nueva situación y quiere confesarle todo a Cayetano, pero la mirada suplicante de Dolores y Pacita, lo hacen arrepentirse.

Pacita, después de su enojo, empieza a preocuparse, sobre todo cuando Cayetano, al enterarse de que Cantinflas y Clotilde no están casados, decide unirlos legalmente y organiza la ceremonia matrimonial en su propia casa. Pero ésta es interrumpida por la llegada de la policía, que se lleva preso a Cantinflas como supuesto asesino de Bobby el Fox Terrier; Cantinflas acepta gustoso ir a la cárcel con tal de no casarse con Clotilde, la que al verse despreciada, sufre un desmayo.

Durante la celebración del juicio contra Cantinflas, éste acepta haber dado muerte a Bobby (creyendo que se refieren al perro) y rechaza todos los argumentos de su abogado defensor, provocando la risa del auditorio.

Facita y su patrona estan a punto de confesar toda la verdad, igual que Clotilde, aunque ésta quiere esperarse hasta el último momento, con tal de vengarse por el desprecio de que fue objeto. Afortunadamente para Facita, aparece el verdadero Leonardo y confiesa su crimen, justo cuando Cantinflas había sido condenado a muerte y las tres mujeres se habían levantado para explicar la situación. Ante esa confusión, el juez sanciona tres veces al abogado defensor, creyendo que todo ha sido un infundio de éste. Pero el verdadero Leonardo aclara el enredo y Cantinflas se ufana de su inocencia, usando su característico lenguaje, que es imitado por el defensor, el fiscal y el juez. Finalmente el acusado es puesto en libertad; Leonardo promete a Clotilde regenerarse cuando salga libre, Cayetano se disculpa con su mujer jurandole que no volverá a molestarla con sus celos, y Facita le pide perdón a Cantinflas, pero él se muestra ofendido por todo lo que ha sufrido y le dice que jamás volverá a su "cocina cocina".

Sin embargo, esa noche, mientras Facita solloza recordando las palabras de su novio, éste aparece preguntando por su cena; discuten, pues ahora la enojada es ella, hasta que él la convence y Facita acepta resignada, diciendo: "no tiene remedio, ni yo tampoco, pero le tengo tanta ley... ¡sinvergüenza!" Cantinflas le pide a la ingenua Facita que cierre los ojos (supuestamente para darle un beso), "pero bien apretados"(le dice), y mientras ella lo obedece, él toma la charola con la cena y sale de la cocina, dejandola con los ojos cerrados y una sonrisa en los labios... esperando.

3.- Análisis de la película y del personaje de Dolores Camarillo.

¡Ahí está el detalle! fue la catorceava película dirigida por Juan Bustillo Oro, quien había empezado haciendo teatro de zarzuela, dentro de la camarilla de doña Virginia Fábregas. Su ingreso al cine fue como adaptador y argumentista de Fernando de Fuentes en El compadre Mendoza (1933) y El fantasma del convento (1934); hasta que pudo dirigir su primera cinta: Dos monjes (1934), un interesante film de influencia expresionista que no tuvo gran éxito, al que siguieron sus primeros triunfos de taquilla: Monja, casada, virgen y mártir (1935), Malditas sean las mujeres (1936), La honradez es un estorbo (1937), Huapango (1937), Cada loco con su tema y La tía de las muchachas (1938), Caballo a caballo y En tiempos de don Porfirio (1939), con ésta última se inició el llamado género de nostalgia porfiriana, que de acuerdo con Jorge Ayala Blanco: "... es el único estilo de época que ha creado el cine mexicano".²¹

Considerado como uno de los directores más teatrales de nuestro cine, Bustillo Oro se dedicó al proyecto de ¡Ahí está el detalle! inmediatamente después del éxito económico que había significado En tiempos de don Porfirio, para lo cual descartó a las máximas figuras cómicas del momento: Enrique Herrera y Leopoldo Ortín, con quienes había tenido algunos problemas. A petición de su productor, Jesús Grovas, Bustillo Oro se acercó a Cantinflas, quien a esas alturas ya era una destacada figura del teatro de revista; aunque sus incursiones en el cine, en los films No te enrañas corazón (1936), Así es mi tierra, Águila o sol (1937) y El signo de la muerte (1939), no habían sido muy afortunadas.

La primera idea de Bustillo Oro para ¡Ahí está el detalle!, fue situar a Cantinflas como un pícaro al estilo de El periquillo sarniento o El lazarrillo de Tormes; pero por cuestiones de presupuesto, hubo que ubicarlo en un medio que él había conocido en su juventud: "... mis estudios de Derecho Penal y mi paso por la sala de jurados de Belén, cuando me dediqué... a defender acusados sin dinero. Ahora vinieron de la mano del personaje cantinflasco. Vestían de modo parecido y contestaban los interrogatorios con el habla astutamente embrollada. Desconfiando tanto del fiscal como de los defensores, resbalaban a chistosas ocurrencias en su propia contra,

tan chistosas que no las había yo olvidado."²² Con ese enfoque, y ayudado por Humberto Gómez Landero, Bustillo Oro desarrolló la trama de lo que sería la consagración cinematográfica de Mario Moreno Cantinflas; y donde Dolores Camarillo tuvo su primer coestelar: ¡Aquí está el detalle!

En dicho film, la comicidad funcionaba en base al "choque social", a través del lenguaje: el que citando a Emilio García Riera, se daba entre: "... el artificioso mundo humorístico de Bustillo Oro, mundo habitado por catrines prosopopéyicos y maníuticos del equívoco verbal..."²³ y el desbordado "humor popular, ácido y subversivo... de Cantinflas".²⁴ Es decir, entre "catrines" y "pelados"; o en palabras de García Riera: "...dos distintas ideas del mundo probándose a través de un tercero en discordia, el lenguaje mismo..."²⁵ Al frente de los "pelados" aparecía Cantinflas (vago, tragón, borracho y lujurioso), pero también su novia Pacita, ésta funcionando como patifa o cómica de apoyo de Cantinflas. Así por ejemplo, cuando ella le reclamaba a su novio que sólo pensara en comer, que no trabajara nunca y por eso no se pudieran casar, le estaba preparando el terreno para que él hiciera el chiste y se luciera con su peculiar lenguaje: "mira, tú sigues aquí, yo allá, luego en la noche vengo acá y tú me esperas aquí, dormimos allá y la mitad de lo que tú ganas, p'acá".

La comicidad del personaje de Pacita se daba en forma limitada; en los comentarios irónicos respecto al comportamiento de su novio: "nunca, nunca, pero nunca ¿has sentido ganas de trabajar?"; en su sonrisa pícaro al rechazar los avances del lujurioso Cantinflas, mientras le decía: "Fos nomás me dice y me dice y ni se aprovecha"; o en su resignada actitud ante su propia debilidad: "yo no sé porque le tengo tanta ley"; o cuando se convertía en objeto de las burlas de Cantinflas: "mantecosa esta, nomás viene asté y luego se pierden las cosas... no ande asté presumiendo, yo no soy su novio, que sea su detalle es muy distinto"; o finalmente, cuando era sujeta del más misógino ridículo, al quedarse con los ojos cerrados, esperando confiada el beso de un Cantinflas que prefería salirse con la charola del pollo.

Pero al mismo tiempo, la actriz representaba a la "pelada" que ya había asimilado actitudes y sentimientos de la clase a la que servía, la

de los "catrines"; y quien debía sufrir humillaciones "cómicas" y preocuparse por todos, hasta por el perro: "crés' que voy a ser capaz de cenar con ésta pena", le decía al cómico cuando éste, después de matar al perro Bobby, le preguntaba por su cena. O cuando le comentaba a su patrona (Sofía Álvarez): "señora, se asusta usted de todo, la culpa es de ese viejo condenado que la tiene loca con sus celos". Porque Pacita encarnaba también el sentido común y la responsabilidad; atributos de que carecía su novio y que la convertían en blanco del ingenio verbal de éste, de donde surgía la comicidad del filme. Aunque su personaje estaba al mismo nivel social que el de Cantinflas, su situación de patifña en la comedia le asignaba un rol pasivo ante los acontecimientos. Como "criada", Pacita era heredera de la comicidad femenina que el teatro frívolo había rescatado durante los años veinte; con su lenguaje y personalidad picaresca. Su personaje funcionaba además como soporte dramático y apoyo humorístico, no sólo de Cantinflas, sino también de la protagonista, con quien compartía una situación igual ante los hombres. Por eso, cuando Dolores le confesaba que iba a entrevistarse con Bobby, Pacita se ofrecía a ayudarla: "si ese se propasa, nomás péqueme usted un grito, que yo saldré con la pistola"; y después, cuando llegaba el celoso Cayetano con la policía, ella ayudaba a esconder al ex novio de Dolores. Por esa misma complicidad femenina, la patrona aceptaba la explicación de Pacita sobre la presencia de Cantinflas en su casa; y Pacita celebraba la bofetada propinada por Dolores al "abusivo" Cantinflas, que intentaba abrazarla.

Pacita formaba parte de los varios patifños que Bustillo Oro utilizó para el mayor lucimiento de Cantinflas; definido por Ayala Blanco como un "... personaje omnívoro que se mueve en un mar de convenciones insulsas, sin mundo cómico; medio, principio y fin de la sátira".²⁶ Mario Moreno Cantinflas, nacido en la ciudad de México en 1911, había empezado su carrera en las carpas de barrio que proliferaron en la capital durante los años veinte. Su carisma natural y capacidad de improvisación, le ayudaron a abrirse paso con gran rapidez en el medio artístico. La creación de su personaje Cantinflas, se inició, según cuenta su compañero de carpa Estanislao Schillinsky, durante su primera presentación en el popular salón

Mayab, donde Mario Moreno "... habló mucho pero no dijo nada y el público empezó a aplaudirle. De ahí empezó a explotar su modo característico de hablar... actuó así porque estaba nervioso ya que el Conde Bobby (personaje que había actuado antes que ellos) había dicho chistes de color... Mario quería algo que se pusiera al nivel del público, pero las ideas iban más rápido que sus palabras. La lengua no alcanzaba a decir lo que la mente pensaba..."²⁷ Jorge Ayala Blanco, por su parte, sostiene que "... Cantinflas nunca se liberará de la servidumbre a Chupamirto, popular personaje de historietas en que se inspira."²⁸ El mérito de Mario Moreno, fue sin duda el de haber sintetizado elementos ya existentes (como la vestimenta, tomada de Chupamirto), para dar vida al "peladito" Cantinflas, al que incorporó lo que parece haber sido su única aportación original: el habla cantinflasca, esa "jerigonza con la que hablando mucho nada decía".²⁹

En ¡Ahí está el detalle!!, Dolores Jamarillo y Cantinflas representaban a las clases marginadas, cuya condición social se podía resumir en una sola palabra: "peludo", vocablo que de acuerdo con Agustín Yáñez: "... es un término cargado de desprecio; quiere significar inferioridad y se le emplea para injuria..."³⁰ Al respecto, Carlos Monsivís propone como su equivalente actual el término "naco" o "macuarro". Pero el personaje creado por Mario Moreno, aunque poseía los rasgos del "pelado", incluía también elementos del pícaro decimonónico (El periquillo garnierito, modelado a su vez en los pícaros hispanos como El lazarillo de Tormes): reaccionaba con ingenio a veces inmoral, hipócrita, para amoldarse a las circunstancias y vivir sin trabajos; sustituía la precacidad directa por el ingenio del albur, y utilizaba para comunicarse el habla popular, plena de modismos y refranes.

Otro personaje femenino perteneciente al grupo de los "pelados", era el de Sara García (Clotilde Regalado), la "esposa" del verdadero Leonardo, quien a diferencia de Facita, ejercía su comicidad apoyándose en Cantinflas o de forma autónoma; siendo tan cínica y acomodaticia como él, enfrentándolo con su misma socarronería.

En cuanto a los "catrines", su principal representante era don Cayetano Lastre (Joaquín Pardavé), el verborreico patrón de Facita; con su

humor convencional y evidente abuso del equívoco verbal. En relación a él, Pacita funcionaba como su patifia incidental, blanco de una comicidad "propopopéyica": "El perro que tuvo que matar a una criada rabiosa... no, al revés...no, de cabeza no (decía Pardavé al contestar por teléfono a un curioso). Pero ante todo, Cayetano era el portavoz de la manía verbosa de un Bustillo Oro desatado: "¿Crees que tus labios estén lo suficientemente impolutos, para que al besarlos con casto ósculo, no mancillen los de tu esposo ante Dios?" (preguntaba a su esposa que le pedía un beso de despedida); "Mi verquenza es tripartita, pero mi dicha es unísona o con tres entidades..." (palabras con que se disculpaba ante el comisario y su escribiente); "¿En donde escondes a tu amante, ese verdugo de mi honra?" (exigía a la llorosa Dolores); y al igual que Pacita, Pardavé funcionaba como patifio de Cantinflas, quien lo hacía objeto de sus juegos albureros.

El personaje de Pacita, desde el momento en que su novio se instalaba en la casa como huésped, pasaba a un plano secundario: permaneciendo como testigo distante, junto a su patrona Dolores, observando la evolución de los acontecimientos, sintiéndose responsable por las "travesuras" de Cantinflas; y después, cuando era condenado a muerte, se olvidaba de sus propios intereses y se disponía a defenderlo, junto con las otras dos mujeres que sabían la verdad. Pero al aclararse todo, Pacita volvía a tomar su papel de apoyo cómico ante Cantinflas; especialmente en la secuencia de reconciliación que terminaba con la actriz esperando, con los ojos cerrados, un beso del novio, que prefería huir con la cena.

Otros actores que contribuyeron a dar el tono cómico de la cinta, fueron: el juez sordo (Eduardo Arozamena), quien a pesar de tener un papel pequeño, mostraba una cierta vis cómica, pues al cambiar las palabras que le decían, debido a su sordera, daba pié a frases cómicas o de doble sentido tanto de Pardavé como de Cantinflas; el escribiente que acompañaba al comisario, ambos como testigos del adulterio en casa de Cayetano, cuyo papel conseguía gran fuerza cómica por las acertadas actitudes del actor (Alfredo Varela Jr.), transmitiendo más picardía con sus miradas maliciosas, que con sus palabras, mascando chicle o haciendo señas al "cornudo" Pardavé. Él y el comisario (Rafael Icardo), representaban la morbosidad

clases mediera: "Cuando entremos ya no vamos a encontrar nada de los 'pisotones" (decía Varela Jr. al atolondrado Pardavé que no encontraba las llaves de su casa), "... nos prometió un espectáculo picante y divertido y no hubo nada, tiene que devolvernos las entradas". Otros actores como el juez (Manuel Noriega), el fiscal (Agustín Isunza) y el defensor (Antonio R. Frausto), sin mayor perfil cómico, terminaban "contaminados" por la comicidad cantinflasca, desbordada durante la famosa secuencia del juicio, considerada por la crítica como lo mejor de la película. En ella, el éxito de Cantinflas se debía a que en el juicio se reproducía un símil del escenario carpero: Mario Moreno haciendo su "rutina" desde el banquillo de los acusados, donde sus patines eran el fiscal y el abogado defensor; mientras que el público era representado por los asistentes al juicio, cuyas reacciones servían de guía al cómico para improvisar (que era el fuerte de su comicidad). A partir de ésta cinta, las secuencias de juicios habrán de repetirse en varias de las películas de Cantinflas.

En ¡Ahí está el detalle!, aunque en un plano secundario, Fraustita consiguió una de sus actuaciones más recordadas; y por la cual tendría mayores oportunidades de desarrollo y alguna variedad en los tipos femeninos que interpretó, más allá del de sirvienta viveracha.

4.- Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó Dolores Camarillo.

Después de ¡Aquí está el detalle!, Fraustita trabajó en otra cinta de Bustillo Oro, Al son de la marimba (1940), la que también fue un éxito. En ella la actriz repitió el papel de sirvienta: llamada Pita, aunque ahora con trenzas y actitud rebelde ante sus arribistas y explotadores patrones, Palemón (Fernando Soler) y su esposa Cornelia (Sara García); quienes vivían de las apariencias y del incauto yerno (Emilia Tuerdo), con el que habían casado a una de sus hijas (Marina Tamayo). En éste film verboso y teatral, Bustillo Oro se apoyaba nuevamente en el enfrentamiento de dos clases sociales, expresado a través del lenguaje. Pero ahora oponía la idea de ciudad como sinónimo de falsedad, a la de provincia como lugar de redención y autenticidad; la hipócrita clase media "catrina", contra el pueblo de rancheros chiapanecos, poseedores de la franqueza y el folclor autóctonos. En ese universo teatral, Fraustita era la crédula e ignorante sirvienta que se dejaba envolver por la delirante palabrería de Fernando Soler; pero que gracias a su costumbre de espiar atrás de las puertas, lograba burlarse de sus patrones. La manía proscopópica de Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero, dominaba en los diálogos de Soler y Sara García, quienes al acceder al dinero de su yerno, cambiaban hasta el nombre de la sirvienta Pita, por los de Brunilda y Predegrunda. Dolores Camarillo formaba pareja cómica con Acapito (Joaquín Fardavé), luciendo el vestuario típico de la región y dominando a su futuro esposo (Acapito), a golpes y a besos, alternativamente.

Las siguientes colaboraciones de Fraustita con Bustillo Oro fueron en: El ángel negro (1942) y México de mis recuerdos (1943); con una mínima participación como mana lloriqueante en la primera, y como la respondona portera Conchita, en la segunda.

Con Fernando de Fuentes, su descubridor, la actriz volvió a trabajar en: Allá en el trópico, Creo en Dios (1940) y Así se quiere en Jalisco (1942). En la primera aparecía como Encarnación, sirvienta de doña Pan-chita (Sara García), haciendo pareja cómica con Perico (Carlos López Chaflán, amigo y patino del galán protagonista (Tito Guízar); mientras que en

la segunda, un melodrama religioso, era Gertrudis, la fiel sirvienta del sacerdote (Fernando Soler). En Así se quiere en Jalisco, tuvo un papel más interesante; ésta cinta, considerada una variante de Allá en el Rancho Grande, tenía como estrellas a Jorge Negrete y María Elena Marqués, y Dolores Camarillo era la gorda cocinera Chía, cuyos arranques seductores hacia el abarrotero español Curro de la Torre (Florencio Castelló), constituían el eje de la comicidad del film. El humorismo de la actriz provenía del continuo ridículo a que la llevaban sus acciones: como participar en el concurso para elegir reina del pueblo, junto a mujeres jóvenes y atractivas; el hecho de presentarse en dicho concurso con un grotesco traje de "china poblana"; y el desatino en que caía al intentar seducir al abarrotero, que hacía mofa de ella. Elemento esencial para la evolución de la pareja cómica, era el lenguaje, a través del cual se daba un enfrentamiento entre lo hispano y lo mexicano autóctono: con frases como: "...yo te interrogo respectivo al apelativo del interfeuto", característico del español; y el campirano de la cocinera: "Mira que tienes negra la conciencia... malora, pérfido...¿No me ofertaste delante de todos que te casarías conmigo?".

La personalidad de Dolores Camarillo en el cine mexicano hasta ese momento, había sido estereotipada por directores como Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes; quienes la presentaban siempre como una simpática sirvienta o una chismosa y ridiculizable mujer del pueblo. Por eso su participación en la exitosa ópera prima de Julio Bracho: ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1940), fue una agradable sorpresa y una prueba de las posibilidades no exploradas de ésta actriz. En dicha cinta, Fraustita interpretaba a la solterona señorita Adelaida Méndez, quien junto con su hermana Caritina (Consuelo Guerrero de Luna), se dedicaban a perseguir a los solteros más solicitados de la clase pudiente del México de principios de siglo; entre los que destacaban el viejo y acaudalado don Simón, presidente de la "Liga de defensa de las buenas costumbres", y el apuesto capitán Miguel (Arturo de Córdova). En su papel de ridícula hija de familia, obediente y chismosa, aparecía una convincente Fraustita desbordando sus "redondeces" en ajustado corsé y grotesco polizón; mientras se afana-

ba en tocar el piano y recitar alguna cursi poesía, junto a su sobreactuanda hermana. Ambas, como miembros de la "Liga", se dedicaban a censurar las relaciones amorosas entre su atractiva vecina, la viuda y codiciada Inés (Mapy Cortés) y el capitán Miguel, a quien Adelaida pretendía en secreto. Ellas y Joaquín Pardavé (don Simón), formaban el contrapunto humorístico de la historia, creando enredos, confusión y enfrentamientos verbales cantados; especialmente en la reunión del café "La suiza", donde la pieza ¡Ay qué tiempos, señor don Simón!, servía de pretexto para que los concurrentes cantaran coplas irónicas en las que destilaban celos, envidia o rencor: "En mis tiempos las viudas de noche/ se acostaban con su camión/ le rezaban al niño de Atocha/ y dormíanse como un lirón" (canturreaba Frauntita, en alusión a Mapy Cortés, la "viuda"). Aunque más cinematográfica e irónica que la iniciadora del género (En tiempos de don Porfirio), ésta película no dejaba de recurrir al exceso verbal y a las situaciones teatrales. A lo largo de su carrera, ésta fue tal vez la única ocasión en que Dolores Camarillo interpretó a una mujer de clase media alta. Con Julio Bracho volvió a trabajar hasta 1949 en San Felipe de Jesús, un melodrama religioso donde hacía el papel de Marijuana, una sirvienta negra.

En 1942, además de sus intervenciones en El Ángel negro y Así se quiere en Jalisco, de las que hemos hablado anteriormente, trabajó en: La abuelita (Raphael J. Sevilla), melodrama maternal protagonizado por Sara García, donde ella era la criada Josefa, alegre y cariñosa con su patrona, pero medio tonta; Qué lindo es Michoacán, comedia ranchera ubicada en el paisaje michoacano y protagonizada por Tito Guízar y Gloria Marín, donde Ismael Rodríguez debutaba como director, y en la cual Frauntita formaba pareja cómica con Ángel Garasa, ella representando el folclor tarasco en su papel de la cocinera Chacha, con su hija Chachita (Evita Muñoz) y él como el cocinero francés Gastón, quien terminaba bailando la danza de los viejitos con Chacha y su hija; El que tenga un amor, comedia de enredo dirigida por Carlos Orellana, con argumento de Humberto Gómez Landero y adaptación de Juan Bustillo Oro, cinta teatral y excesivamente dialogada, donde los juegos verbales ocupaban un lugar destacado y en la cual la actriz tenía un papel divertido como sirvienta alegre, siendo también, ayuda de

cámara de la tiple Lucero (Manolita Saval), y novia de Simón Regulado (Joaquín Pardavé), secretario del galán (Emilio Tuero) y responsable de los enredos que componían la historia, Fraustita y Pardavé integraban una buena pareja cómica, ella buscando casarse con él a toda costa.

Al año siguiente, 1943, Dolores Camarillo intervino en: El rayo del sur (Miguel Contreras Torres), que continuaba la trama de El padre Morelos, dirigida por el mismo Contreras Torres un año antes, y que formaban parte de lo que Jorge Ayala Blanco ha llamado "estampas escolares de la guerra de Independencia"³¹ en ella Fraustita era nana y sirvienta del cura Morelos (Domingo Soler), al que acompañaba desde que se lanzaba a la lucha, junto con su esposo Gregorio (Antonio R. Frausto). Con el nombre de María, ella representaba al pueblo como humilde testigo del sacrificio de Morelos; Tres hermanos (José Benavides Jr.), melodrama de guerra en el que Dolores volvía a interpretar a una sirvienta; ¡Viva mi desgracia! (Roberto Rodríguez), comedia ranchera protagonizada por Pedro Infante y María Antonieta Pons, donde la actriz era la nana Cleta, mujer campirana de espíritu alegre, quien hacía pareja cómica con el ayudante de Infante, "Mala sombra" (Florencio Castelló), reproduciendo ambos las actitudes de sus respectivos patrones, pero en forma chusca. Entre canciones rancheras de Pedro Infante y divertidos enredos durante la kermesse del pueblo, Fraustita hacía el papel de "Celestina" entre su joven patrona (Ma. Antonieta Pons) y el galán cantante, hasta que al final de la película; cuando al compás de la marcha nupcial, Infante bajaba una escalinata con la Pons en brazos, veíamos a un regordete "Mala sombra" vestido de charro, imitando a su patrón y cargando con dificultad a una Cleta que sonreía feliz.

Durante 1944, Fraustita participó en: Como todas las madres (Fernando Soler), melodrama maternal donde era la nana gruñona, encargada de cuidar a la "madre abnegada" (Sagra del Río); El intruso (Mauricio Magdaleno), en éste melodrama paternal hacía pareja con Agustín Isunza, ambos como sirvientes de confianza del viudo compositor (Domingo Soler), y casi padres del hijo de éste (Warciso Busquets), acorde con la historia, Dolores Camarillo tenía un papel de mujer sensiblera y lloriquean-

te; La mujer que engañamos (Humberto Gómez Landero), triángulo amoroso con esposa fiel y sufrida (Lina Montes), esposo infiel (Luis Aldás), amigo abnegado (Fernando Soler), y criada confanzuda y gruñona (Fraustita); Nosotros (Fernando A. Rivero), melodrama cabaretero donde la actriz era una sirvienta respondona y metiche; El gran Yakakikus (Humberto Gómez Landero), comedia de equívoco verbal y elementos teatrales, en la que un sobreactuado Joaquín Pardavé (don Narciso), aparecía como esposo de Dolores Camarillo (Lorenza), mujer enojona pero de gran sentido común. Ambos interpretaban a una pareja de nuevos ricos pueblerinos que visitaban a la capital porque don Narciso deseaba casar a su hija con alguien de "categoría"; ante la burla continúa de su sirvienta (Delia Magaña) y los "sabla-zos" de un noble arruinado. En ésta cinta, Fraustita tuvo el segundo coestelar de su carrera, aunque de escasa comicidad, pues era la recatona esposa de Pardavé, quien acaparaba la comicidad del film, apenas secundado por Delia Magaña como la criada burlona.

En 1945, Dolores Camarillo colaboró en: ¡Ay qué rechulo es Fueblal! (René Cardona), comedia ranchera que trataba de explotar el hecho de que el presidente de la república era originario de ese estado, protagonizada por Antonio Badú y Sara García, donde la actriz probablemente formaba pareja cómica con El Chicote; El barchante Nequib (Joaquín Pardavé), melodrama sobre inmigrantes libaneses, que al igual que su predecesora (El baidano Jalil, 1942, Joaquín Pardavé), insistía en destacar lo trabajadores y simpáticos que eran los libaneses, y donde Dolores era doña Regina, una emprendedora comerciante de ropa de la Merced, a quien su vecino Nequib (Pardavé), llamaba doña Rajona, mujer de aparente agresividad pero de gran corazón; la cual hacía pareja cómica con Pardavé; La reina de la opereta (José Benavides Jr.), melodrama de añoranza porfiriana, protagonizado por Sofía Álvarez, Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Luis Aldás y Fraustita como la nana Felisa.

1946 fue un año en que Dolores Camarillo sólo trabajó como maquillista, pero al siguiente año actuó en: Soy charro de Rancho Grande (Joaquín Pardavé), comedia ranchera estelarizada por la actriz de moda, Sofía Álvarez,

y Pedro Infante, donde la actriz era la cocinera Martinita, quien trataba de seducir al ingenuo compañero de Infante (Fernando Soto Mantequilla), con sus ricos guisos; Pelipe fue desgraciado (René Cardona), en la que posiblemente Fraustita era una vivaracha mujer del pueblo, acompañante de Mantequilla; La casa colorada (Miguel Morayta), pretencioso melodrama revolucionario protagonizado por Pedro Armendáriz y Amanda del Llano, donde Dolores hacía el papel de criada maternal, dedicada a cuidar hijos propios y ajenos.

Para 1948, la actriz había ampliado su gama de tipos femeninos populares, actuando en cintas como El gallero (Emilio Gómez Muriel), interesante drama campirano, donde interpretaba a la comadre Juana, quien la hacía de curandera con sus vecinos, o de partera, ayudando a nacer al hijo de Rosa (Rita Macedo) y Gabriel (Tito Guízar), los protagonistas de la película. El habla popular y la fiel reproducción de las festividades rurales, daban fuerza y originalidad a éste film, en el cual veíamos a Fraustita bailando y cantando con gran animosidad durante una feria popular; Medianoche (Tito Davison), melodrama policiaco estelarizado por Arturo de Córdova, Elsa Aguirre y Marga López, en el cual Dolores interpretaba a doña Mariana, directora de una escuela rural de Mazatlán, mujer optimista y bonachona, quien junto con su esposo, el director de orquesta Onofrio (Antonio R. Frausto), representaban la sencillez de la clase media provinciana; La Panchita (Emilio Gómez Muriel), comedia costumbrista campirana, inspirada en una famosa canción de Joaquín Pardavé del mismo nombre (interpretada en la cinta por Fernando Fernández), donde la actriz era Remigia, comprensiva y alegre esposa del yerbero Pelipe (Antonio R. Frausto), quien en su afán por ayudar a la codiciada Panchita (Marga López) a elegir pareja, provocaba un enredo que complicaba más la vida de la muchacha. La variedad de personajes populares que desfilaron por la película, con su lenguaje y características peculiares: tales como el varonil caporal, el viejo boticario solterón, el acaparador de leche, el rielero enamorado, las solteronas chismosas, y la propia lavandera Panchita, contribuían a dar un toque de entrañable autenticidad a

la historia. La última cinta del año fue Negra consentida (Julidn Soler), donde la actriz volvía a interpretar a una nana (Chona), probablemente pareja del ranchero Antonio R. Frausto.

1949 fue un año de poca actividad para Dolores, pues sus participaciones se volvieron muy esporádicas, debido tal vez a una mayor colaboración como maquillista y a la enfermedad de su esposo. El hecho es que en éste año solo actuó en el melodrama religioso San Felipe de Jesús (Julio Bracho), cinta a la que ya nos hemos referido; y en Tú, sólo tú (Miguel M. Delgado), comedia urbana estelarizada por Rosita Quintana y Luis Aguilar, en la cual seguramente era una sirvienta gruñona o una cariñosa nana.

En 1950, la actriz unicamente intervino en Si me viera don Porfirio (Fernando Cortés), comedia ranchera protagonizada por Sara García y Domingo Soler, donde Ángel Garasa como el verborreico licenciado Anbal, se dedicaba a deshacer entuertos amorosos invocando su amistad con don Porfirio (pero no el presidente, sino un abarrotero del mismo nombre), además de ganarse el afecto de las cocineras Chenchá, mexicana (Dolores Camarillo) y Paca, española (Emilia Alcoriza); las cuales representaban a sus respectivos países a través de sus guisos y su lenguaje folclórico, en lo que Emilio García Riera llamó: "... las últimas boqueadas del hispanismo en el cine mexicano".³²

Durante 1951, Fraustita participó en dos películas: Canasta uruguaya (René Cardona), comedia urbana de enredos, donde la actriz interpretaba a la cocinera provinciana Petra, quien se pasaba peleando con el rebuscado mayordomo Frank (Enrique Herrera); Soy mexicano de acá de éste lado (Miguel Contreras Torres), melodrama híbrido que se movía entre el cabaret y el discurso patriótico de braceros redimidos, apoyando su parte cómica en la criada chistosa Gertrudis (Dolores Camarillo) y su marido Petronio (Manuel Tamés Jr., Rézulo), quienes loaban crear tipos populares creíbles y simpáticos.

En 1952, la actriz sólo intervino en el melodrama sentimental Acuérdate de vivir (Roberto Gavaldón), donde tenía una pequeña participación al principio de la cinta, haciendo el papel de nana sirvienta, quien era

testigo de la renuncia de la protagonista (Libertad Lamarque), y a la que aconsejaba que no sacrificara su vida por sus egoístas hermanas.

A lo largo de los doce años que abarca éste trabajo, Dolores Camarillo participó en 38 películas, tanto comedias como melodramas. En 18 de ellas interpretó a una considerable diversidad de sirvientas: jóvenes, maduras, de provincia o de ciudad, de clase media o de casa rica, incluso fue una sirvienta de color en San Felipe de Jesús (1949, Julio Bracho). Ella aportó a ese tipo femenino su coquetería y agradable presencia; desde su modesta posición de trabajadora doméstica o "criada", Fraustita desplegó su picardía y malicia a través del lenguaje popular y las actitudes francas e ingeniosas de su personalidad. Al igual que actrices como Lupe Inclán, Emma Roldán, Delia Magaña, Enriqueta Reza o Amelia Wilhelmy, Dolores Camarillo fue de las actrices pioneras del cine sonoro mexicano: quienes desde los años treinta dieron vida a los primeros tipos femeninos populares, en un cine donde la apariencia "mexicana" no era el ideal. Poseedora de una figura bajita, rolliza, con rostro de niña saludable, no guapa pero sí agraciada, Fraustita representó en el cine de los cuarentas, la picardía femenina gozosa e irreverente.

Aparte del papel de sirvienta, otro que fue constante dentro de su carrera, fue el de nana, que interpretó en seis ocasiones; y que consistía en apoyar sentimentalmente y servir de compañía a la joven protagonista. En cinco películas, la actriz fue cocinera; gordita y folclórica en lenguaje y vestuario. Madre de la chica bonita o del galán, lo fue sólo dos veces; mientras que solterona de clase acomodada, únicamente en una película. Como mujer del pueblo actuó en seis filmes; en los que fue comadre chismosa o caritativa, partera improvisada, vendedora de la Merced, portera refunfuñona o directora de escuela rural.

Dolores Camarillo formó pareja cómica con algunos de los comediantes más sobresalientes de los años cuarenta: como Mario Moreno Cantinflas, Joaquín Pardavé, Carlos López Chaflán, Enrique Herrera, Armando Soto La Marina, el Chicote, Fernando Soto Mantequilla, Sara García, los españoles Florencio Castelló, Consuelo Guerrero de Luna y Ángel Garasa, entre otros

De las 38 películas que filmó de 1940 a 1952, sólo 16 fueron comedias,

la mayoría rancheras y algunas de enredo amoroso como ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro) y El que tenga un amor (1942, Carlos Orellana); el resto fueron melodramas de todo tipo, tanto religiosos como históricos o maternos.

5.- La trayectoria artística de Dolores Camarillo en años posteriores

Después de 1952, Fraustita siguió combinando su carrera de actriz con la de maquillista. En el resto de los cincuentas, la actriz intervino en: Escuela de vagabundos (1954, Rogelio A. González), en esta divertida comedia protagonizada por Pedro Infante y Miroslava, Fraustita era Pancha, la confiada cocinera que se burlaba del almirante mayor-domo y coqueteaba fraternalmente con Infante; El cariñoso (1954, Rafael Baledón), comedia ranchera estelarizada por Miguel Aceves Mejía, donde la actriz seguramente era nana o sirvienta; ¡Viva Jalisco que es mi tierra! (1959, Ramón Pereda); Las cuatro milpas (1958, Ramón Pereda); El duende y yo (1960, Gilberto Martínez Solares), ésta última estelarizada por Tín Tan y donde ella era la vecina Panchita; Mi madre es culpable (1959, Julián Soler), melodrama sobre la eutanasia; La pandilla en acción y Triunfa la pandilla (1959, Julio Porter), serie de aventuras infantiles en las cuales Fraustita hacía el papel de una refundidora señora de la vecindad donde vivían los niños de la "pandilla", liderados por la niña Angélica María.

Durante los sesentas, Dolores Camarillo se mantuvo dentro del estereotipo de sirvienta o nana metiche y chistosa, en comedias y melodramas cuyos títulos fueron: Voz de gallo (1962, Ramón Pereda), protagonizada por María Antonieta Pons, donde la actriz hacía dueto cómico con el Chicote; Entre bala y bala (1962, Juan J. Ortega), comedia ranchera en la que posiblemente trabajaba al lado de Agustín Iruña; María pistolas y El corrido de María pistolas (1962, René Cardona), serie de dos cintas de aventuras; Napoleoncito (1963, Gilberto Martínez Solares); Si yo fuera millonario (1962, Julián Soler), comedia estelarizada por María Félix y el cómico venezolano Amador Bendayán, donde Fraustita tenía un papel casi incidental; Sor ye ye (1967, Esp-Mex, Ramón Fernández), donde Dolores era la monja cocinera; Cuernos debajo de la cama (1968, Ismael Rodríguez), en la cual la actriz interpretaba a una empleada de banco; El ogro (1969, Ismael Rodríguez), comedia encabezada por Tín Tan donde Dolores aparecía como madre de unos niños guatemaltecos; Los herma-

nos del hierro (1961, Ismael Rodríguez), film clave en la historia del western mexicano, donde la actriz tuvo un papel secundario; Tia-yucan (1961, Luis Alcoriza); Una joven de 16 años (1962, Gilberto Martínez Solares), aquí Fraustita era la sirvienta María; El hombre de papel (1963, Ismael Rodríguez); La sonrisa de los pobres (1963, Rafael Baledón); Amor y sexo (1963, Luis Alcoriza), estelarizada por María Félix y Julio Alemán, donde Dolores era la sirvienta Matilde; He matado a un hombre (1963, Julio Bracho), melodrama judicial situado en los años veinte, en el cual la actriz probablemente era una vecina o sirvienta; Así amaron nuestros padres (1964, Juan Bustillo Oro), en esta segunda versión de En tiempos de don Porfirio (1939, Juan Bustillo Oro), Fraustita volvía a interpretar el papel de nana, que hiciera en la primera versión; Los valsos venían de Viena y los niños de París (1965, Juan Bustillo Oro), donde la actriz era Pietra, la bondadosa sirvienta que cometía pequeños hurtos a su patrona (Prudencia Grifell), para ayudar al actor retirado Lustasiano (Fernando Soler) y a su familia, éste fue el último film de añoranza porfiriana realizado por Bustillo Oro.

En los setentas, Fraustita actuó en: Los enamorados (1971, José María Fernández Unsain), donde era una vecina; Hoy he soñado con Dios (1971, Julián Soler), drama maternal en el que la actriz era la sirvienta Tencha; Primer paso... de la mujer (1971, José Estrada), aquí interpretaba a Petra, esposa del líder de "paracaidistas" Remigio (el Bigotón Castro); Tu camino y el mío (1971, Chano Urueta), melodrama amoroso estelarizado por Vicente Fernández y Blanca Sánchez, en el cual Dolores Camarillo hacía pareja cómica con Fernando Soto Mantequilla, ella como sirvienta y nana de la chica bonita y él como ayudante y sirviente del galán; Picardía mexicana (1977, Abel Salazar).

Durante los ochentas, la actriz realizó sus últimas apariciones en el cine mexicano, en las películas: Barrio de campeones (1981, Miguel M. Delgado); La pintada (1982, José Luis Urquieta) y Pistoleros Asesinos (1982, Ángel Rodríguez Vázquez).

b).- CONSUELO GUERRERO DE LUNA

I.- Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine.

Al igual que otros actores, técnicos, guionistas y realizadores españoles, Consuelo Guerrero de Luna llegó a México después de la instauración de la dictadura franquista en su país. Proveniente del medio teatral, cuando se integró al cine mexicano ya era una actriz formada. Su debut se dió en la ópera prima del director Julio Bracho ¡Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941), donde hizo el papel de una cursi solterona de familia acomodada, que se pasaba persiguiendo a Joaquín Pardo-vé. La buena aceptación de ésta cinta, le valió a Consuelo trabajar ese mismo año al lado de Mario Moreno Cantinflas en El gendarme desconocido (Miguel M. Delgado), considerada por la crítica como una de las mejores películas del cómicó.

Físicamente poco atractiva; de rostro alargado, nariz prominente y voz gruesa, Consuelo poseía sin embargo, cierta vis cómica, aunada a la tradicional coquetería y garbo de la mujer española. Como actriz se caracterizó por ser un poco teatral y sobreactuada, muy dada a la verbosidad rebuscada (que directores como Carlos Orellana y Fernando Soler compartían plenamente). Si bien su fealdad "chistosa" la predisponía a representar tipos populares, como el de viuda gruñona y vulgar que tuvo en El gendarme desconocido; el cine mexicano se dedicó a encasillarla en personajes de excéntrica mujer de clase media o extranjera despistada. Al no ser ni joven ni bonita, Consuelo entraba en el grupo de mujeres usualmente ridiculizables por una sociedad donde se imponía el punto de vista masculino; ya fuera como suegra posesiva, tía metiche, solterona remilgosa, viuda agresiva, esposa dominante y ambiciosa o mujer madura grotescamente seductora.

A diferencia de actrices cómicas "feas" como Vitola o Carlota Solares, Consuelo raramente utilizó su fealdad como elemento humorístico; pues parecía asumir sus papeles como parte de su personalidad, sin establecer mayor distanciamiento. Esto posiblemente explique la apariencia de "caricatura animada" que muchos veían en ella; pero además, esa actitud favoreció el que fuera utilizada como vehículo para ridiculizar acti-

tudes, deseos o cuestionamientos femeninos de mayor trascendencia como el feminismo, la libertad sexual, la infidelidad masculina, etc.; los que al ser enarbolados por una mujer caricaturizable o excéntrica, aparecían fácilmente neutralizables.

El gran mérito de Consuelo, fue no obstante, el haber sido la primera actriz cómica que protagonizó una comedia en el cine mexicano; mucho antes que Sara García (en su actividad de comediante), tuviera la misma oportunidad en Tía Candela (1948, Julián Soler). Este hecho tuvo una gran significación, tomando en cuenta que durante el periodo de 1940 a 1952, sólo tres actrices de perfil cómico pudieron estelarizar comedias (además de Consuelo y Sara, la argentina Niní Marshall), en un medio cinematográfico casi monopolizado por los cómicos varones.

Por otra parte, el que de esas tres actrices dos fueran extranjeras, habla del peso real que actores, productores y realizadores de otros países tuvieron en nuestra cinematografía, especialmente los españoles, quienes durante esos años mantuvieron un fuerte posicionamiento en el cine mexicano; aportando conocimientos y creatividad, pero reforzando al mismo tiempo el elemento racista y autodenigratorio ya existente en algunos sectores de la clase media mexicana. Lo cual explicaría en parte, el afán de ese cine por la comedia mundana o de añoranza porfiriana, escasamente comprometida con los sectores mestizo e indígena, y donde se destacaba una pronunciación "correcta" del español. En ese tipo de comedia, Consuelo Guerrero de Luna fue representante, junto a actrices como Blanca de Castejón o Maruja Grifell, del estereotipo que parodiaba a la mujer de clase media y alta de los cuarenta, cuyo elemento indispensable parecía ser el de aparentar origen extranjero.

Después de una prolongada carrera en el cine de nuestro país, la actriz falleció a mediados de la década de los sesenta.



Consuelo Guerrero de Luna, la caricatura del feminismo.

Junto a Tin Tan en Las aventuras de Pito Pérez (1956, Juan Bustillo Oro)
Fuente: Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo VI



Niní Marshall y Consuelo Guerrero de Luna en La alegre casada (1951, Miguel Zacarías).
Fuente: Historia Documental del Cine Mexicano.



Fuente: Cuadernos de la Cineteca Nacional, No. 6.

Consuelo Guerrero de Luna y Libertad Lamarque en Soledad (1947, Miguel Zacarías).

2.- Ficha técnica y sinopsis detallada de la película:

¡Arriba las mujeres!

Producción: (1943), Rodríguez Hermanos.

Dirección: Carlos Orellana.

Argumento: Carlos Orellana y Joselito Rodríguez.

Adaptación: Carlos Orellana.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Enrique Rodríguez.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Consuelo Guerrero de Luna (Felicidad), Carlos Orellana (Laureano), Manuel Noriega (Próspero), Virginia Zurí (Amalia), Amparo Morillo (Luz Tenue), Antonio Badú (Zaíd Bazur), Carolina Barret (Tacha), Margarita Cortés (Chole), Víctor Urruchúa (Enrique, abogado), Pedro Infante (Chuy), Arturo Soto Rangel (juez Leobardo). Duración: 92 minutos. (Fuente de créditos: Historia Documental del Cine Mexicano)

Sinopsis: Felicidad y su esposo Próspero, que viven en la ciudad de México, reciben la visita de su compadre, el viudo Laureano y su hija Chole, a la cual lleva a la capital para que se "pula" y aprenda labores femeninas de las "catrinas". Felicidad, que es presidenta de la Liga de las "Camisas pintas", además de directora del Partido Socialista Feminista, sorprende a su compadre por su forma de vestir casi masculina; traje sastre y sombrero de fieltro, igual que sus hijas: Amalia, que es doctora y Luz Tenue, pintora (profesiones supuestamente para hombres). Pero lo más desconcertante para Laureano, es descubrir que su compadre se encarga de las cuestiones del hogar; como entregar la ropa a la guapa lavandera Tacha, y sufrir humillaciones y hasta golpes de su dominante esposa Felicidad, todo a causa de que ella lo descubrió con otra mujer.

Al darse cuenta de como hasta los criados maltratan a su compadre, Laureano decide regresar a su pueblo con su hija, para evitar que la conviertan en una "camisa pinta"; pero las súplicas de Próspero lo convencen y decide quedarse para ayudarlo. Felicidad mientras tanto, se ufana ante

su secretaria, de la superioridad femenina sobre los hombres; compartiéndose con mujeres célebres de la historia como Catalina la Grande o Josefa Ortiz de Domínguez. Su esposo la busca para que le permita hospedar al compadre y a su hija; ella acepta pensando en la posibilidad de "convertir" a su ahijada.

En la casa de Felicidad, ésta ha instalado el consultorio de su hija Amalia y el taller de Luz tenue; a quienes vigila constantemente, ya que también forman parte de la "Liga". Buscando un pintor, el comerciante árabe Zaíd y el abogado Enrique, llegan a casa de Felicidad; el primero se entrevista con Luz, que lo impresiona por su belleza y a la cual pide le haga un retrato; mientras Amalia y Enrique resultan ser viejos conocidos de la universidad. Entre las dos parejas surge un idilio, a pesar de la mala fama que ya tiene Felicidad entre los hombres, por su beligerancia "feminista".

Sin que Felicidad se percate, Laureano persuade a su compadre para que corteje a la lavandera. Se celebra un mitin de las agremiadas al club de las "camisas pintas", presidido por Felicidad, quien acompañada de sus hijas, lanza un encendido discurso contra la "tiranía de los hombres" y se propone como presidenta de la "Feminidad"; en ese momento se escucha una frase burlona, y para evitar enfrentamientos, Felicidad ordena a sus seguidoras que canten el himno de las "camisas pintas": "Arriba las mujeres que ahora sí gobernarán/ abajo los gandules, ahora solo la mujer ha de mandar/ ¡Arriba las mujeres!, no queremos más prisión/ las faldas se han alzado, dando muestra sin descanso al pantalón/ ¡guerra, guerra!, las cadenas romperemos/ pelearemos contra el hombre hasta vencer..."

Mientras Felicidad continúa con sus tareas "feministas", Zaíd y Luz se declaran su amor y Próspero avanza en su cortejo a la lavandera. Cuando Luz informa a su madre sus deseos de casarse con el árabe, ésta le aconseja que no lo haga, porque "siendo oriental, te será muy difícil dominarlo". Pero cuando su hija le explica que Zaíd es muy rico, Felicidad reconsidera y accede a hablar con él; le hace un interrogatorio casi policiaco sobre sus bienes y le pone algunas condiciones, luego llama

a su hija Amalia para que le practique un rápido exámen médico y finalmente le da la mano de su hija.

Felicidad casa a Luz sin siquiera informar a su marido, provocando la indignación de Laureano; quien incita a su compadre para que se rebelde contra su esposa. Próspero sigue el consejo, pero sólo consigue una golpiza de Felicidad. Gracias a sus espías, ésta se entera de los problemas entre su hija y Zaíd, quien reniega de las imposiciones de la "Liga". Felicidad se presenta en casa del matrimonio y se enfrenta a su yerno, quien la insulta; a causa de ello Luz es castigada por la presidenta de la "Liga", con la prohibición de recibir a su marido en la recámara durante un mes.

Felicidad ha conseguido que Chole, la hija de Laureano, se adhiera a la "Liga"; y cuando el novio de la joven, Chuy (Pedro Infante), llega a visitarla desde Chihuahua, se lleva una gran decepción, pues la encuentra muy cambiada y hasta grosera con él. Chuy está a punto de marcharse, pero don Laureano le explica la situación y lo invita a quedarse y formar un frente común contra Felicidad y sus "camisas pintas".

Instruída por Laureano, la lavandera Tacha se presenta ante Felicidad elegantemente vestida y propicia que ésta la despida; después de lo cual la amenaza con demandarla por sueldos caídos y demás prestaciones. Iracunda, Felicidad deja con la palabra en la boca al amigo de Zaíd, quien trataba de interceder por aquél; Laureano lo descubre y lo invita a unirse a los otros agraviados: Próspero, Chuy y él mismo, quienes planean la forma de defenderse de Felicidad. Al poco tiempo, Zaíd también se les une, siendo Laureano quien los lidera; y para discutir su estrategia, todos van a dar a un cabaret, donde terminan bailando conga con unas guapas mujeres. Así son sorprendidos por Felicidad y su "estado mayor", quien amenaza a su esposo y a Zaíd con el divorcio. Durante el juicio de separación, en el que Felicidad representa a su hija, aquella coquetea discretamente con el juez (antiguo enamorado suyo); y es apoyada por un nutrido grupo de sus correligionarias que aplauden todas sus intervenciones. No obstante, al conocer los detalles del caso, el juez da

la razón a Enrique, encargado de la defensa, recibiendo por ello una lluvia de objetos e insultos que le lanzan las mujeres del auditorio. Al poco tiempo, Felicidad descubre escandalizada que sus hijas ya no le hacen caso y besan entusiasmadas a sus respectivas parejas: Zafá y Enrique, incluso Chole se ha reconciliado con Chuy y se marcha de la casa, acompañada de su padre y del marido de Felicidad, a quien su compadre ha convencido para que se vaya con él a Chihuahua. Al ver que todos la abandonan, Felicidad recapacita y pide perdón a Próspero, resignándose a la soledad; pero su marido se conmueve y decide quedarse con ella. Laureano la felicita y todos quedan contentos.

3.- Análisis de la película y del papel interpretado por Consuelo Guerrero de Luna.

;Arriba las mujeres! (1943), fue la tercera cinta dirigida por Carlos Orellana; la primera había sido una comedia sobre la hispanidad: Los mexicanos en Sevilla (1941), protagonizada por él mismo y Sara García, donde se apreciaban ciertos aspectos que caracterizaron sus futuras realizaciones: el exceso de diálogos, el abuso de chistes verbales y la demagogia nacionalista. Su segunda realización fue: Noche de recién casados (1941), en la que planteaba su visión de la clase media y sus pretensiones "cosmopolitas".

Carlos Orellana se había iniciado en el cine en 1931, actuando en la primera película mexicana con sonido directo: Santa (Antonio Moreno), donde interpretó al ciego Hipólito, pianista del burdel donde se prostituye la protagonista (Lupita Tovar). A partir de ahí, Orellana intervino en numerosas cintas, con papeles más o menos importantes: El anónimo (1932, Fernando de Fuentes), La llorona (1933, Ramón Peón), Juárez y Maximiliano (1933, Miguel Contreras Torres); hasta que en 1936 protagonizó una de las primeras comedias en que aparecía Cantinflas: No te engañes corazón (Miguel Contreras Torres), donde formó pareja cómica con Sara García, con quien volvió a trabajar al año siguiente en: No basta ser madre (1937, Ramón Peón), primer éxito de taquilla de esa actriz, y donde Orellana interpretaba al alcalde llamado tío Lamparita (mote que de ahí en adelante usó Orellana para firmar sus trabajos de guionista y adaptador). Otras cintas que estelarizó durante los treinta, fueron: El hotel de los chiflados (1938, Antonio Helú), En un burro tras baturros (1939, José Benavides Jr.), Miente y será feliz (1939, Raphael J. Sevilla), en las dos últimas volvió a trabajar junto a Sara García.

Orellana poseía una gran facilidad para representar los más diversos tipos: españoles, chinos, árabes o italianos; él podía ser un médico, un administrador de hotel, un mozo o un vendedor de tortas, todos ellos recreados con notable autenticidad. Además de actor y director,

Orellana colaboró como argumentista con Joselito e Ismael Rodríguez (con éste último participó en algunas de sus películas más importantes, como: Los tres García, Don tipos de cuidado y Pepe el Toro). Como realizador, Orellana se dedicó a retratar el universo de una clase media "mundana", en comedias del tipo: El que tenga un amor (1942), Mi esposa busca novio (1947) o Enrédate y verás (1948); de estilo rutinario y teatral, Orellana era muy afecto a los mensajes nacionalistas y de fuerte contenido melodramático.

¡Arriba las mujeres! era una comedia que abordaba algunos problemas de la clase media, particularmente los relacionados con las nuevas ideas sobre los derechos de la mujer y algunas menciones a los dictadores nazi-fascistas del momento. En ella se pretendía parodiar a la mujer con ideas "feministas"; y significó el primer estelar para la actriz española Consuelo Guerrero de Luna, quien apenas llevaba dos años de radicarse en México. La comicidad de su personaje (Felicidad), partía del absurdo de vestirla como hombre, imitando actitudes supuestamente masculinas: capacidad de mando, liderazgo y ansias de poder; las que la actriz ejercía sobre su esposo Próspero, para castigar su infidelidad furtiva, y sobre sus hijas, a las que había orientado para seguir carreras que en esa época eran para hombres (pintura y medicina). Pero además, Felicidad encabezaba, junto con sus hijas, el Partido Socialista Feminista, y pertenecía a la Liga de Las Camisas Pintas; movimientos que aglutinaban a mujeres fanatizadas que pretendían rebelarse contra la "tiranía de los hombres", pero las que igual que Felicidad y sus hijas, se limitaban a imitarlos, en vestuario y actitudes.

Carlos Orellana intentó utilizar el personaje de Consuelo, como pretexto para ridiculizar posturas de emancipación femenina y cambio social (el feminismo y el socialismo); es decir, aquello que amenazaba con alterar la "estabilidad" moral y sexual de la clase media avilacamachista. En una época fuertemente conservadora, donde el gobierno desmantelaba a gran price los logros sociales del régimen cardenista, y bajo la amenaza de la guerra mundial, parecía reforzarse la idea de "atajar" algunas conquistas de la mujer; limitando su papel en la sociedad a las directrices marcadas

por la moral católica, que subordinaban a la mujer al espacio del hogar o bajo la tutela masculina. En ese mundo amenazado por la guerra, que recurría a las alianzas extranacionales para enfrentar a dictaduras fascistas, la modernidad llegó a nuestro país no sólo en modas, sino sobre todo en ideas de cambio; como las propuestas feministas de vanguardia, que exigían la igualdad de la mujer con el hombre, ante la ley y la sociedad.

En ese contexto, Felicidad aparecía como una vocinglera representante de la clase media de los cuarentas, quien a partir de la infidelidad de su marido, "declaraba la guerra" a todos los hombres; estudiaba una carrera de leyes y se dedicaba a defender y organizar a mujeres que hubieran sufrido algún abuso masculino. Para ello se transformaba ella misma en hombre, al vestirse como tal, ufandándose de la "superioridad" femenina: "Los hombres son animales inferiores y no poseen el fino instinto de nosotras... no cabe duda, somos muy superiores a los hombres en todos los aspectos; la historia está llena de ejemplos: ahí tienes a Margarita de Borgoña, a Isabel la Católica, a Juana de Arco; ahí tienes también a María Antonieta, un temperamento como el mío, y doña Josefa Ortiz de Domínguez... ¡como yo!... y Juana la loca..." (esto último lo decía la secretaria de Consuelo). De ese tono era la comicidad que se manejaba en la película, sin faltar los excesos verbales de una Consuelo Guerrero de Luna muy afecta a ellos, igual que el director, y que pretendían ser humorísticos, como: "Tú estas en completa obnubilación de tus facultades físicas y psíquicas... ¿Qué te ha dado ese hijo del profeta?... esa es la nota musical más peligrosa, el sí; ahí empieza la escala daltónica ascendente del sufrimiento femenino, y la cromática descendente de la esclavitud femenina" (palabras de Felicidad a su hija, enamorada de Badú).

Con su evidente fealdad, su abuso de frases y palabras rebuscadas, y su desprecio hacia los hombres, el personaje de Consuelo era comparado con los dictadores del momento: "Mi mujer no es una mujer, es el canceller Adolfo Hitler"; "A esa vieja hija de... Mussolini, no la puedo ver (decía el yerno agraviado a su esposa); incluso la propia Felicidad se valoraba en relación a uno de ellos: "Mussolini a mi lado, sería un pobre

merolico"; y a su megalomanía: "Yo misma, contando con vuestra colaboración, me convertiré en la presidenta del feminismo mundial, yo dominaré al mundo". Con esa clase de maniqueísmos verbales, Felicidad era reducida a su propia caricatura, centro de burlas y chistes misóginos de los ofendidos: "Por una vieja así, Mahoma salió huyendo de la Meca... Con una vieja como ésta dan ganas de convertirse en estrangulador... Si nuestras mujeres con que sepan tatemar una carne asada y quisar un chile con queso, ya estamos del otro lado..."; quienes sólo anhelaban la restauración del orden "tradicional": ¡Qué mansedumbre, ésta sí es una mujer!... así, rancherita, inocentona, zorra si usted quiere, pero encantadoramente femenina (decía Próspero a su compadre, después de que su ahijada lo saludaba besándole la mano); "Yo sólo concibo a la mujer a la antigua, toda mansedumbre, toda ternura, y sólo dedicada al hogar..." En éste punto, la comedia derivaba en melodrama, y todo se reducía a cuestiones sentimentales: "El reglamento es muy estricto, nos prohíbe ser cariñosas con nuestros maridos" (decía Luz a su esposo); "Mi mujer me apabulla, me ignora, soy un cero a la izquierda". Y la lucha "feminista" quedaba sólo en insultos sexistas a cargo de una militarizada y patética Consuelo: "La mujer lo es todo, el hombre sólo hace equis... Según Descartes, el marido está descartado... Sí, con la fuerza de mi liga, soy capaz de cambiar todo el sistema planetario. Arquímedes decía: dadme un punto de apoyo y levantaré el mundo; yo digo: dadme una punta de mujeres alharaquientas y pondré en revolución al universo entero". Y cuando surgía la posibilidad del divorcio, rápidamente se reestructuraba el "orden" anterior y todo parecía una coartada puesta en escena para ridiculizar a las mujeres "modernas", protagonizada por ellas mismas.

En esta comedia que caricaturizaba el feminismo a través de una verborreica Consuelo Guerrero de Luna, convertida en pretexto visual para una reafirmación del machismo más retrógrado, la actriz tuvo su única oportunidad protagónica en el cine mexicano. En la cual se unieron el burdo trazo humorístico de un director que pretendía interpretar el sentido del humor de la clase media de la época, y la personalidad teatral de ésta actriz.

4.- Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó Consuelo Guerrero de Luna.

A su llegada a México, Consuelo tuvo la suerte de participar en la excelente comedia de época; Ay qué tiempos, señor don Simón! (1941), dirigida por el debutante Julio Bracho, en la cual interpretó a la solterona Caritina Méndez, quien junto con su hermana Adelaida (Dolores Camarillo), formaban parte de la "Liga de defensa de las buenas costumbres", presidida por el calavera don Simón (Joaquín Pardavé); y la cual buscaba expulsar de sus filas a la codiciada viuda Inés (Kapy Cortés). La actriz conseguía en éste film un convincente personaje de solterona mimada y cursi, chismosa y melancólica.

Ese mismo año, Consuelo intervino en una de las mejores comedias de Mario Moreno Cantinflas: El gendarme desconocido (1941, Miguel M. Delgado), donde se parodiaba a la autoridad policiaca y en la que Consuelo interpretó a la viuda doña Joaquina, dueña de la fonda La sarrento y madre de la novia del cómico; mujer dominante, gruñona y hablantina, que detestaba al vago y gorrón Cantinflas. Esta fue la única ocasión en que la actriz trabajó junto al famoso comediante; y aunque su papel fue secundario, Consuelo logró darle atractivo y credibilidad.

Durante 1942, actuó en: Las cinco noches de Adán (Gilberto Martínez Solares), comedia musical cosmopolita donde Consuelo era la enojona y coqueta doña Gertrudis, madre de tres guapas muchachas, a las que casaba con los hijos del viejo solterón y rico Adán, al cual ella atrapaba como marido; Cuando viajan las estrellas (Alberto Gout), comedia ranchera nacionalista donde la actriz actuaba como Laura, secretaria de una estrella hollywoodense llamada Olivia O'Neal, a la que acompañaba a México para aprender flamenco con el sevillano Niceto (Ángel Garas), con quien Consuelo flirteaba, igual que con el ayudante del protagonista; Casa de mujeres (Gabriel Soria), melodrama prostibulario maternal donde Consuelo probablemente daba el toque humorístico, al lado de Agustín Isunza; El verdugo de Sevilla (Fernando Soler), comedia de ambiente español de época, bastante teatral, donde la actriz aparecía como la francesa Aurelia, una excéntrica domadora de loros a la que echaban de todas partes a cau-

sa de sus ruidosos animales, y quien hacía dueto cómico con Domingo Soler como el italiano Sansoni; Yo bailé con don Porfirio (Gilberto Martínez Solares), comedia de nostalgia porfiriana, donde Consuelo era Leonor, la encopetada esposa del adúltero Joaquín Pardavé, al que incluso golpeaba al enterarse de que tenía una hija fuera de su matrimonio (Mapy Cortés en doble papel).

1943 lo inició Consuelo actuando en el melodrama Resurrección (Gilberto Martínez Solares), interesante adaptación de la novela de Tolstoi al México revolucionario y donde la actriz era la rígida y autoritaria tía adinerada del galán protagonista, Refugio; Mi reino por un torero (Fernando A. Rivero), comedia taurina en la que Consuelo era doña Bárbara Pérez del Pulgar, una excéntrica "gringa" descendiente de españoles, aficionada a los toros y a los toreros, quien se enamoraba del gitano Florencio Castelló y lo perseguía toda la película; El globo de Cantolla (Gilberto Martínez Solares), comedia de añoranza porfiriana donde la actriz aparecía como la dueña de una academia de declamación, donde se reunían los jóvenes protagonistas (Mapy Cortés, José Cibrián, etc); Hotel de verano (René Cardona), comedia musical panamericanista donde ella se llamaba Consuelo Barba Azul, amiga y secretaria de la actriz principal (Janice Logan), a quien le quitaba el novio (Enrique Herrera), además, en ésta cinta debutó Tim Tan en un pequeño papel junto a su "carnal" Marcelo; La corte de faraón (Julio Bracho), comedia musical que adaptó la famosa zarzuela del mismo nombre, y en la cual Consuelo interpretaba a la coqueta y sensual esposa del faraón (Roberto Soto), empeñada en seducir al casto José (Alfredo Varela Jr.). Otra película de éste año fue ¡Arriba las mujeres!, la cual ya ha sido ampliamente analizada .

En 1944, Consuelo trabajó en una comedia y dos melodramas: La hija del regimiento (Jaime Salvador), adaptación de la ópera cómica del italiano Gaetano Donizetti, en la cual era la hermana del duque Basilio, una solterona que tenía un hijo sin estar casada y lo hacía pasar por hijo de su hermano, quien deseaba un varón y había engendrado una niña, la cual era adaptada por el regimiento del fuerte de Puenteclara, convirtiéndose en una hermosa cabo (Mapy Cortés); La culpable (José Díaz

Morales), melodrama amoroso donde Consuelo interpretaba a una vecina chismosa; Marina (Jaime Salvador), no muy lograda adaptación de la ópera y zarzuela del mismo nombre, en la que la actriz probablemente era una solterona.

Durante 1945, la actriz participó en: El monje blanco (Julio Bracho), melodrama amoroso ubicado en el renacimiento español, dialogado en verso y donde Consuelo era la condesa Próspera Huberta, rígida defensora de la moral y los privilegios de su familia; La luna enamorada (José Díaz Morales) comedia taurina en la que la actriz era la graciosa española Chelo, amiga de la protagonista (Virginia Serret) y formaba pareja cómica amorosa con Ángel Garasa, "picador" y acompañante del torero español Cagancho; Pepita Jiménez (Emilio Fernández), aceptable adaptación de la novela del hispano Juan Valera, por parte del Indio Fernández, y donde Consuelo era quizás una simpática provinciana.

En 1946, Consuelo Guerrero de Luna actuó en seis comedias: Los maridos engañan de 7 a 9 (Fernando Cortés), comedia mundana sobre el adulterio masculino, que reunía a un grupo de ofendidas esposas, posiblemente lideradas por Consuelo, para defender su matrimonio; Una extraña mujer (Miguel M. Delgado), comedia detectivesca que supuestamente ocurría en un crucero, y donde la actriz era Ursula, una cursi mujer madura que se pasaba el viaje mareada y coqueteando con el viudo comerciante Simplicio (Agustín Isunza), pero quien al final resultaba ser una famosa ladrona de joyas y era apresada por la policía en La Habana; Cásate y verás (Carlos Orellana), comedia de clase media sobre los problemas del matrimonio, en ella Consuelo era doña Matilde, una pretenciosa y prosopopéyica viuda, madre del tímido Choforito (Alfredo Varela Jr.), al que ayudaba en sus intentos de contraer matrimonio con la hija más pequeña de don Raymundo (Ángel Garasa); El cocinero de mi mujer (Ramón Peón), en esta comedia pseudomundana, protagonizada por Ángel Garasa, Consuelo posiblemente interpretaba a la cocinera o a una pariente graciosa; Su última aventura (Gilberto Martínez Solares), comedia detectivesca en la cual la actriz era Clara, miembro de una banda de gánsters encabezada por Arturo de Córdova; Don Simón

de Lira (Julio Bracho), comedia de añoranza porfiriana, en la que Consuelo interpretaba a la solterona Cristina Méndez, eterna enamorada del co-colino solterón don Simón de Lira (Joaquín Pardavé).

1947 fue un año de gran actividad para la actriz, quien participó en siete filmes: El ladrón (Julio Bracho), comedia melodramática donde era la señora Gómez Sosa, encopetada esposa del rico y mujeriego director de un banco (Domingo Soler); Espuelas de oro (Agustín P. Delgado), comedia ranchera en la que posiblemente interpretaba a una solterona de pueblo; La casa de la Troya (Carlos Orellana), comedia nostálgica ubicada en la España del siglo XIX, donde Consuelo era doña Jacinta, madre dominante e interesada, que pretendía casar a su cursi hijo con la chica más guapa y pudiente del rumbo (Rosario Granados); Matrimonio sintético (Julian Soler), comedia mundana en la que la actriz era la ambiciosa doña Leandra Dorado de Villa, hermana del fallecido don Perico Dorado y Platal, hombre de gran fortuna cuya herencia peleaban ella, su esposo Justo (Ángel Garasa) y otros parientes; Soledad (Miguel Zacarías), melodrama maternal en el que interpretaba a Marina, simpática propietaria de una carpa ambulante, a quien acompañaba su cuarto marido (Pepe Martínez); La novia del mar (Gilberto Martínez Solares), comedia amorosa donde Consuelo actuaba como la adinerada y prepotente abuela paterna de la protagonista (María Elena Marqués), doña Beatriz Silva, quien se enfrentaba a golpes e insultos con la simpática y salvaje abuela materna (Emma Roldán), por el cariño de la nieta; Mi esposa busca novio (Carlos Orellana), comedia urbana de clase media en la que la actriz probablemente formaba pareja cómica con Domingo Soler.

A partir de 1948, la actividad artística de Consuelo bajó drásticamente a sólo dos cintas por año. Las de 1948 fueron: Charro a la fuerza (Miguel Morayta), comedia de terror en la que tal vez era una parienta codiciosa y verborreica; Enrédate y verás (Carlos Orellana), comedia de conflicto amoroso en la que Consuelo seguramente hacía dueto cómico con Ángel Garasa.

En 1949, la actriz participó en: El colmillo de Buda (Juan Bustillo Oro), comedia ubicada en escenarios supuestamente "orientales", donde

la actriz era la vulgar y alburera Emérita, esposa del flojo y cobarde Exquisito (Ángel Garasa), la cual obligaba a su marido a aceptar un empleo con el inglés Mister Hale, poseedor de un codiciado amuleto robado: el colmillo de Buda. Exquisito sustruía el colmillo y era llevado a Calcuta junto con su mujer y su amigo Benítez, donde todos eran tratados como reyes, lo que hacía que Exquisito pensara en divorciarse, pero Emérita arreglaba las cosas para devolver el colmillo a sus dueños, con tal de que su esposo, ella y Benítez fueran regresados a México y les montaran una taquería; La liga de las muchachas (Fernando Cortés), comedia en la que se ridiculizaba al feminismo, a través de una "Liga de mujeres" creada por la millonaria Remedios (Consuelo Guerrero de Luna), para luchar contra la tiranía masculina. Inspirada por Lisístrata y con atuendos griegos, Consuelo volvía a interpretar a una intolerante mujer que odiaba a los hombres y les arrebatava a sus novias o esposas (muy similar a su papel de ¡Arriba las mujeres!).

Durante 1950, la actriz participó en dos melodramas: La marquesa del barrio (Miguel Zacarías), melodrama maternal protagonizado por Libertad Lamarque, en el que Consuelo era la señora Pinkerton, una ridícula inglesa que se entusiasmaba con las corridas de toros y con el cantante Pedro Vargas; En la palma de tu mano (Roberto Gavaldón), melodrama amoroso sobre el destino, donde la actriz interpretaba a una de las excéntricas clientes del astrólogo charlatán Karín (Arturo de Córdova).

En 1951, Consuelo actuó en las comedias: Ella y yo (Miguel M. Delgado), comedia rural en la cual la actriz era la provinciana y dominante tía Enedina, encargada de proteger a su guapa y rebelde sobrina (Miroslava), y preservar la honorabilidad de su familia de clase media; La alegre casada (Miguel Zacarías), comedia de enredo pseudofeminista, donde Consuelo interpretaba a la alegre y sensual viuda rica Andrómaca, quien visitaba a su amiga Cristina (Niní Marshall), sumisa y fiel esposa a la que invitaba a rebelarse contra la tiranía masculina y a transformarse en una mujer moderna como ella, lo que las llevaba a terminar disputándose el amor de un tal Héctor (Oscar Pulido), falso pintor bohemio.

En 1952, Consuelo intervino en: Tío de mi vida (Julión Soler), come-

dia urbana en la que seguramente era alguna solterona cursi y coqueta.

A lo largo del periodo 1940-1952, la participación de Consuelo Guerrero de Luna en el cine mexicano, se dió sobre todo en la comedia; ya que actuó en aproximadamente 34, mientras que en la misma etapa, solo intervino en 9 melodramas. El tipo de comedia en que más trabajó fue el que abordaba la problemática de la clase media urbana, con un total de 19 películas, seguido por el de nostalgia porfiriana o del universo español de época (9 cintas); en cuanto a comedias populares, solo colaboró en una; y comedias rancheras únicamente en dos. Acorde con el estereotipo de mujer extravagante que el cine mexicano le endilgó, Consuelo coprotagonizó una comedia ambientada en escenarios supuestamente "egipcios" (La corte de faraón), donde era una lujuriosa faraona obsesionada por el "casto" José.

Los directores con quienes más trabajó, fueron: Gilberto Martínez Solares, con el que filmó seis películas; Carlos Orellana, con igual número; Julio Bracho, con quien hizo cinco. Además de ellos, también trabajó con: Miguel M. Delgado, Julián Soler y Miguel Zacarías, con cada uno de los cuales filmó tres cintas. Después estaría el grupo de realizadores con los que sólo trabajó en una o dos películas: Jaime Salvador, Fernando Cortés, José Díaz Morales, Juan Bustillo Oro, Alberto Gout, Miguel Morayta, Fernando A. Rivero, Fernando Soler, Gabriel Soria, Ramón péon y Emilio Indio Fernández. Es decir, Consuelo trabajó con los directores que más se abocaron a representar la visión que la clase media tenía de la realidad nacional; sus anhelos cosmopolitas y sus sueños de modernidad, su fascinación por lo extranjero, sobre todo lo español, y su menosprecio por el pueblo mayoritariamente mestizo.

En ese tipo de comedia urbana de clase media, la actriz interpretó principalmente papeles de mujer acomodada, ya fuera solterona cursi y coqueta (8 veces); madre ambiciosa, seductora, porfiriana, "feminista", noble o extranjera (7 veces); esposa dominante, presuntuosa o ridícula (5 veces); abuela posesiva (1); tía remilgosa y autoritaria (2); ladrona internacional (2); o viuda verborreica (1). Congruente con su perfil o estereotipo de actriz representativa de la clase media o media alta,

unicamente en cuatro ocasiones fue mujer del pueblo: como dueña de una fonda, como vecina chismosa, española chistosa y carpera itinerante.

En cuanto a melodramas (9), sólo en uno (Resurrección, 1943, Gilberto Martínez Solares), se apartó del perfil humorístico, pues en los demás sus personajes siempre fueron cómicos o picarescos.

En una primera síntesis, podemos decir que Consuelo Guerrero de Luna representó en el cine mexicano de los cuarentas, la versión excéntrica y ridiculizable de la mujer de clase media o alta, la cual se apartaba de los estereotipos que enfatizaban la sumisión y fidelidad de la mujer a la autoridad masculina; limitando sus posibilidades de desarrollo al hogar y a los hijos. A través del humor, Consuelo encarnó personajes femeninos que rompían con esos estereotipos, pero no para cuestionarlos, sino para hacer escarnio de su propia condición femenina. A través de sus interpretaciones parecía corporeizarse una visión masculina recalcitrante y misógina, que presentaba como grotesco y fuera de lugar cualquier planteamiento "feminista"; y censuraba, desde la comedia, la sensualidad desinhibida de una mujer madura y poco atractiva o su infidelidad, con frases como: "vieja loca", "vieja bruja", "jamona", etc.

En ese sentido, el hecho de que uha actriz del cine mexicano avilacamachista haya protagonizado una comedia, en un medio monopolizado por los cómicos varones fue, a pesar de todo, un triunfo; donde la nacionalidad española de la actriz fue determinante. No sólo por la gran influencia que los actores hispanos tenían en nuestro cine, sino por el hecho de que en la conservadora sociedad mexicana, cualquier planteamiento "feminista" o de simple rebeldía femenina, solo era concebible en mujeres extranjeras, en éste caso, una actriz española.

Independientemente de sus logros y limitaciones como actriz, Consuelo Guerrero de Luna sentó un saludable precedente en el cine de la época, al interrumpir la hegemonía de los cómicos varones y encabezar el reparto de ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana). Su ejemplo fue imitado cinco años después por Sara García, una de nuestras mejores comediantes, quien protagonizó Tía Candela (1948, Julián Soler); y posteriormente por la argentina Niní Marshall, que estelarizó varias comedias.

5.- La trayectoria artística de Consuelo Guerrero de Luna en años posteriores.

Después de 1952, Consuelo pareció alejarse del estereotipo de mujer excéntrica y ridícula, aunque no totalmente, encaminándose más hacia los tipos populares, donde logró algunas caracterizaciones interesantes, como en Las aventuras de Pito Pérez (1956, Juan Bustillo Oro), segunda versión de La vida inútil de Pito Pérez (1943, Miguel Contreras Torres), en la cual la actriz interpretaba a la lujuriosa Jovita, esposa del gordo boticario J. B. J. (Marcelo Chávez), quien con el pretexto de un dolor de espalda, hacía que el empleado Pito Pérez (aceptablemente interpretado por Tin Tan) le diera una "friega" con linimento todas las tardes, mientras su obeso marido dormitaba en la botica. En Los secretos del sexo débil (1960, José Díaz Morales), Consuelo era doña Humberta, una mañosa vieja que se obstinaba en casar a su sobrina con un viejo rico. Su estereotipo de "caricatura feminista", siguió repitiéndose veladamente en cintas como: Canasta de cuentos mexicanos (1955, Julio Bracho), en una de las historias que la componían, Consuelo era la tía de María Félix, ambas un poco machorras; La casa del terror (1959, Gilberto Martínez Solares) y Locura de terror (1960, Julián Soler), protagonizada por Tin Tan y donde se aprovechaba la voz gruesa y dominante de la actriz; Refirí entre las mujeres (1956, Fernando Cortés); Bandito entre las mujeres (1958, Miguel M. Delgado); Dormitorio para señoritas (1959, Fernando Cortés); Mi noche de bodas (1953, José Díaz Morales), donde tuvo un pequeño papel como la artista de circo madame Dupont, cuyo verdadero nombre era Guadalupe Pérez, y que se convertía en compañera de viaje y confidente de la protagonista (María Antonieta Pons); Caperucita y sus tres amigos (1960, Roberto Rodríguez), estelarizada por Manuel Loco Valdés, ésta comedia infantil presentaba a Consuelo como una gitana simpática.

Durante el resto de los cincuenta, la actriz sólo intervino en tres melodramas: Llévame en tus brazos (1953, Julio Bracho), protagonizada por Ninón Sevilla; Solamente una vez (1953, Carlos Véjar); Miércoles de ceniza (1958, Roberto Gavaldón), pretencioso melodrama cuyo reparto estaba encabezado por María Félix y Arturo de Córdova, y en el que Consue-

lo era una de las "trabajadoras" del lujoso burdel regentado por María Félix.

La última película registrada de la actriz, fue Casi casados (1961, Miguel M. Delgado), donde el protagonista era Mauricio Garcés, quien iniciaba su personaje de play boy rico y conquistador, que le daría fama años después; y donde Consuelo, acorde con su travestismo masculino, interpretaba a una mujer juez.

c).- SARA GARCÍA

I- Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine. Quien se habría de perpetuar como la enérgica y dulce abuelita del cine mexicano, Sara García Hidalgo, nació en Orizaba, Veracruz, el 8 de diciembre de 1895. Sus padres fueron los españoles Isidoro García Ruiz, ingeniero arquitecto y Felipa Hidalgo Rodríguez; quienes vinieron a México por un contrato que había obtenido el señor García para trabajar en una fábrica de Monterrey. Desafortunadamente, el ingeniero enfermó al poco tiempo y hubo de ser trasladado a la capital, donde fue hospitalizado. Sara ingresó al colegio de las Vizcaínas y posteriormente a la Escuela Normal; llegando a convertirse en profesora del plantel donde había estudiado y en el cual vivió como interna. Fue maestra, por ser esa la única profesión a que tenían acceso las mujeres en ese tiempo.

Aunque en su familia no hubo actores, su padre era un apasionado del teatro y de él aprendió Sara el amor por esa actividad. Ya siendo maestra recuerda que: "... premiaba yo a mis discípulas haciéndolas recitar poesías, dialogar o representar comedias... era como una válvula de escape. Sentía una profunda vocación"³³ Esa vocación la llevó a su primer encuentro con el cine cuando, al salir a dar clases particulares de español y geografía, descubrió un local donde se realizaba una filmación (eran los estudios de la compañía Azteca Films) y su director, Joaquín Coss, la invitó a pasar. Esa invitación se materializó en la que fue su primera actuación cinematográfica, en la película muda En defensa propia (1917, Joaquín Coss), donde: "... hice de criadita, actué dos minutos"³⁴ Junto a Joaquín Coss, uno de los pioneros del cine mudo mexicano, Sara actuó también en Alma de sacrificio (1917), como extra o "señorita de conjunto". Igual participación tuvo en La soñadora (1917), cinta dirigida por otro de los iniciadores de nuestro cine, Eduardo el Nanche Arozamena, quien además, al quebrar la Azteca Films, le ofreció a Sara trabajo en el teatro.

Así, mientras el país se encontraba en plena Revolución, en una época en que: "... a los cómicos y a los toreros se les despreciaba. Eran unos tiempos terribles. Y tanto a los actores dramáticos como a los comedian-

tes, se les denominaba "cómicos".³⁵ La joven Sara García decidió abandonar el colegio y dedicarse a la actuación de tiempo completo.

Su debut se dió en teatro Pábregas (de los más importantes en ese momento, junto con el Principal, el Lírico, el Iris, el Arbeu y otros), donde actuó en una obra francesa: El asno de Buridan, de la cual recuerda que: "... mi papel era pequeñito, como todos los siguientes. Yo ganaba dos pesos diarios. Trabajábamos en dos funciones diarias..."³⁶ Sara tenía entonces veintidos o veintitrés años de edad. Su formación como actriz se fue dando en los años posteriores; durante las giras por el interior del país o en la capital, con el grupo de Eduardo Arozamena o con la compañía del esposo de doña Prudencia Grifell, haciendo papeles de damita joven, de hombre o de mujer mayor (llegó a interpretar a la madre de doña Prudencia, mujer ya cuarentona, mientras Sara era una veinteañera). En esa época conoció al que sería su esposo, Fernando Ibáñez: "Era extra como yo, y en los estudios nos mirábamos... cuando nos contrataron para ir de gira por todo el norte, nos hicimos novios y nos casamos... en Nogales, Arizona".³⁷ Tiempo después nació su hija María Fernanda y la pareja continuó su vida en el teatro: en giras, parando en hoteles o casas de huéspedes, hasta que, cuando la niña cumplió tres o cuatro años, el matrimonio se disolvió.

Vinieron años difíciles para Sara, teniendo que atender a su pequeña mientras continuaba abriéndose paso como actriz. Después de formar parte del grupo de teatro de Emma Duval, fue contratada por María Tubau para desempeñar papeles de segunda en el teatro Pábregas; y con el tiempo pasó al Ideal, de las hermanas Blanch, donde permaneció durante 25 años consecutivos, ya sin salir de gira. "Entonces, como ya no suele hacerse, se estrenaba una obra cada ocho días..."³⁸ se montaban obras del teatro español principalmente, aunque también se abarcaba el repertorio francés. En esos años Sara fue definiendo su preferencia por papeles de "carácter", pues pensaba que "... la actriz de carácter es otra primera actriz, otra estrella teatral".³⁹ Es decir, esos papeles requerían mayor capacidad histriónica y no estaban tan sujetos a cuestiones pasajeras como la edad y la belleza.

Aún cuando Sara se inició como actriz en el cine mudo, no volvió a

ese medio sino hasta 1933, en su etapa sonora: "Siendo mudo, el cine me parecía la cosa más aburrida del mundo..."⁴⁰ En cambio, el teatro le permitía mayor desarrollo y la mantenía en contacto con el espectador; además de la cuestión económica, ya que en el cine los sueldos eran "... como para morirse de risa. Por ejemplo, en la primera película que filmé: El pulpo Humano, me pagaron 50 pesos por seis días de trabajo"⁴¹; mientras que en teatro ganaba hasta 25 pesos diarios. Esa situación hizo que alternara su actividad en cine y teatro.

Después de El pulpo humano (1933, Jorge Bell), intervino en El vuelo de la muerte (Guillermo Calles) y La sangre manda (José Bohr), ambas de 1933 y en las cuales tuvo pequeños papeles. Al año siguiente logró su primer papel protagónico en ¡Viva México! (Miguel Contreras Torres), interpretando a la corregidora doña Josefa Ortiz de Domínguez.

A partir de 1936, la relación de la actriz con el cine se fue estrechando, al tiempo que empezó a identificársele con papeles de madre. Ese año colaboró en: Así es la mujer (José Bohr), comedia musical donde hacía el papel de viuda; Mariguana (El monstruo verde), de José Bohr, en la que tenía un papel secundario; Las mujeres mandan (Fernando de Fuentes), donde era la esposa de Alfredo del Diestro, mujer dominante y abusiva con su marido; Malditas sean las mujeres (Juan Bustillo Oro), en la que Sara interpretó a la señora de Ambrosaliet, cuya coqueta hija provocaba el suicidio de su enamorado (después de ésta cinta, empezó a ser llamada "la madre del cine nacional"); y No te ensañes corazón (Miguel Contreras Torres), en la que nuevamente era una esposa déspota con el marido (Carlos Orellana).

En 1937, Sara García protagonizó el melodrama maternal No basta ser madre (Ramón Peón), que había sido una exitosa obra teatral actuada por ella misma, y que: "... me convirtió en estrella de cine. El productor Saís Piquer vino al teatro Ideal a contratarme. Me pagaron seis mil pesos"⁴². En ella interpretó a Sebastiana del Puerto, una humilde labradora. Ese mismo año actuó en la comedia La honradez es un estorbo (Juan Bustillo Oro), en la que era doña Refugio, una suegra posesiva y metiche.

Para 1938, su nombre ya aparecía en los primeros lugares del reparto;

ya fuera como la madre abnegada de Pescadores de perlas (Guillermo Calles) como tía en Dos cadetes (René Cardona y Jorge López Portillo) y en Perjura (Raphael J. Sevilla); encarnando a la corregidora Catalina en El capitán aventurero (Arcady Boytler); o como la esposa pueblerina de el Chato Ortín en Los enredos de pamé (Miguel Zacarías), primera cinta de una serie cómica que habría de continuar.

Durante 1939, la actriz participó en dos comedias donde hacía el papel de viuda española que debe sostener a sus hijos: Miente y serás feliz (Raphael J. Sevilla) y Papacito lindo (Fernando de Fuentes); además de Calumnia (Francisco Elías) y En un burro tres baturros (José Benavides Jr.), en las que tuvo papeles protagónicos.

Así, en sólo siete años, de 1933 a 1940, Sara García fue afianzando su carrera en el cine, mientras pulía el personaje de madre, que habría de identificarla durante toda su carrera. Personaje que interpretó desde varios ángulos: como suegra abusiva, como viuda conquistable o de respeto, como esposa déspota o engañada y como tía cariñosa, sustituto maternal. Moviéndose entre el melodrama y la comedia, Sara podía interpretar convincentemente a una humilde campesina, una mujer de clase media, una española adinerada o a la casera de una modesta pensión de huéspedes.

Sin embargo, sus mayores triunfos habrían de darse en las décadas siguientes, en las que pasó de "madre del cine nacional" a ser "la abuelita del cine mexicano". Su actividad profesional fue una de las más interesantes y fructíferas de nuestra cinematografía. La actriz falleció el 21 de noviembre de 1980, a los 85 años de edad.

Como doña Luisa, la abuelita
machorra y simpática de Los
tres García (1946, Ismael Ro-
dríguez).



Sara García, entre la comedia y el
melodrama.

Con Emilio Tuero en Cuando los hijos
se van (1941, Juan Bustillo Oro)



Junto a Irma Dorantes y An-
gel Infante en El gran premio
(1957, Carlos Orellana).
Fuente: Enciclopedia Documental
del Cine Mexicano, Tomos III,
II y I.



Sara García y su mejor pareja cómica: Joaquín Pardavé



Sara García, Emilio Tuero y Joaquín Pardavé en El bañano Jalil (1942, Joaquín Pardavé).

Fuente: Revista Somos, edición especial No. 100.



Sara García, Emma Roldán y Domingo Soler en La gallina ciega (1941, Fernando de Puentes)

Fuente: Los hermanos Soler, Emilio García Riera.



Como pareja de Cantinflas en ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro)

Fuente: Cuadernos de la Cineteca Nacional No. 2.



Sara García y Carlos Orellana en Dos mexicanos en Sevilla (1941, Carlos Orellana). Fuente: Cuadernos de la Cineteca Nacional, No.



Sara García, Héctor Suárez y Andrés Soler en Los dos apóstoles (1964, Jaime Salvador)

2.- Sinopsis y ficha técnica de las películas:

Los tres García

Producción: (1946); Rodríguez Hermanos.

Dirección: Ismael Rodríguez; Asistente: Jorge López Portillo.

Argumento: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana y Fernando Méndez.

Adaptación: Ismael Rodríguez.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Manuel Esperón (vals Sara García, compuesto por Esperón, como música de fondo).

Sonido: Manuel Topete.

Escenografía: Carlos Toussaint; Maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Rafael Portillo.

Intérpretes: Pedro Infante (Luis Antonio García), Sara García (doña Luisa), Abel Salazar (José Luis García), Víctor Manuel Mendoza (Luis Manuel García), Marga López (Lupita), Carlos Orellana (cura), Fernando Soto Manteguilla (Tranquilino), Antonio R. Frausto (presidente municipal), Clifford Carr (tío John), Paco Martínez (comisario), Hernán Vera (cantinero). Duración: 118 minutos. (Fuente de créditos: Historia Documental del Cine Mexicano).

Vuelven los García

Producción: (1946); Rodríguez Hermanos.

Dirección: Ismael Rodríguez; Asistente: Jorge López Portillo.

Argumento: Rogelio A. González; Adaptación: Ismael Rodríguez.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Manuel Esperón.

Sonido: Manuel Topete.

Escenografía: Carlos Toussaint; Maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Rafael Portillo.

Intérpretes: Pedro Infante (Luis Antonio García), Sara García (doña Luisa), Abel Salazar (José Luis García), Víctor Manuel Mendoza (Luis Manuel García), Marga López (Lupita), Carlos Orellana (cura), Blanca Estela Pavón (Juan Simón), Rogelio A. González (León López). Duración: 105 minutos. (Fuente de créditos: Historia Documental del Cine Mexicano)

Sinópsis de Los tres García:

En San Luis de la Paz, pueblito del bajo, vive la enérgica y dominante doña Luisa (Sara García), quien ejercita su irascible carácter regañando a sus sirvientes: con un puro en la boca y un bastón en la mano. Ella es el alma y la conciencia de su rancho y de sus tres nietos: Luis Manuel García (Víctor Manuel Mendoza), ruano y adinerado prestamista que gusta de recitar cursis poemas ajenos, apropiándose los; y cuyo lema es: "nada que no sea dinero, me interesa". Su abuela lo llama "avaro relamido", y le vaticina que: "cada peso de usurero, es un chorro de plomo derretido que te caerá sobre la rabadilla en los infiernos". José Luis García (Abel Salazar), orgulloso, resentido e independiente, prefiere: "ganar poco por mi cuenta, que regalar mi trabajo a los demás", doña Luisa lo define como: "amargado venenoso", cuyo "maldito orgullo te recome las entrañas y te hierve el pecho de susanos". Y Luis Antonio García (Pedro Infante); parrandero, borracho, mujeriego y malhablado, quien aparece como el consentido de la abuela, y cuya filosofía es: "mientras cómanos, ámenos y bébanos, manque no trabájenos".

El cura y el presidente municipal del pueblo (Carlos Orellana y Antonio R. Frausto), se quejan con doña Luisa del escándalo que han armado sus nietos en la cantina, espantando a los parroquianos. No sin mostrarse orgullosos de ellos, la abuela se compromete a llamarles la atención. Con su bastón y su lengua agresiva, doña Luisa recrimina a sus nietos, y les recuerda los desvelos que pasó para criarlos, tras la muerte de sus padres. Llega la noticia de que los López, quienes asesinaron a los padres de los García, han salido de prisión después de purgar la pena por ese delito, y buscan venganza.

Mientras, un turista estadounidense y su rubia hija Lupita llegan al pueblo, encontrándose con los tres García; quienes sucesivamente, tratan de impresionar a la joven con su amabilidad, sus piropos o sus desplantes. Los supuestos turistas buscan a doña Luisa; ésta y sus nietos llegan a la iglesia para asistir a misa. Aparte, el cura reprende a los tres hermanos López, instándolos a que olviden su idea de matar a los García y a que devuelvan los "santitos" que robaron en otra iglesia para obse-

quiárselos al padre. En su homilía, el cura pide que todos perdonen a sus enemigos, mirando significativamente a los García. A la salida de la iglesia, los "turistas" se encuentran con doña Luisa; y resulta que Lupita y los García son primos y el padre de ella, su tío. La abuela instala a los recién llegados en su casa, donde va a celebrarse una comida para festejar su cumpleaños. Los García se presentan al festejo, tratando de causar buena impresión en su prima, ante los burlones comentarios de doña Luisa. El cura informa en privado a la abuela, sobre la presencia de los López, y pretende que ella los desarme, sin resultado.

Esa noche, durante la fiesta en honor de doña Luisa, Luis Manuel llega elegantemente vestido, recita unos versos a su abuela y corteja a Lupita, con quien presume de poeta y universalista; enseguida aparece José Luis vestido de charro y dirige unas tímidas palabras de felicitación a su abuela, quien se emociona y le agradece; por último se presenta Luis Antonio acompañado de mariachis, cantándole cariñosamente a la festejada, la cual se muestra tan contenta, que imita los gritos de su sobrino ante la sorpresa general; su nieto la abraza y le da unas vueltas, efusivo. Sin que nadie lo note, los López se esconden afuera de la casa. Se inicia el baile, y cada uno de los García trata de bailar con Lupita, quien obedeciendo al cura, se dedica a desarmar a sus primos mientras baila con ellos. Cuando sus nietos están a punto de pelearse por Lupita, doña Luisa interviene y usando su bastón los saca de la reunión, gritándoles: "chacales, caramba, ustedes no respetan ni mi casa, ni mi santo ni a su prima". Los López, que esperaban una oportunidad, al ver salir a los García de la casa, los encañonan con sus armas, pero la oportuna llegada del sacerdote evita un enfrentamiento.

Después del baile, cuando todos se han retirado, Lupita sueña con sus primos; imagina que cada uno le declara su amor y que ella, al no saber por cual decidirse, pide consejo a la abuela, quien le sugiere que se quede con los tres. Los García también sueñan, pero despiertos, fantaseando que Lupita corresponde a su amor. Al día siguiente, durante el jaripeo, Los García lucen sus habilidades charras; especialmente en el peligroso "paso de la muerte", el que deciden hacer con los ojos venda-

dos. Lupita, que debe premiar al ganador, termina poniendo la medalla a los tres. Los primos continúan cortejándola; le mandan sendas cartas, pidiéndole matrimonio. Ella esta indecisa y busca el consejo de doña Luisa, quien le sugiere que decida por sí misma; los García le llevan serenata, pero ella los evita y resuelve abandonar el pueblo, despidiéndose únicamente de su abuela. Cuando se aleja con su padre en el auto, unos lugareños les informan que los López han quemado el rancho de Luis Antonio.

Entretanto, la abuela disfruta de la triple serenata de sus nietos, que la confunden con Lupita, hasta que ella les explica que su prima se ha marchado. Enfurecidos, los García se lían a golpes, ante la presencia de doña Luisa, quien sin dejar de fumar, les grita: "Así, así, como cuando eran niños, sin pistolas". Llegan unos hombres a informar de la muerte de los López a manos de un desconocido. Por separado, cada uno de los García, se declara culpable del crimen; doña Luisa, al enterarse, va a la comisaría y se burla del comisario. Al poco tiempo aparece el verdadero asesino: Tranquilino (Fernando Soto Mantequilla), sirviente de doña Luisa, quien confiesa su crimen.

Para obligar a Lupita a decidirse por uno de ellos, los García fingen matarse; ella, sin vacilar, corre a abrazar a José Luis. Mientras tanto, afuera de la casa, la abuela se dedica a cambiar la llanta del auto del padre de Lupita, quien la observa complacido.

Sinopsis de Vuelven los García:

Ante numerosos habitantes de San Luis de la Paz, el presidente municipal felicita a Tranquilino por haber matado a los López, y le otorga tres mil pesos de recompensa; pero inmediatamente después lo entrega a la policía para ser encarcelado. Doña Luisa y sus nietos asisten a la iglesia, donde se leen las amonestaciones para la próxima boda de Lupita y José Luis. Cuando el sacerdote pregunta si no hay algún impedimento para la misma, Luis Antonio y Luis Manuel abandonan el lugar, y afuera están a punto de pelearse, pero la oportuna llegada de la abuela los detiene.

Los hijos de los López, León y su hermana Juan Simón, que habitan

en el monte, se enteran de la muerte de sus padres y preparan su venganza. León visita al cura y le encarga unas misas en memoria de los muertos, al tiempo que le reprocha la forma en que los enterraron, en la fosa común; después comisiona a su ayudante para que investigue todo sobre el crimen y sobre los García, los eternos enemigos.

En casa de doña Luisa, el padre de Lupita da una fiesta para despedir a su hija; la abuela preside la reunión, dirigiendo con el bastón a sus nietos, que cantan su canción favorita: "¡Ay qué dichoso soy..." Mientras todos felicitan a la futura pareja, doña Luisa vigila a Luis Antonio para evitar que se propase al abrazar a Lupita. José Luis reúne a sus primos en privado y les pide que lo dejen en paz; ellos aceptan y se reconcilian, ante la alegría de la abuela que los ha estado espiando.

Llega el día de la boda; doña Luisa y Luis Antonio esperan en el atrio de la iglesia al resto de la familia, que va llegando poco a poco. Cuando ya están todos y se disponen a entrar, aparece León López armado y los amenaza; José Luis cubre a su familia con el cuerpo, al igual que doña Luisa, quien recibe un disparo en la espalda; el sacerdote se adelanta para detener al agresor y también es herido. El asesino huye a reunirse con su hermana, espantado porque piensa que mató al cura; pero ella lo reconforta e incita a que acabe con todos los García.

La abuela moribunda dicta su testamento; los demás solo fueron heridos y ya se recuperan. La anciana se despide de cada uno de sus nietos; a Lupita le pide que cuide a Luis Antonio, y a todos les suplica que al enterrarla le toquen su canción favorita. Durante el sepelio, mientras el féretro de doña Luisa baja a su tumba, los tres García cantan: "¡Ay qué dichoso, soy..."

La tropa busca al asesino de doña Luisa, quien permanece escondido con su hermana. Durante la lectura del testamento, se escucha la voz de la abuela, recriminando a sus nietos por sus defectos, ratificándoles su cariño y pidiéndoles que mejoren. Tranquilino sale libre después de un tiempo; contra su voluntad, pues ya se había acostumbrado a la vida en la cárcel. José Luis ha pospuesto su boda hasta que el asesino de su abuela sea atrapado; además, se siente celoso de Luis Antonio, a quien Lupita

brinda mayor afecto, tratando de que supere la tragedia y deje de emborracharse.

Luis Manuel localiza el escondite de los López, sin saberlo, y al acercarse es herido por Juan Simón, la que al verlo inconsciente decide atenderlo; ambos se enamoran. Sin embargo, cuando descubren que pertenecen a familias rivales, suspenden su idilio y ella esta a punto de matarlo, pero se arrepiente y lo deja marchar. Luis Manuel busca el consejo del cura, mientras León regresa con su hermana después de haber matado a Tranquilino. Al enterarse de lo ocurrido entre Juan Simón y uno de los García, León enfurece y quiere matarla, pero la llegada del sacerdote se lo impide; éste se lleva a la joven a casa de los García. Ahí es recibida con gran indignación por los nietos de doña Luisa: sólo Lupita la acepta. El cura trata de convencerlos para que olviden la venganza, pero Luis Antonio sale a buscar a León. Cuando lo encuentra, le propone que se maten a balazos, para no estorbar a la felicidad de sus hermanos; ambos se disparan al mismo tiempo y sus cuerpos sin vida quedan juntos. Al final se celebran dos bodas: la de José Luis y Lupita, y la de Juan Simón y Luis Manuel; los fantasmas de la abuela y de Luis Antonio presencian la ceremonia, burlones, y al terminar ésta, se alejan para siempre.

3.- Análisis de Los tres García, Vuelven los García y del personaje de Sara García.

Ambas películas pertenecen al género de la comedia ranchera, el cual había cobrado auge después del éxito de las películas de Fernando de Fuentes: Allá en el Rancho Grande (1936), Bajo el cielo de México y La Zandunga (1937). Por sus características, la comedia ranchera aparece como uno de los pocos géneros crados por el cine mexicano, y cuya popularidad trascendió las fronteras nacionales. Aunque al principio de forma ingenua, poco a poco fue creando un retrato mistificado de la provincia y el campo mexicanos; llegando a indentificársele en el extranjero, con el cine mexicano por excelencia.

Constituida por una amalgama de cuadros costumbristas, canciones vernáculas y una historia de amor o de rivalidad amorosa; y aderezada con la comicidad sencilla de los tipos populares que desfilaban por ella, la comedia ranchera desbordaba vitalidad y alegría. Sus orígenes son diversos: el teatro español y la literatura mexicana del siglo XIX, el cine mudo mexicano y el teatro frívolo de los años veinte en la ciudad de México. De acuerdo con el crítico e historiador del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, la influencia del teatro español se dió a través del sainete madrileño y de la zarzuela. Del primero incorporó: "el gusto por el asunto jocoso... por los enredos a base de malentendidos ... y cierta gracia verbal".⁴³ de la zarzuela tomó tres elementos: "... la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre."⁴⁴

De la literatura mexicana debemos citar en primer lugar, la novela de Luis G. Inclán Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama; donde apareció por vez primera el tipo del charro mexicano, elemento esencial de la comedia ranchera, con su aureola romántica que conjuntaba un espíritu independiente y aguerrido, que se jugaba la vida con facilidad y la elegancia de un vestuario barroco, saturado de adornos de plata, cuero o gamuza; aunado a la riqueza del lenguaje popular. En relación a ésta novela, el historiador del cine

mexicano, Aurelio de los Reyes, plantea que algunos elementos de Allá en el Rancho Grande (1936, Fernando de Puentes); parecen tomados de ella, tales como: el personaje de Crucita (Esther Fernández), muy similar a la historia de Pepe el diablo y Clarita; o la utopía de la hacienda con su propio sentido de la justicia y su jerarquía social: peninsulares, criollos y mestizos.

Otras obras que contribuyeron a modelar la psicología del charro que propuso el cine mexicano, fueron: Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno y El Zarco, de Ignacio Manuel Altamirano; donde los protagonistas eran soldados del gobierno, campesinos, patriotas o bandoleros. Sin olvidar La parcela, de José López Portillo y Rojas, que fue el primer acercamiento literario a la vida rural jalisciense; y que el cine convertirla en el universo rural mexicano por antonomasia, además de haberla adaptado en dos ocasiones.

El teatro clásico y romántico universal, también sirvió de inspiración a la comedia ranchera. Jorge Ayala Blanco encuentra que Los tres García se deriva de la comedia Marcela o Cuál de las tres, escrita por el español Bretón de los Herreros.

En cuanto al cine mudo mexicano, en su intento por recuperar las principales obras de la novelística del nacionalismo decimonónico, contribuyó a enriquecer el universo de la comedia ranchera, dignificando tipos y lenguaje popular tanto rurales como urbanos, en cintas pioneras: En la hacienda (1920, Ernesto Vollrath) y El caporal (1921, Miguel Contreras Torres).

Rasgos distintivos de la comedia ranchera en el cine eran: el hecho de eludir la problemática de la explotación social, adoptando siempre el punto de vista del patrón, de los comerciantes o de la clase económicamente poderosa; y el dominio indiscutible del macho en el universo cerrado de las haciendas semif feudales, quien se dedicaba a probar su hombría en peleas de gallos, riñas de taberna, carreras de caballos y noviazgos con hermosas mujeres campiranas, donde no faltaban las serenatas, el recurso de seducción más recurrente en el cine mexicano.

Esos elementos están presentes en Los tres García, considerada como

una de las mejores cintas del género, y que fue realizada por Ismael Rodríguez, a quien Jorge Ayala Blanco define como: "el cineasta populachero por excelencia",⁴⁵ y que había iniciado su carrera como extra en Santa (1931 Antonio Moreno), primera película mexicana con sonido directo, a cargo de los hermanos de Ismael: Joselito y Roberto Rodríguez. Mientras interpretaba pequeños papeles en cintas como: Fuagandas de la vida (1934, Miguel Zacarías), Todo un hombre (1935, Ramón Peón) y Rosario (1935, Miguel Zacarías), Ismael Rodríguez realizó todo tipo de oficios relacionados con el cine: desde ayudante de carpintero hasta auxiliar de laboratorio, para finalmente viajar a los Estados Unidos a estudiar sonido. En 1939 se reincorporó al cine mexicano, trabajando como sonidista y adaptador en las películas que producían y dirigían sus hermanos. Hasta que en 1942, a los 25 años de edad, dirigió su primera cinta: ¡Qué lindo es Michoacán!, a la que siguieron: Mexicanos al grito de guerra (1943), codirigida con Álvaro Gálvez y Fuentes, y donde inició su relación con el que sería uno de los mayores ídolos de nuestro cine: Pedro Infante: Escándalo de estrellas (1944); Cuando lloran los valientes (1945), donde se reunieron por vez primera Blanca Estela Pavón y Pedro Infante, pareja que habría de consagrarse en Nosotros los pobres (1947), también dirigida por Ismael Rodríguez. Pero un año antes, en 1946, Rodríguez obtuvo uno de sus primeros triunfos importantes con Los tres García, filmada al mismo tiempo que su secuela: Vuelven los García; donde, citando a Jorge Ayala Blanco: "... la vivacidad atropellante del cineasta populachero por excelencia (Rodríguez) y su fluido manejo del habla provinciana, infundían a sus películas un impulso que no se podía encontrar en las comedias de sus congéneres... Los matices personales y las extravagancias de Rodríguez no consiguen trascender los convencionalismos que antes hemos señalado en la comedia ranchera... Sin embargo, sería injusto dejar de reconocer que, al margen de cualquier diferencia hipócrita, Los tres García es una buena, pequeña comedia."⁴⁶ Apoyado por colaboradores de gran ingenio como Fernando Méndez y Carlos Orellana en el argumento, Ismael Rodríguez logró una divertida comedia ranchera en la que se planteaban tres versiones del macho mexicano o el doblamiento de un arquetipo de la hombría mexicana; unidos por el

carifio de su abuela doña Luisa, una singular matriarca dominante y castrabias, representante, junto con sus nietos, de la clase pudiente. Desde su hacienda, ella contribuía a la tranquilidad de San Luis de la Paz, pintoresco pueblito porfiriano, donde el sacerdote (Carlos Orellana) controlaba desde el púlpito a sus ovejas, mientras el presidente municipal (Antonio R. Frausto), vigilaba la impartición de justicia y el orden. El cual sólo parecía alterado por los pleitos entre los primos García, de carácter y modo de vida opuestos; y por la sed de venganza de los desalmados hermanos López, que se habían fugado de la cárcel, donde cumplían condena por el asesinato de los padres de los García.

En ambas películas, Sara dió vida a uno de los mejores personajes de su carrera -que a esas alturas abarcaba casi treinta años de experiencia en teatro y trece en el cine-: la anciana doña Luisa García, mujer de gran vitalidad y simpatía, que según Jorge Ayala Blanco: "representa la imposibilidad femenina de llegar a ser un verdadero macho"⁴⁷; pero que más bien parecía una divertida parodia de lo "masculino". Porque más que intentar convertirse o no poder ser un macho, da la impresión de disfrutar con ese juego de apariencias; donde con el simple hecho de cubrir los signos femeninos de su físico (vestido negro desde el cuello hasta 'el huesito', antiestéticas zafas redondas, cabello recozido en la nuca y puro en la boca), la anciana viuda lograba el respeto del cura, del presidente municipal, y la obediencia de sus nietos. Emulando carácter, apariencia y desplantes "masculinos", doña Luisa usufructuaba escarrocamente ese "travestismo" que le permitía acceder a una posición de poder.

Esos elementos masculinos de carácter y vestimenta, iban aunados a un perfil de comicidad picaresca y por momentos infantil, que contribuía a darle mayor fuerza dramática al personaje. Sin embargo, gran parte de su comicidad, provenía del contraste entre la tradicional imagen de Sara García como madre abnegada (Mi madrequita, Cuando los hijos se van, La gallina clueca, etc.), y la nueva personalidad de la actriz como abuela despótica, alburera y varonilmente graciosa; quien con su hábil manejo del bastón y el lenguaje "masculino", encarnaba una vital parodia del matriarcado. Convertida en la conciencia de sus nietos: de Luis Ma-

nuel García (Víctor Manuel Mendoza), al que ella consideraba un "avaro relamido" y que era el más guapo y rico de los tres; de José Luis García (Abel Salazar), independiente y orgulloso, al cual doña Luisa llamaba "amargado venenoso"; y de Luis Antonio García (Pedro Infante), borracho, simpático y despreocupado, pero su favorito. Aunque, como decía al final, en la personalidad de cada uno de ellos se reconocía a sí misma en su juventud.

El personaje de doña Luisa, irritable, autoritario y profundamente religioso, contribuía a preservar el vínculo familiar y a definir a los demás personajes. Como su sobrina Lupe (Marga López), quien representaba la tradicional imagen femenina: pasiva y conquistable, cuya condición de extranjera le añadía el desafío nacionalista para sus seductores primos; Tranquilino (Mantequilla) y el tío John (Clifford Carr) funcionaban como patifios de Sara García, uno como su subalterno sufría con indomable ingenuidad la agresiva ironía y los golpes de su patrona, mientras que el otro, como su igual en el plano social, padecía las sarcásticas bromas de la abuela por ser extranjero. Porque la comicidad de la actriz estaba no sólo en el lenguaje y actitudes "masculinas", sino también en sus múltiples gestos y señas: como cuando le enseñaba la lengua al comisario que había encarcelado a sus nietos, o al indicarle a Luis Antonio, con los dedos, que ya no abrazara a su prima, que le "cortara"; o en las bromas que le hacía al tío John, llamándolo "viejo tricolor" (por tener el pelo blanco, la nariz colorada y el rabo verde); o incluso cuando estaba agonizando: "ven que estoy estirando la pata y me siguen engañando"; o después de muerta, durante la lectura del testamento, donde su voz en off regañaba cómicamente a sus nietos. Sara no despreciaba ningún recurso humorístico, mezclando actitudes infantiles y picarescas.

Después de Los tres García y Vuelven los García, la actriz empezó a ser llamada "la abuelita del cine mexicano", aunque no era ésta la primera ocasión en que representaba a una abuelita; ya en 1942 había sido una abuela enojona pero cariñosa (La abuelita, Raphael J. Sevilla); y en 1944 había interpretado a una anciana matriarca (El jagüey de las ruinas, Raphael J. Sevilla), cuya edad y sabiduría la mantenían al frente de un

clan familiar. Pero en Los tres García y su secuela, Sara pudo finalmente salirse de los estrechos límites del melodrama, género en que había sido estereotipada como madre sufrida; para bordear lo cómico en un tono original y de buen nivel.

En las películas analizadas, destaca la excelente pareja cómico dramática que integraron Sara García y Pedro Infante: quienes se convertían en el centro de la historia, al desarrollar un singular coqueteo afectivo. El expresando en forma explosiva su cariño por la abuela, y ella poniéndose a su nivel; como durante la fiesta del cumpleaños de doña Luisa, donde ella sorprendía a todos al imitar los gritos de alegría de su nieto; o cuando aparecía preocupada, vigilando los pleitos y travesuras de Infante. Esa intensa relación emotiva, justificaba dramáticamente la respuesta autodestructiva de Luis Antonio después de la muerte de su abuelita, que según Emilio García Riera no era tal, pues: "Todo afirmará su inmortalidad. El director hará oír su voz en la lectura del testamento, animará su retrato... y se servirá de transparencias para hacerla aparecer en calidad de fantasma tutelar... junto a su nieto favorito".⁴⁸ Sin embargo, al morir doña Luisa, moría también el tono humorístico de la película, que se asumía plenamente como melodrama; y solo al final, con su reaparición como fantasma socarrón junto a su nieto también fantasma, reaparecía el tono de comedia.

4.- Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó Sara García.

Durante 1940, la actriz participó con buen éxito en ocho películas, dos de ellas dirigidas por Juan Bustillo Oro: ¡Ahí está el detalle! y Al son de la marimba. En la primera, Sara tenía un papel secundario pero interesante; era Clotilde Regalado, una oportunista "pelada" que se hacía pasar por esposa del convencenciero Cantinflas, a quien enfrentaba con su misma socarronería e ingenio. A diferencia de los demás personajes de la película, quienes actuaban automáticamente como patifios del cómico, Sara desarrollaba su comicidad con gran independencia, neutralizando por momentos el monopolio humorístico de Cantinflas; aunque la principal diferencia entre ambos, estaba en el lenguaje, pues ella no poseía el habla enredada pero ingeniosa de él. Lo cómico de su personaje era producto de su notable capacidad histriónica, que le permitía utilizar convincentemente su voz chillona, su risilla socarrona y su personalidad de matrona vohuble. Ella y Cantinflas integraron una buena pareja cómica, especialmente en la parte donde él baña al que se supone es hijo de ambos, donde desarrollan un divertido equilibrio humorístico, sin predominio de uno sobre otro.

En Al son de la marimba, Sara volvió a ser pareja de Fernando Soler (la primera ocasión había sido en Papacito lindo, 1933, Fernando de Fuentes). En esta cinta eran Cordelia y Palemón, padres de familia pretenciosos y arribistas, que junto con sus tres hijos vivían de las apariencias. Durante un encuentro de la familia y el rico hacendado Felipe del Río (Emilio Tuero), éste se enamoraba de una de las hijas de Cordelia y se casaba con ella, para regocijo de los demás, que se dedicaban a gastar y a vivir a todo lujo a costa del hacendado. Es ésta película excesivamente dialogada y teatral, Bustillo Oro llegó a poner en labios del personaje de Sara palabras como: "Mujer zafia, no sabes comprender lo que vale una nomenclatura apropiada". Aunque el papel de Sara no era propiamente cómico, ya que la comicidad parecía encontrarse en los diálogos saturados de palabras rebuscadas y en el abuso del equívoco verbal; sí tenía una cierta vis cómica, que partía del tipo de mujer excéntrica que interpretaba,

jactándose de su abolengo y noble cuna; y que terminaba fregando platos y vestida de humilde chiapaneca.

En Allá en el trópico (1940, Fernando de Fuentes), su siguiente cinta, Sara hizo su primer papel de abuela, a la edad de 44 años. Para obtenerlo, le sirvió el hecho de haberse extraído unos días antes catorce piezas dentales (lo hizo para demostrar que merecía un papel más importante que el de viejecita, en una obra de teatro); y el haber utilizado una peluca (algo inusual en la época). Gracias a ello convenció al director, quien la consideraba demasiado joven, y pudo interpretar a doña Fanchita, abuela de la protagonista y personaje donde ya se advertían ciertos rasgos de la futura abuela de Los tres García: mujer de carácter firme, viuda pero autosuficiente para manejar su propiedad y a sus sirvientes, poseedora de gran simpatía y vis cómica. Ese mismo año, participó en: Mi madrecita (Francisco Elías), melodrama maternal donde interpretaba a una anciana abandonada por sus hijos; Recordar es vivir (Fernando A. Rivero), película de montaje con fragmentos de otras cintas; Papá se desenreda, Papá se enreda otra vez y Las tres viudas de papá (Miguel Zacarías), secuelas de Los enredos de papá (1938, Miguel Zacarías), en las que volvía a ser la bonachona y complaciente esposa provinciana del rancho calavera (Leopoldo Ortín), el cual aprovechaba sus viajes a la capital, para enredarse con guapas mujeres ambiciosas, y que sólo volvía al hogar cuando un anónimo le sugería la infidelidad de su mujer. En éstas cintas la comicidad corría a cargo del sobreactuado Chato Ortín, pues Sara sólo representaba a una mujer campirana eternamente preocupada por su familia.

En 1941, después de haber interpretado casi todas las variedades maternales en el cine mexicano, Sara García protagonizó junto con Fernando Soler Cuando los hijos se van (Juan Bustillo Oro), considerada como el arquetipo del género familiar, el que según Jorge Ayala Blanco, es: "... el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano."⁴⁹ Como la madre sufrida de una numerosa familia, el papel de Sara era opacado por la presencia dominante del esposo y padre autoritario (Fernando Soler).

Otros melodramas maternales en que actuó durante 1941, fueron: La gallina clueca (Fernando de Fuentes) y Alejandra (José Benavides Jr.):

en la primera (que era una de sus favoritas, quizás por algún elemento autobiográfico), era una emprendedora mujer norteña que pasaba por viuda y se instalaba en la capital con sus tres hijos pequeños, a los que daba educación ayudada por el solterón comerciante Ángel (Domingo Soler). Sin caer en los excesos del género, De Fuentes presentó a una Sara García jovial y agradable, ejerciendo su matriarcado con espíritu provinciano, pero sin recurrir a las lágrimas. En Alejandra (José Benavides Jr.), melodrama de nostalgia porfiriana, Sara interpretaba a una viuda y cariñosa madre que protegía a su hijo del pecado del incesto.

Dentro de la comedia de ambiente español, la actriz participó en: ¿Quién te quiere a tí? (Rolando Aguilar) y Dos mexicanos en Sevilla (Carlos Orellana); en la primera hacía pareja cómica con Joaquín Pardavé, y en la segunda con Carlos Orellana, viejo compañero suyo del medio teatral. Ambos representaban a una pareja mexicana que vivía en Sevilla: ella era Gracia, simpática lavandera que mantenía al vago, holgazán y mujeriego de su marido Prudenciano, el que supuestamente tomaba clases de toreo con el padre Salustiano (Florencio Castelló).

Durante 1942, Sara intervino en tres melodramas: Regalo de reyes (Mario del Río), donde era la anciana Esperanza, quien protegía a su familia de los malvados vecinos; La abuelita (Raphael J. Sevilla), en la que interpretó a la abuelita doña Carmen, bondadosa anciana que debía enfrentar a su alocada nieta que se había enamorado de un hombre casado; Historia de un gran amor (Julio Bracho), en éste melodrama de época, Sara actuó como la madre amorosa que debía sobrellevar a su malvado esposo (Julio Villarreal).

De las dos comedias en que actuó en 1942, una fue dirigida por quien sería su más afortunada pareja cómica: Joaquín Pardavé, y fue El baisano Jalil; donde ella era Swan, esposa del comerciante Jalil Parad (Pardavé), ambos de origen libanés, y en la que se buscaba reivindicar a los inmigrantes extranjeros, discriminados por la clase media mexicana. Sin abandonar su perfil de madre abnegada, Sara dió a su personaje una picardía ingenua pero convincente. La otra comedia fue El verdugo de Sevilla (Fernando Soler), en la que interpretaba a doña Nieves, dueña de una casa de

huéspedes llamada La Locomotora y donde vivía con su hija Presentita; ambas habían sido abandonadas por el padre de la joven, el italiano Sansoni. En ésta comedia hispanista saturada de equívocos verbales y situaciones teatrales, Sara interpretó a una mujer madura, coqueta y atractiva que declaraba su amor a don Bonifacio (Fernando Soler como un pobre diablo).

En 1943, la actriz filmó tres melodramas y una sola comedia; los primeros fueron: Resurrección (Gilberto Martínez Solares), adaptación de la novela de León Tolstoi a la época revolucionaria, donde Sara era la sirvienta Genoveva, testigo silencioso del infortunio amoroso de la también sirvienta María (Lupita Tovar); No matarás (Chano Urueta), en éste exclusivo melodrama de época, la actriz interpretó quizás por única ocasión, a la dueña de un prostíbulo disfrazado de casa de juego, mientras por otro lado fingía una vida honorable ante su hija Cristina (Carmen Montejó); Caminito alegre (Miguel Morayta), melodrama religioso donde una envejecida Sara García se refugiaba junto con su marido, en un asilo, rezando para que antes de morir supiera algo de su hijo ausente; Toros, amor y gloria (Raúl de Anda), fue la única comedia que hizo en éste año, en ella representaba a la madre de un torero famoso (Lorenzo Garza), por quien rezaba ante la virgen de Guadalupe.

1944 fue otro año donde el melodrama predominó en las actuaciones de la actriz: Mis hijos (René Cardona), drama delirante en el que Sara fue sometida a la más inverosímil truculencia; desde perder la memoria, al marido y a los hijos, hasta matar a un hombre, pasar veinte años en prisión y terminar como sirvienta de sus propios hijos; La trepadora (Gilberto Martínez Solares), nos mostraba a Sara como madre y abuela alternativamente, inmersa en una dialogadísima comedia ranchera, ubicada en el universo literario del venezolano Rómulo Gállezos; El secreto de la solterona (Miguel M. Delgado), donde la solterona era Sara García, quien llevaba una vida de encierro autoimpuesto, para expiar la culpa de una maternidad deshonrosa, por órdenes de su malvada cuñada (Isabela Corona); Tuya en cuerpo y alma (Alberto Gout), aquí Sara aparecía nuevamente en un convento, ahora en la Inglaterra medieval, y a falta de una hija por

quien sacrificarne, lo hacía por la joven Mora de Norella (Lina Montes); El jagüey de las ruinas (Gilberto Martínez Solares), melodrama de época ubicado en la Huasteca veracruzana durante el siglo XIX, donde la actriz era Mamanina, la sabia matriarca del clán Jáuregui, mujer madura y de carácter jovial, quien durante la intervención francesa prefería morir antes que delatar a su hijo político (Roberto Silva, cantante de ópera y primo del actor David Silva); Como yo te quería (Raphael J. Sevilla), comedia sentimental en la que Sara era una andaluza, propietaria de una casa de huéspedes, de gran corazón y excelente carácter, que cumplía la función de supermadre ante sus problemáticos inquilinos.

En 1945, la actriz participó en: La señora de enfrente (Gilberto Martínez Solares), supuesta comedia con argumento y adaptación de Rómulo Gallegos, que desembocó en un melodrama maternal. Sara era la "señora de enfrente"; Lastenia Cortasano, solterona que tras su irrefrenable chismorreo escondía una maternidad frustrada, hasta que sin proponérselo, hacía víctima de sus intrigas a su propia hija (que le habían quitado al nacer). Contrariamente a la mujer reprimida y amargada que cabría suponer, Sara desarrollaba un personaje sumamente agradable: ¡Ay qué rechulo es Fusbla! (René Cardona), comedia ranchera que pretendía capitalizar la procedencia del presidente de la república (Manuel Ávila Camacho), y donde Sara probablemente representaba a alguna respetable y bonachona hacendada poblana; Mamá Inés (Fernando Soler), volvió a reunir a la ya consagrada pareja Sara García Fernando Soler, en ésta comedia burguesa donde el rico industrial don Francisco (Soler), viudo y con hijos, le proponía matrimonio a su cocinera Inés (Sara García), mujer madura que llevaba treinta años trabajando para él, y resultaba ser madre de uno de los hijos del industrial; El barchante Neguib (Joaquín Pardavé), en éste melodrama, Pardavé buscaba repetir el éxito de El baisano Jalil (1942), para lo cual él y Sara volvían a ser una pareja de agradables libaneses, muy agradecidos por la hospitalidad mexicana. Los elementos cómicos de ésta cinta estaban en la forma de hablar de la pareja, cambiando la b por la p, el tú por el usted y equivocando las vocales. Sin embargo, esa fórmula daría sus mejores resultados en el tercer intento: El hombre inquieto (1954,

Jaime Salvador), donde Sara García y Pardavé compartieron créditos con el genial Tin Tan; La última película de 1945 fue Escuadrón 201 (Jaime Salvador), drama de alardes heroicos sobre la contribución bélica de México a la causa de los aliados, en la cual la actriz era el prototipo de la virtuosa y abnegada madre mexicana.

1946 fue un año crucial en la carrera de Sara García, pues en él filmó Los tres García y Vuelven los García (Ismael Rodríguez), cintas que la consagraron como la "abuelita del cine mexicano", pero que al mismo tiempo le abrieron amplias posibilidades como actriz cómica o comediente. En ellas, paradójicamente, se liberó del estereotipo melodramático interpretando un papel esencialmente dramático: la abuelita que parodiaba algunos atributos de lo "masculino" y que moría por defender a sus adorados nietos. La explicación de ésta aparente contradicción está, como hemos visto, en la riqueza y originalidad del personaje creado por Ismael Rodríguez y Fernando Méndez; y hábilmente interpretado por Sara García.

Ese año, participó además en: El ropavejero (Emilio Gómez Muriel), comedia populista donde era la gruñona cocinera María, de quien se enamoraba el ropavejero Cirilo (Pardavé), embaucador de sirvientas pero de noble corazón. El idilio entre ésta pareja bastante madura, funcionaba como eje de la comedia, dando pie a los remilgos de una Sara que parecía extrañar la presencia de hijos o nietos; Los cristeros (Raúl de Anda), filmada antes de Los tres García, presentaba un personaje de abuelita "muy macha", similar al que encarnaría en las cintas de Ismael Rodríguez, quien recurría a sus poderes matriarcales para reconciliar a los mexicanos, bajo la protectora imagen de la virgen de Guadalupe.

En 1947, Sara no filmó nada, pero en 1948, por primera y única vez no participó en ningún melodrama; además, realizó el que sería su único estelar cómico, en La tía Candela (Julián Soler), donde interpretó a Candalaria López y Polvorín, la tía Candela, una verdadera "marimacho", secretaria general de la Asociación Rara de Mujeres Autoritarias (ARMA), quien lanzaba su candidatura a la presidencia municipal de Ciudad Ideal. Su papel guardaba enorme semejanza con el de Consuelo Guerrero de Luna en ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana), pues las dos caricaturi-

zaban el feminismo. Esta película, que se alejaba del estereotipo maternal, que hasta entonces había manejado la actriz, fue un reto para ella, pues pretendía demostrar al público que no solamente era una "productora de lágrimas", pero, según la propia Sara: "... el público no me tragó en ese personaje, aunque mi género verdadero sea el cómico."⁵⁰

Otras cintas en que participó ese año fueron: Madre adorada (René Cardona), comedia ranchera que retomaba muchos aspectos de Los tres García, con respecto al perfil de la actriz, pero la regresaba al viejo esquema de madrecita buena y comprensiva; Dueña y señora (Tito Davison), comedia sentimental muy similar en su trama a Mamá Inés (1945), donde Sara era la criada Toña, quien después de soportar desprecios y enfrentamientos familiares, resultaba ser madre de uno de los hijos de su patrón; La familia Pérez (Gilberto Martínez Solares), comedia que abordaba la problemática de los Pérez de Salvatierra, familia empobrecida por la Revolución, que había dejado su natal Guanajuato para radicar en la capital, viviendo del reducido sueldo del oprimido Gumaro Pérez (Pardavé), a quien su pretenciosa mujer, Natalia Vivanco de Pérez (Sara García), que gustaba de ser llamada "marquesa de Salvatierra", humillaba y culpaba de su miseria; Dicen que soy mujerero (Roberto Rodríguez), comedia ranchera donde la actriz repitió su papel de abuelita varonil, fumando puro y emborrachándose con su nieto (Pedro Infante) en la cantina, donde se ponía a disparar teniendo como blanco a Mantequilla, Sara e Infante volvían a integrar una simpática pareja cómica.

Durante 1949, la actriz filmó: Novia a la medida (Gilberto Martínez Solares), comedia urbana donde hacía pareja con el Chino Herrera, ambos imitando en forma ingeniosa el habla popular citadina; El diablo no es tan diablo (Julión Soler), divertida comedia de clase media sobre los roles sexuales en la sociedad, en la cual Sara hacía un excelente papel de suegra metiche e insoportable; Dos pesos dejada (Joaquín Pardavé), nuevamente Sara y Pardavé compartían créditos en ésta buena comedia populachera, en la que ella era la enérgica doña Prudenciana, viuda y exigente vendedora de la Merced, que se caracterizaba por su exagerada limpieza y amor a su única hija, por la que se veía obligada a recibir en su casa al mugroso Gabino Pinzoso (Pardavé); Yo quiero ser hombre (René

Cardona), comedia de enredos donde Sara hacía el papel de la tía Milagros, viuda que debía ayudar a su sobrina Paquita (Alma Rosa Aguirre), para verificar la honradez de su futuro esposo; Eterna agonía (Julián Soler), drama policiaco donde la actriz aparecía como la madre ciega del protagonista, acusado de robo.

En 1950, Sara alternó papeles melodramáticos y cómicos en su filmografía: Mi preferida (Chano Urueta), comedia ranchera en la que la actriz posiblemente se repetía como abuela cariñosa y viril; Azahares para tu boda (Julián Soler), prototipo del melodrama familiar de donde, según Jorge Ayala Blanco: "... derivan... el tema de la espera del ser amado por toda la vida, de la terca intolerancia para con los movimientos sociales; los personajes de la solterona, de los simpáticos tíos simuladores, de las hijas casaderas reservadas al mejor postor."⁵¹ En ella Sara volvía a ser la madre cariñosa con sus hijos y sumisa ante su prepotente marido (Fernando Soler); Si me viera don Porfirio (Fernando Cortés), comedia ranchera ubicada en el porfiriato, en la cual la actriz era la viuda hacendada doña Martirio, quien vivía para criar a sus tres hijas casaderas y odiar a su viejo amor, el también hacendado don Prudencio (Domingo Soler), con quien peleaba por la posesión de un páramo, hasta que llegaba al lugar el licenciado Aníbal (Ángel Garza) y lograba reconciliar a los enemigos. La comicidad del personaje de Sara derivaba nuevamente de la exhibición de sus atributos "masculinos": Mi querido capitán (Gilberto Martínez Solares), comedia musical en donde interpretaba a la norteña Pelancha, jovial y socarrona esposa del calavera Gastón Garza y Garza (Fernando Soler), a quien terminaba atrapando en sus mentiras; Yo quiero ser tonta (Eduardo Ugarte), en ésta comedia urbana de bariata, Sara era la prudente Atilana, quien debía corregir los errores de su despreocupado y soñador marido, el peluquero Chema (Fernando Soler); La reina del mambo (Ramón Pereda), por primera y tal vez única ocasión, Sara intervino en un melodrama cabaretero, haciendo el papel de una simpática borrachita adinerada que llevaba una doble vida desde la muerte de su hija, y quien no vacilaba en adoptar a la rumbera protagonista (María Antonista Pons) y comprarle un cabaret; Doña Clarines (Eduardo Ugarte),

comedia de enredo amoroso en la cual Sara hizo el papel de Clara Urrutín, doña Clarines, tía solterona de la actriz principal (Carmen González), dedicada a proteger férreamente los bienes y la moral de su familia; El papelerito (Agustín P. Delgado), melodrama de barriada donde Sara interpretaba a la gruñona pero bondadosa Dominga, quien a falta de hijos propios, brindaba cobijo y alimento a huerfanitos y vendedores de periódicos maltratados por sus padres, labor en la que era auxiliada por el borracho Simón (Domingo Soler), quien al igual que en La gallina ciega, se hacía viejo esperando que ella se casara con él, sin éxito.

Durante 1951, la actriz participó en tres cintas: La duquesa del tepetate (Juan José Segura), comedia de enredo amoroso donde Sara aparecía como la viuda Chonita, cuyo difunto esposo, el duque del tepetate de Jalisco, heredaría cuantiosa fortuna a su hija, sólo si ella se casaba al cumplir los 17 años. Para ayudarla, Chonita se dejaba cortejar por el futuro esposo de su hija, presumiendo de ser "muy macha"; Acá las tortas (Juan Bustillo Oro), después de casi diez años de no filmar con Bustillo Oro, Sara volvió a trabajar con él en éste melodrama maternal, donde era la esposa de Carlos Orellana, ambos dueños de un expendio de tortas "compuetas", quienes eran rechazados por sus pretenciosos hijos a los que habían pagado su educación en los Estados Unidos; La miel se fue de la luna (Julían Soler), comedia mundana en la cual la actriz aparecía como doña Martirio, suegra entrometida y grosera, que decía a su yerno (Abel Salazar): "toda suegra que no odia a su yerno, es que no quiere a su hija"

Para 1952, Sara trabajó en: Misericordia (Zacarías Gómez Urquiza), melodrama miserabilista donde era la criada Benigna, quien pedía limosna para mantener a su arruinada y parásita patrona (Anita Blanch), sufriendo hambre y humillaciones, y siendo pretendida por el ciego Yuco (Manuel Donde), que la creía joven y bonita; Por el mismo camino (Alejandro Galindo), melodrama amoroso donde Sara actuaba como tía de la protagonista (Celia D'Alarcón), una mujer madura, moderna e independiente que manejaba su propio automóvil y ayudaba a su sobrina enferma del corazón; El lunar de la familia (Fernando Méndez), otra comedia ranchera en la cual Sara se repetía como abuela machorra, golpeando a bastonazos a sus irresponsa-

bles nietos, y se llamaba doña Luisa (igual que en Los tres García); Sólo para maridos (Fernando Soler), en ésta comedia mundana, la actriz hacía el papel de Concordia, entrometida suegra que se dedicaba a hacer infeliz a su yerno.

En los doce años que abarcó éste trabajo (1940-1952), Sara García trabajó prácticamente con todos los directores de la época, exceptuando a Emilio Indio Fernández, Juan Orol y Roberto Gavaldón. De las 62 películas en que intervino, contrariamente a la imagen melodramática que se tiene de ella, más de la mitad (37) fueron comedias. La constante en sus caracterizaciones fue la maternidad; real, frustrada o añorada; como madre, abuela, tía, viuda, suegra o monja. De las 62 cintas analizadas, sólo en 8 no tenía hijos, situación que ella suplía arrojando hijos ajenos, abandonados, huérfanos, parientes o huéspedes. Tal vez la única película donde no se planteó la maternidad, fue El ropavejero (Emilio Gómez Muriel) por la imposibilidad biológica, aunque la pareja Pardavé Sara García, anhelaba instalar una granja.

Para apuntalar la vocación cómica de la actriz, está el hecho de que el director con quien más trabajó fue Gilberto Martínez Solares, el realizador de cabecera de Tin Tan; siguió por Julián Soler, Joaquín Pardavé y René Cardona, todos ellos representantes de la comedia ligera mexicana.

Durante el periodo de estudio, hubo cuatro momentos decisivos en la carrera de la actriz: en 1940, cuando su audacia la llevó a extraerse casi toda la dentadura, para conseguir un pequeño papel de abuela en una obra de teatro y en la cinta Allá en el trópico (Fernando de Fuentes), papel que se convertiría en su personaje más recurrente y acabado; en 1941, al intervenir en Cuando los hijos se van (Juan Bustillo Oro), prototipo del melodrama familiar, donde se sentaron las bases de su imagen de madre abnegada y lacrimógena, que desafortunadamente habría de prevalecer sobre cualquier otra, pero que la colocó en el primer plano del escenario artístico de la época; en 1946, cuando interpretó a la abuelita cascarrabias y medio varonil, pero simpatísimas de Los tres García (Ismael Rodríguez), personaje que habría de permear sus futuras interpretaciones de abuela; en 1948, al estelarizar por primera y única vez una

comedia: Tía Candela (Julifón Soler), desafortunada aventura cómica de la actriz, que de alguna forma le marcó límites en ese terreno, quizás por el rechazo del público a su imagen de machorra total (su personaje de Los tres García llevado a la caricatura). Lo cierto es que a partir de esa película, prefirió continuar haciendo comedia en pareja, modalidad que le había significado triunfos seguros junto a actores como Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Domingo Soler, Leopoldo el Chato Ortín, Carlos Orellana, Ángel Garasa, Julio Villarreal, Clifford Carr, Julio Ahuet o Daniel Chino Herrera. De todos ellos, con quien más trabajó fue con Fernando Soler, tanto en comedias como en melodramas; pero con el que mejor funcionó como pareja cómica fue con Joaquín Pardavé.

Sara García permanece como una de las grandes actrices de nuestra cinematografía, no sólo por la vastedad de su obra, sino también por la calidad de sus interpretaciones. Sorteando los estereotipos que la arrinconaban hacia el melodrama más conservador; en un medio artístico donde lo cómico femenino parecía sinónimo de caricatura o ridiculización hacia la mujer, ella encontró el tono humorístico o paródico del personaje de la madre, inyectando vitalidad y riqueza a un tipo femenino que se había vuelto acartonado. Su insistencia por trascender el melodrama, merece que finalmente se revalore su aportación a la comedia, que como se ha visto, abarcó más de la mitad de su obra.

5.- Trayectoria artística de Sara García en años posteriores.

Durante el resto de la década de los cincuentas, la carrera de la actriz se movió en diferentes escenarios, buscando adecuarse a los nuevos tiempos. Su imagen melodramática como madre o abuela, continuó presente en papeles ya casi simbólicos, protagonizando dramas maternos o en coactuaciones secundarias: Los que no deben nacer (1953, Agustín P. Delgado); Los Fernández de Peralvillo (1953, Alejandro Galindo); El crucifijo de piedra (1954, Carlos Toussaint); La ciudad de los niños (1956, Gilberto Martínez Solares); Yo pecador (1959, Alfonso Corona Blake).

En el terreno de la comedia, Sara logró crear personajes de gran interés en cintas como: El hombre inquieto (1954, Jaime Salvador), donde volvía a formar pareja con Joaquín Pardavé, ambos otra vez como nuevos ricos inmigrantes, pero ahora junto a Tín Tan, quien ayudó a balancear los momentos melodramáticos, gracias a su gran capacidad de improvisación, que congeniaba perfectamente con una Sara García en el papel de la celosa y dominante esposa de Pardavé. En Pobres millonarios (1957, Fernando Cortés) y Mis abuelitas nomás (1959, Mauricio de la Serna), trabajó con Antonio Espino Clavillazo, el cómico del momento. Su unión con otra actriz que parecía competir con ella como "cabecita blanca", Prudencia Trifell, significó un notable repunte para la carrera de ambas en películas como: La tercera palabra (1955, Julián Soler), donde compartieron el estelar con Pedro Infante y Marga López, representando a una pareja de eternas señoritas porfirianas cursis, que se atrevían a cantar: "Nosotras somos las ninfas del bosque de la virtud, que brillan en las tertulias con aroma de excelcitud"; Las señoritas Vivanco y El proceso de las señoritas Vivanco (1958, 1959, Mauricio de la Serna), comedias de tono melodramático escritas por Juan de la Cabada y Elena Garro con la intención de desmitificar la nostalgia por la "belle époque posrevolucionaria", pero que el realizador tradujo en comedias complacientes y remitificadoras, que significaron la consagración de la pareja de actrices como ingenuas niñas ancianas, capaces de despertar la ternura de todos.

Otras comedias en que actuó Sara durante los cincuentas fueron: El inocente (1955, Rogelio A. González), divertida comedia mundana en la

cual Sara interpretaba a la arribiata y enojosa madre de Silvia Pinal, y suegra circunstancial de Pedro Infante; El buena suerte (1960, Rogelio A. González), comedia ranchera donde era madrina del galán cantante de moda, Miguel Aceves Mejía; Paloma brava (1960, Rogelio A. González), en la que hacía el papel de doña Chabela, la alborotada abuela de Aceves Mejía, el que para no aburrirse en su hacienda, se dedicaba a actividades "para hombres"; El malvado Carabel (1960, Rafael Baledón), donde trabajó al lado del cómico venezolano Julián Pacheco; El analfabeto (1960, Miguel M. Delgado), segunda película en que actuaba junto a Cantinflas, y donde hacía el papel de doña Epifanita, anciana madrina del prestigioso cómico; El gran premio (1957, Carlos Orellana); Los santos reyes (1958, Rafael Baledón) y Las hijas del Amanolo (1960, Gilberto Martínez Solares), en las que aparecía como abuelita cariñosa pero enérgica.

Un dato interesante de ésta época, fue la incursión de la actriz en la serie de aventuras Con el dedo en el satillo (1958, Luis Spota), compuesta por trece episodios agrupados en cuatro películas de largometraje, que se exhibieron por televisión en cortos de media hora y en el cine como relleno. En ellos Lúcia Spota intentó convertir a Sara en una especie de Agatha Christie mexicana; una perspicaz anciana que con su ingenio ayudaba a su nieto (Raúl Meraz) a resolver diversos crímenes.

En 1956, a los sesenta y un años de edad y casi cuarenta y cinco de carrera artística, Sara García obtuvo el Ariel por mejor actuación femenina en La tercera palabra (1955, Julián Soler).

Durante los sesentas, su actividad continuó dividida entre el melodrama maternal y la comedia ranchera o urbana, con predominio de las últimas. Así, junto al niño cantante español Joselito, Sara hizo las siguientes películas: El caballo blanco (1961, Rafael Baledón), comedia de confrontación nacionalista donde interpretaba a doña Refugio, brava y peleonera andaluza, abuela del niño Joselito, quien viajaba desde España para reunirse con ella al quedar huérfano, y en el camino era ayudado por el cantante Antonio Aguilar; Bello recuerdo (1961, Antonio del Amo, Mex-Esp) melodrama interpretado por Joselito, Sara y Libertad Lamarque, ésta última como campeona del llanto; Joselito vagabundo (1965, Miguel Morayta),

comedia melodramática donde era la solterona y adinerada Guadalupe, tía de Joselito, quien había vivido recluida durante cincuenta años en su casona porfiriana, y cuya fortuna era codiciada por varios aduladores, hasta que aparecía su sobrino y conquistaba su cariño.

En la comedia ranchera, Sara siguió manejando su estereotipo de abuelita machorra: Nos dicen las intocables (1963, Jaime Salvador), donde era la bragada doña Cuca, quien odiaba a los hombres después de haber sido abandonada por su marido con sus hijas Adelita y Valentina, y se mantenía alejada en su rancho, vistiendo ella y sus hijas como soldaderas revolucionarias; Héroe a la fuerza (1962, Miguel M. Delgado), aquí interpretaba a la ranchera doña Prude, quien junto con su hija cuidaban al joven Abel (Piporro), que permanecía inconsciente durante veinte años; Escuela para solteras (1964, Miguel Zacarías), donde era doña Bernarda, mujer dominante a la que apodaban la Capitana; Nos lleva la tristeza (1964, Jaime Salvador), en la cual era la enemiga de Andrés Soler, ambos como hacendados que habían vivido en pugna por años, y terminaban contrayendo matrimonio por intervención de sus nietos; Los dos apóstoles (1964, Jaime Salvador), donde era la abuelita de los galanes Luis Aguilar y Fernando Casanova, pretendiendo regir la vida de sus nietos.

Dentro de la comedia urbana de los sesentas, actuó en: Ruletero a toda marcha (1962, Rafael Baledón), donde hacía el papel de la humilde anciana doña Sarita, pasajera del taxi que conducía el provinciano Crisóstomo (Piporro); Las chivas rayadas y Los fenómenos del fútbol (1962, Manuel Muñoz), serie de dos cintas de episodios protagonizadas por Clavillazo, quien era Rogaciano, uno de los cuatro hijos de la autoritaria doña Pancha (Sara García), viuda del villista don Rogaciano Reyes; Canta mi corazón (1964, Emilio Gómez Muriel), comedia melodramática donde dominaba la presencia lacrimógena de Libertad Lamarque, papeada en encausar a la juventud (Enrique Guzmán), y Sara tenía un papel secundario, casi simbólico de la maternidad; Un novio para dos hermanas (1966, Luis César Amadori), cursilona comedia musical en la cual interpretaba a la señora Cáceres, dueña de unos almacenes en Guadalajara y dedicada a solucionar los problemas amorosos de sus jóvenes parientes; Sor ya ye (Esp-

Méx, 1967, Ramón Fernández), donde era sor María de los Ángeles, una adorable monja anciana e inválida; Hermanita dinamita (1969, Rafael Bale-dón), comedia sobre la problemática juvenil, en la cual la presencia de la actriz tenía la función indirecta de legitimar o desacreditar las nuevas conductas femeninas.

Como ejemplo y representante de una maternidad abnegada y pasiva, ya rebasada por la realidad, Sara intervino en varios melodramas: Seis días para morir (1966, Emilio Gómez Muriel), donde era la esposa de Fernando Soler y la abuela de una niña mordida por un perro rabioso, a la cual salvaba; Las amiguitas de los ricos (1967, José Díaz Morales); El día de las madres (1968, Alfredo B. Crevenna), en éste melodrama maternal Sara era la madre de la enfermera Adela (Jacqueline Andere), quien se avergonzaba de la pobreza de su progenitora; Flor marchita (1968, Roselio A. González) melodrama en el cual era la nana Paula, empleada de la rica chona Eugenia (Ofelia Guilmáin); ¿Porqué nació mujer? (1968, Roselio A. González), en éste melodrama urbano Sara aparecía como la madre de una numerosa familia, de quien todos abusaban hasta la muerte de su esposo (Andrés Soler), momento en que ella decidía disfrutar su fortuna y su libertad; La casa del farol rojo (1969, Agustín P. Delgado), donde la actriz era dueña de una elegante casona utilizada como burdel clandestino por sus jóvenes protegidas; La inocente (1970, Roselio A. González), melodrama maternal en el que era una abuela bondadosa, que protegía al bebé de su nieta (Meche Carrero).

En la década de los setentas, la última en la vida de la actriz, su actividad siguió dos vertientes: por una parte continuó como símbolo de la época dorada del cine mexicano, avalando con su presencia a las nuevas figuras de la comedia ranchera; y por otro lado, ratificando la popularidad de otras, en cintas como: Entre monjas anda el diablo (1972, René Cardona), donde hacía el papel de la anciana monja sor Lucero; El hijo del pueblo (1973, René Cardona), película hecha para el lucimiento de Vicente Fernández, la nueva figura de la música ranchera que se somaba continuador de los grandes exponentes de ese género, y para confirmarlo adoptaba la presencia de la que fuera abuela de Los tres García; Valente Quintero

(1972, Mario Hernández), protagonizada por el cantante Antonio Aguilar, quien se había dado a la tarea de filmar corridos revolucionarios, y en la cual Sara tenía un papel secundario; Nobleza ranchera (1975, Arturo Martínez), donde era Altigracia, administradora de la hacienda del viudo y malvado Fernando (Carlos López Moctezuma), en la cual vivía con su joven nieto (Juan Gabriel); Como gallos de pelea (1975, Arturo Martínez), estelarizada por Valentín Trujillo, en la que era la anciana hacendada Altigracia.

Dentro de la comedia populista y alburera, que tuvo su auge en estos años, Sara trabajó en: Nosotros los feos (1972, Ismael Rodríguez), donde aparecía como la viuda de García y García, dueña de una línea de camiones de carga, quien trataba a sus trabajadores como si fueran sus nietos; La comadrita (1975, Fernando Cortés), aquí interpretaba a doña Chona, esposa de don Macario (Fernando Soler), ambos compadres pueblerinos de María Nicolasa (la India María); La vida difícil de una mujer fácil (1977, José María Fernández Unsain); Como México no hay dos (1979, Rafael Villaseñor Kuri); Nadie te querrá como yo (1971, Carlos Lozano Dana), donde era abuela de la protagonista (Hilda Aguirre), a la cual aconsejaba que se hiciera monja; Los leones del ring y Los leones del ring contra la Cosa Nostra (1972, Chano Urueta), en las que actuaba como doña Refugio, la provinciana pero aguerrida abuela de Jorge Rivero, quien al grito de "la Cosa Nostra me hace los mandados", subía al ring a dar de paraquazos a los villanos.

Por otra parte, en estos años empezó a desmitificarse el estereotipo de abuela maternal y abnegada, que con algunos toques humorísticos había representado Sara García desde los años treinta en el cine mexicano; y fue precisamente ese cine creador de estereotipos, el que se dio a la tarea de desmantelar a uno de los fundamentales: el de la maternidad en su versión manipuladora y autoritaria. En cintas como Fin de fiesta (1977, Mauricio Wallerstein), folletín policiaco moralista, que pretendía denunciar la decadencia moral de la burguesía mexicana de la época, representada entre otros por Sara García como simbólica figura matriarcal, quien después de observar fríamente la evolución de los acontecimientos, decide

confesar al junior rebelde (Sergio Klainer), la forma en que mató con su bastón, al amante de su hijo homosexual; Mecánica nacional (1971, Luis Alcoriza), supuesta farsa neopopulista, que Jorge Ayala Blanco ha descrito como: "... la competencia de los estereotipos... ningún derrumbamiento de tabúes: nuestro nuevo Lizardi cinematográfico quiere darle a una mezcla social amorfa la oportunidad de existir. Me veo rebajado, luego existo..."⁵² Una cinta donde: "El yugo sexista vuelve a erizarse como absoluto de motivaciones, devaluaciones femeninas y exaltaciones del significativo fundamental detentado por el varón."⁵³ En ese abigarrado caos costumbrista, la imagen de Sara García era enfocada desde una vulgar misoginia disfrazada de "realismo"; interpretando a la malhablada, achacosa, borracha y glotona madre del protagonista (Manolo Pábrera), la cual moría a causa de una indigestión (por tragona) durante la excursión familiar al campo; y era velada entre la algarabía populachera, en lo que parecía una exhibición reduccionista de las anticuadas tesis sobre la soledad, el amor a la muerte y el famoso complejo de inferioridad del mexicano.

Otras películas que siguieron esa línea "desmitificadora" de la actriz fueron: Fé, Esperanza y Caridad (1972, Bojórquez, Alcoriza y Fons), concretamente la última historia, Caridad, donde nuevamente se utilizaba el estereotipo de dulzura maternal representado por Sara García, para darle una "vuelta de tuerca". En éste caso, Sara hacía el papel de una beata abuelita porfiriana, que por un acto de caridad, desencadenaba una tragedia entre los pobres a los que pretendía ayudar; Sexo contra sexo (1981, Víctor Manuel Guero Castro), fue sin lugar a dudas el "golpe mortal" contra la figura de la mítica "abuelita del cine nacional", aparte de que fue la última película en que actuó. En ella interpretaba a una "saca-borrachos". Con el más desenfadado humor negro, el Guero Castro, uno de los más importantes productores de "churros" de la época, presentaba a la anciana actriz en silla de ruedas, trabajando como "sui generis" saca-borrachos de un moderno cabaret burdel: labor que realizaba mediante el único recurso aprendido en su larga carrera de "cabecita blanca": el chantaje emocional a una nueva versión de "nietos", en ésta ocasión representados por un par de borrachines que se negaban a pagar la cuenta. Utili-

zando hábilmente su desamparada presencia y sus abundantes lágrimas; porque irónicamente, aquí la veíamos llorando sus lágrimas más auténticas, sin el recurso del pañuelo que enjugaba el falso llanto, como lo hacía en Cuando los hijos se van (1941, Juan Bustillo Oro), donde contaba con el apoyo melodramático de Fernando Soler; ahora ya no tenía a su lado la graciosa figura de Joaquín Pardavé como esposo libanés o ropavejero enamorado; no estaba tampoco la explosiva vitalidad de Pedro Infante para cantarles: "Cariño que Dios me ha dado para quererlo..."; ni siquiera tenía la ternura infantil de doña Prudencia Grifell, quizá su mejor pareja femenina de comedia; ahora que ya no necesitaba del maquillaje que la "envejecía", la actriz realizaba su último papel cinematográfico con gran estilo, siempre dentro de la contradicción que marcó su carrera: aparecer como una "productora de lágrimas", cuando ella prefería la comedia, luchando por encontrar el lado festivo del personaje maternal. Su actuación en ésta película no fue la excepción; pues al prestarse a realizar su propia sátira, nos ofreció una última prueba de sus facultades cómico dramáticas; especialmente en esa escena de lágrimas y manipulación emocional: "si ustedes no pagan, a mí me corren... tanto que me costó conseguir ésta chamba...", y cuando los borrachos conmovidos y llorosos se disponían a pagarle, dejándole además una propina, Sara les arrebatata la billetera y se ponía a contar el dinero, sonriente y ajena a su anterior lloriqueo; pasando de un estado de ánimo a otro con increíble facilidad, en pleno dominio de sus facultades histriónicas, contradiciendo con su burlona lucidez, cualquier intento de mostrarla en total decadencia.

Pero si hemos de ser justos, quien primero y de manera más eficaz hizo la parodia y desmitificación del estereotipo maternal excesivamente melodramático, fue la propia Sara García; en sus divertidas caracterizaciones de abuelita machorra y alburera (Los tres García, Vuelven los García, Dicen que soy mujeriego, etc.) Al adoptar actitudes pretendidamente masculinas, la actriz ponía en evidencia el juego de los roles sexuales que determinaban la pasividad femenina o el abusivo ejercicio del poder como prerrogativa "masculina"; pero también en sus parodias de la suegra,

la otra cara de la "madrecita santa", en películas como El diablo no es tan diablo (1949, Julián Soler), donde interpretaba a una abusiva suegra que tiranizaba a su hijo político y se "afeitaba los bigotes"; o en La miel se fue de la luna (1951, Julián Soler), en donde la sobreprotección a su hija recién casada, la llevaba a meterse en la cama con ella, con la cabeza llena de tubos, sorprendiendo desagradablemente al pobre esposo que se disponía a dormir con su mujer; o en sus papeles de esposa y madre tiránica que vivía de las apariencias (Al son de la marimba, La familia Pérez, etc.), y para quien lo menos importante era el "amor maternal"; o en sus caracterizaciones de mujer madura, viuda o solterona que no anulaba su sexualidad e incluso se atrevía a llevarle serenata a su amado (Si me viera don Porfirio, Noe lleva la tristeza, Tía Candela y otras): en esas películas la actriz rebanó las expectativas del estereotipo maternal propuesto por el cine mexicano (que paradójicamente, ella había ayudado a conformar), y aunque sólo dentro de los límites de la comedia, se atrevió a cuestionar, ridiculizando, los atributos externos de lo "masculino".

d).- DELIA MAGAÑA

I- Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine.

Gudelia Flores Magaña, conocida en el medio artístico como Delia Magaña, nació en la colonia Condesa de la ciudad de México en 1906. Sus padres fueron el contador Vicente Flores y María Magaña; cuando Delia cumplió un año de edad, su padre murió de pulmonía, pero debido a que pertenecía a una familia acomodada, su madre nunca tuvo necesidad de trabajar.

La niña Gudelia realizó sus estudios en escuelas católicas: San Miguel, Las Vizcaínas y Sor Juana Inés de la Cruz, pasando luego a la escuela Bancaria, pues su madre quería que se convirtiera en secretaria. Pero la inquieta Gudelia soñaba con ser artista: "De muy niñita ya me gustaba bailar y cantar en las fiestas y, en la primaria, siempre me acogían ... para hacer las presentaciones de todas las festividades... Yo quería ser bailarina y cantar..."⁵⁴

Su suerte quedó definida durante un concurso de baile en el famoso Salón Rojo, organizado por el periódico El Demócrata, en 1923; al cual asistieron las principales escuelas de la época -incluida la de comercio donde Gudelia cursaba el segundo año de la carrera-. Con aproximadamente 17 años de edad, la futura actriz y su pareja (Hugo Cervantes) obtuvieron el primer lugar en el baile de moda: One Step; además, ella cantó e hizo algunas graciosas interpretaciones que despertaron el interés del actor Ricardo Beltri, quien esa misma noche le ofreció un contrato para actuar en el teatro de revista. Aunque su madre se negó a darle el permiso, pues deseaba que ella terminara sus estudios, por intervención de su abuela (quien veía madera de artista en su nieta), la joven pudo debutar con el nombre de Delia Magaña, el 17 de febrero de 1923 en la revista La elección de Calles (en entrevistas posteriores ella dijo que había sido en La empleada más apta o en La tierra de los volcanes), lo cierto es que debutó representando a una borrachita, junto a artistas ya consagrados como Eduardo Arozamena, Ricardo Beltri, Antonio R. Frausto, Elena Ureña, Lupe y Amparo Arozamena, entre otros. Para la creación de su personaje, Delia fue llevada a la Candelaria de los patos (una de las colonias más pobres

de entonces), a estudiar el comportamiento de borrachos y mariquanos. A pesar de que ese no era el papel con que había soñado, el éxito inmediato y el cariño del público la reconfortaron. Su desenvoltura, juventud y capacidad interpretativa, hicieron que en pocas semanas se cumpliera uno de sus anhelos escolares, cuando al pasar por el Lírico con sus compañeras, se imaginaba un cartelón anunciando el debut de ¡Delia Magaña!

Su versatilidad para personificar desde vedettes hasta borrachitas, o para cantar couplets con gracia y picardía, hizo que críticos y público la consideraran como probable sucesora de Lupe Rivas Cacho, una de las más destacadas creadoras de tipos femeninos populares.

La llegada a México en 1925, de la compañía francesa Ra-Ta-Clán, con revistas frívolas y hermosas bailarinas semidesnudas, provocó una verdadera revolución en el ambiente teatral. Y de inmediato surgió la réplica nacional: el Mexican Rataplón, exitosa revista estrenada en marzo de ese mismo año en el teatro Lírico; y donde Delia Magaña, Marañita, como la llamaba su público, logró una de sus caracterizaciones más recordadas, en el cuadro Gabi, la prieta, donde era una "criada" o "gata" que coqueteaba con un gendarme (Joaquín Pardavé).

En ese ambiente de glamour y cambio social que imperaba en el país, Delia tuvo muchos admiradores y enamorados; uno de ellos fue el general Francisco P. Serrano, Secretario de Guerra y Marina durante el callismo -quien era fuerte aspirante a la presidencia- y que fue asesinado en 1927, supuestamente por planear un golpe de estado.

En 1933 Delia hizo su primer papel en el cine en La sangre manda (José Bohr), melodrama de conflicto social en el cual la actriz tenía un papel secundario, interpretando a la frívola y rica Gladys, amiga de una de las protagonistas; curiosamente, su papel estaba muy por encima del de otra actriz que también empezaba en el cine: Sara García, quien aparecía como una vecina, sin nombre.

Como integrante de la compañía de Roberto Soto, Delia intervino en la revista Rayando el sol; montada a todo lujo por el Panzón Soto e inaugurada por el presidente Lázaro Cardenas en el elegante Palacio de Bellas

Artes. Considerada como la culminación del espectáculo revistero costumbrista, ésta obra de carácter nacionalista en dos actos, se componía de veinte estampas, donde se pasaba revista a casi todo el folclor nacional; desde las Estampas del ayer, con sus lazaritijos, agüadores, pregones y cilindrerros, hasta el México actual, con sus automóviles ruidosos y sus "modernos" tipos populares. Por ella desfilaron Roberto Soto como el indio Chema, Delia Magaña como Rosita, Eva Beltri como Guadalupe la Chinaca y Joaquín Pardavé como el mariachi de Cocula. Ravando el sol marcó también el principio de la decadencia del teatro de revista, pues dejó de ser lo que hasta entonces había sido: una extensión de la calle o la provincia, para convertirse (por órdenes y dinero presidenciales), en homenaje nacionalista a la bandera o a la patria. Es decir, se volvió un espectáculo legitimador del poder, despojado de sus elementos más vitales: la crítica política, las "obscenidades" y el "olor a pueblo".

A mediados de los treinta, Delia fue contratada por la Paramount para ir a Hollywood, donde participó en varias películas: Navajo, en la que era una india piel roja; Gente alegre con Fernando Rey; El hombre malo con Antonio Moreno; Cascarrabias con Ernesto Vilches, entre otras. A su llegada a Hollywood: "... la Paramount me hizo una fiesta, un coctel y fue... ahora sí, como dice Mapy Cortés: 'yo bailé con don Porfirio', yo bailé con Charles Chaplin, ya que él estaba entre los invitados..."⁵⁵ La actriz cuenta que dicha casa productora planeaba convertirla en la Mary Pickford latina, pero desafortunadamente Delia no pudo aprender el idioma, aunque como actriz sí respondió. Su estancia en la meca del cine por cinco años, formaba parte del interés que en ese país había cobrado el tipo "latino"; y donde actrices mexicanas como Dolores del Río y Lupe Vélez estaban triunfando. Con ésta última, Delia compartía ciertas características: ambas tenían casi la misma edad, se habían iniciado en el teatro de revista con dos años de diferencia (Delia en 1923 y Lupe en 1925); las dos triunfaron de inmediato como tipos cómicas, cantando, bailando y haciendo divertidas imitaciones; sin ser bellas, poseían la gracia y picardía de mujeres niñas, derrochando fofosidad y alegría en los provocativos bailes del momento. Ellas representaron plenamente a la "flapper"

mexicana, las "mujeres tabla" como burlescamente las apodaron; triunfando con sus líneas casi rectas, de adolescentes. Lejos de la robusta belleza de una Celia Montalván o una Mimi Derba, ellas encarnaron el nuevo tipo femenino que el cine de Hollywood proponía, el de la mujer "moderna", que con sus ruidosas y sensuales actitudes, demandaba autonomía social y sexual.

Antes de finalizar su contrato, Delia fue enviada por la Paramount a varios puntos de la república mexicana para promover sus películas: "Se proyectaba primero la película; después hacía imitaciones de ciertas estrellas de los filmes, como Marlene Dietrich, y de aquí, de México, Esperanza Iris y la Conesa. Yo fui la primera en el país en lanzar ese género."⁵⁶

Cumplido su contrato, Delia volvió a México, donde ya era conocida como actriz de cine; lo que la llevó a alternar su actividad de teatro con la de cine: "Al llegar a la capital, hice una película: empezaba Cantinflas con su compañía Posa Films, y me contrató, era el año de 1941, la cinta se llamaba Mi viuda alegre o La viuda tiene un amante, trabajaba Ángel Garasa."⁵⁷A partir de ahí, Delia inició una fructífera carrera cinematográfica, creando un estilo y algunas interpretaciones inolvidables. Sin embargo, la Delia Magaña que había sido una de las principales actrices o tipos cómicas del teatro de revista, nunca alcanzó el mismo nivel en el cine. Un año después de su regreso a México, en 1942, contrajo matrimonio con su antiguo empresario y compañero artístico, Roberto el Panxón Soto; quien fuera uno de los pilares del mejor teatro frívolo mexicano.

Creadora de tipos femeninos inolvidables, como el de la simpática y chismosa borrachita apodada "la Tostada" (Nosotros los pobres y Ustedes los ricos, 1947, 1948, Ismael Rodríguez), o la alburera mesera "la Bicha" (¡Equina bajan! y Hay lugar para...dos, 1948, Alejandro Galindo), esa que desafiaba la tradicional pasividad femenina y se atrevía a galantear con un sonoro chiflido a un atractivo parroquiano, sin importarle la presencia de su novio "Segalito" (Mantequilla); después de una ininterrumpida actividad artística de casi 50 años, falleció el 30 de marzo de 1996.

Delia Magaña, del teatro de revista
al cine.

Con Tin Tan en El hijo desobediente
desobediente (1945, Humberto G
Gómez Landero)

Puente: Revista Somos No. 5.





Alejandro Galindo y Delia Nazaña (al centro) durante la filmación de Divorciadas (1943, Alejandro Galindo)



Del brazo de Mapy Cortés en La guerra de los pasteles (1943, Emilio Gómez Murriel). Fuente: Cuaderno de la Cineteca Nacional No. 3



Domingo Soler, Delia Magaña y Armando Arriola en La sobrina del señor cura (1954, Juan Bustillo Oro). Fuente: Los hermanos Soler, García Riera Abajo, Amelia Wilhelmy, María Gentil Arcos y Delia Magaña en Nosotros los pobres (1947, Ismael Rodríguez). Fuente: Cuadernos de la Cineteca Nacional No. 3.



2- Ficha técnica y sinopsis de la película:

El seminarista

Producción: (1949); Rodríguez Hermanos.

Dirección: Roberto Rodríguez; Asiatente: Jorge López Fortillo.

Argumento y adaptación: Paulino Masip.

Fotografía: Jack Draper.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González Gancy.

Escenografía: Carlos Toussaint.

Edición: Fernando Martínez.

Intérpretes: Pedro Infante (Miguel Morales), Silvia Derbez (Mercedes Orozco), Fernando Soto Mantequilla (Toño), Arturo Soto Rangel (don Pancho), María Eugenia Llamas (Tucita), Katy Jurado (Chayito), Delia Magaña (Pita, Criada), Pepe del Río (Norberto), Nicolás Rodríguez (cura), Mimi Derba (madre superiora), Joaquín Roche, Rosa María Montes, Zoila Esperanza Rojas, Anita Sánchez. Duración: 95 minutos. (Fuente de créditos: Historia Documental del Cine Mexicano).

Sinopsis: En la hacienda del borracho y mujeriego don Pancho, trabaja de sirvienta la coqueta y entrometida Pita, quien es testigo de la forma en que su patrón se está arruinando a causa de sus juergas y derroches. Pita imagina que cuanto hombre se le acerca, pretende "algo" con ella; es el caso del administrador de don Pancho, a quien le dice: "Fos' conmigo que no se le ocurra nada ¿eh?, porque ya sabe que yo soy de matrimonio".

A la hacienda llega el sobrino de don Pancho, Miguel, acompañado de su amigo Toño, ambos seminaristas. Miguel viene a reponerse de una tifoidea que tuvo en el seminario; y al pasar por el pueblo se encuentran con Norberto y Mercedes, antiguos compañeros de infancia de Miguel, que ahora son novios. El cura del pueblo, Pita y don Pancho, reciben a los recién llegados felicitando a Miguel y burlándose del pobre Toño (Fernando Soto Mantequilla), a quien Pita hace cargar con todas las maletas y luego le muestra su cuarto. Ahí, ella confunde las palabras del ingenuo seminarista, quien le dice que ese lugar es demasiado grande para él, que prefe-

riría un cuarto de los criados; a lo que la pícara sirvienta le responde: "mire, le voy a advertir que sus mañas no le valdrán conmigo, porque yo soy una mujer decente y estoy para merecer, y yo soy de matrimonio... esos ojos saltones como los de acá son de lujurioso". Más tarde, la confianzuda Pita se acerca a Miguel, cuando don Pancho se va a dar su "paseo", y le cuenta lo que hace su tío: "todos los días se va de picon pardos", y que anda "entusiasmado de una bailarina que me lo tiene agarrado del verde". Al día siguiente, Pita reprocha a Miguel que éste y su amigo hagan las labores que son obligación de ella: "pos' si no le gustan a usted las cosas como yo las hago, dígamelo, pero no me corra acá ese desaire".

El cura del lugar, padrino de Miguel, le pide a éste que tome el puesto de la profesora de canto del internado de señoritas, por un tiempo. Su llegada a dicho lugar provoca gran alboroto entre las jovencitas, especialmente en Mercedes y la pequeña Tucita, quien a la menor provocación pone en evidencia a sus compañeras.

Mientras, en la hacienda, Pita descubre a Toño limpiando con un plumero las cosas de don Pancho, y después de reprenderlo, se pone a coquetearle a su manera: "socarrón, socarrón, pero bien que hace su luchita, ¿no?... si hubiera un hombre que me llevara a la feria de San Marcos..." Toño, sin darse por aludido, trata de aconsejarla, pero ella piensa que se le está insinuando, por lo que sigue con su juego seductor: "pues si hubiera un hombre que pensara tan bonito como acá y que hablara tan bonito como acá... pos' aunque fuera feo, porque es feo ¿eh?, y ¡con ganas!; pero si no estuviera usted tan pelón, y se diera usted su relujadita, pos' no 'staría usted tan peor". Al decir estas palabras, Pita acaricia los botones de la sotana a Toño; cuando repentinamente entra Miguel y al ver lo que hace la regaña, reprochando a Toño su ingenuidad; Pita abandona el lugar compungida.

Armando gran escándalo, llega don Pancho a la hacienda, acompañado de Chayito, la bailarina, y de unos mariachis; se nota que la pareja está un poco borracha. Don Pancho llama a su sobrino y le presenta a la mujer como su futura tía, lo que indigna al seminarista, quien le exige

respeto y corre a todos. Al siguiente día, Pita va muy preocupada a informar a Miguel de la ausencia de Toño, quien al parecer no pasó la noche en la hacienda; al poco rato ven llegar al muchacho con don Pancho, ambos completamente ebrios. Miguel se molesta y reclama airado a su tío, creyendo que ha "pervertido" a Toño, pero don Pancho le asegura que no pasó "nada". El inocente Toño, después de haber escuchado a su amigo que decía que él ya no podría ser sacerdote, prepara sus maletas lloriqueando, auxiliado por la también llorosa Pita, quien le asegura que existen muy pocos hombres tan buenos como él. Sin embargo, llega Miguel y lo convence de quedarse.

Mercedes y Norberto se disgustan porque ella ya no quiere casarse; al enterarse, Miguel la reprende, creyendo que la muchacha humilla a su novio porque éste es pobre, pero el sacerdote le aclara la situación. El seminarista decide vestirse de charro, provocando la alegría de su tío, al cual se ha propuesto redimir. Para ello, visita a Rosario y le ofrece dinero con la condición de que se vaya del pueblo.

Pita y los demás empleados de la hacienda, se muestran contentos por la llegada de la primavera, acontecimiento que también trastorna a Miguel. Sollozando, Pita busca al seminarista para notificarle que su tío ha sido herido gravemente por Norberto en la cantina. Creyendo cercana su muerte, don Pancho se confiesa con su sobrino y se arrepiente de sus errores; afortunadamente, el viejo se salva y la vida en la hacienda continúa sin mayores contratiempos. Pita canturrea por el patio de la casona, mientras alimenta a los pajaritos enjaulados; ha dejado de perseguir a Toño. Mercedes por su parte, confiesa al sacerdote que se ha enamorado de Miguel, pero como él es seminarista, ella ha decidido convertirse en monja. Las alumnas del internado celebran cinco años de haber recozido a la niña Tucita, y como también es el último día en que Miguel está con ellas, le piden que les cante algo, él acepta, pero sólo consigue entristecerlas con su interpretación de despedida.

Miguel ha vendido su hacienda La Rosaleda, y lleva el dinero convenido a Rosario, la que le ofrece una copa y trata de seducirlo, dándole un beso en la boca; esto lo hace reaccionar y sale en busca de Mercedes, a la que

declara su amor enfrente de las alumnas del colegio y de la pequeña Tucita, que lo creía su "novio". Esta historia ha sido recordada por Toño y Miguel años después; cuando el primero ya es sacerdote y visita a su amigo, quien aparece rodeado de Mercedes y sus dos hijos, en tanto que don Pancho, en una silla de ruedas, persigue a una sirvienta en la cocina, tratando de abrazarla, a lo que ella se resiste. (la sirvienta no es Pita)

3.-Análisis de la película y del personaje interpretado por Delia Magaña.

En El seminarista, Roberto Rodríguez dirigió por primera vez a Delia Magaña, y por tercera ocasión a Pedro Infante. La colaboración entre Infante y el director se había iniciado en la cinta ¡Viva mi desgracia! del año 1943, cuando el actor todavía no era famoso, y continuó en Dicen que soy mujeriego (1948), donde Roberto Rodríguez incluyó a Silvia Derbez (que había debutado en 1947 en La novia del mar, de Gilberto Martínez Solares) como nueva pareja de Infante: con la que repitió en El seminarista, obteniendo buen éxito, aunque sin lograr la popularidad del dueto Infante Blanca Estela Pavón.

Roberto Rodríguez formaba parte de un total de diez hermanos, de los cuales Joselito, Ismael, Consuelo, Enrique y él se habían acercado al cine. Junto con Joselito, desarrollaron (durante su estancia en los Estados Unidos) un sistema de sonido directo, que fue utilizado en una de las primeras películas sonoras del cine mexicano: Santa (1931, Antonio Moreno) En 1941 formaron la Compañía Rodríguez Hermanos, cuyo primer éxito fue: ¡Ay Jalisco, no te rajes! (1941, Roberto Rodríguez), seguida por ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana), Mexicanos al grito de guerra (1943, Alvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez), El capitán Malacara (1944, Carlos Orellana), entre otras. Los Rodríguez solían buscar ideas y actores, como Pedro Infante, quien filmó con los tres, y Delia Magaña, la cual empezó trabajando con Ismael Rodríguez en Nosotros los pobres (1947, Ismael Rodríguez), donde hizo el papel de "la tostada", una simpática borrachita de vecindad.

En El seminarista, Roberto Rodríguez trató de crear una parodia de la tradicional imagen alegre y disoluta, que hasta entonces había manejado Pedro Infante, presentándolo ahora en un universo místico. Aunque por momentos irregular, ésta comedia bucólica se apoyaba en un excelente cuadro de actores secundarios: la maliciosa sirvienta Pita (Delia Magaña), el tímido seminarista Toño (Fernando Soto Mantequilla), la irrespetuosa niña Tucita (María Eugenia Llamas), los actores dramáticos de sólida trayectoria como Arturo Soto Rangel, Mimi Derba, y la sexy villana Katy Jura-

do.

En ésta cinta, cuya coartada humorística giraba en torno a la represión sexual, que anulaba gran parte de la personalidad festiva de Pedro Infante; el contrapunto humorístico fue reforzado a través de los actores cómicos de apoyo, como la sirvienta Pita (Delia Magaña), quien desarrolló un acertado personaje de pícara provinciana, cuya comicidad estaba en su original forma de utilizar el lenguaje, un lenguaje que ella volvía agresivo, inmoral o hipócrita. Su humorismo funcionaba en gran medida por el contraste entre su personalidad maliciosa y picaresca, y la imagen de ingenuidad infantil del seminarista Toño (Manteguilla): en medio de un drama amoroso que preconizaba la moralidad represiva, ella asumía actitudes de verdadero acoso sexual hacia el cándido seminarista: "Si hubiera un hombre que me llevara a la feria... pero yo tengo la culpa por ser buena y honrada... Pues si hubiera un hombre que pensara tan bonito como asté, pos' aunque fuera feo..."

En su forma de acercarse a posibles "galanes", Pita proyectaba abiertamente sus deseos, como ante la indiferencia del administrador de la hacienda, al que decía: "Pos' conmiro que no se le ocurra nada, ¿eh?, porque ya sabe que yo soy de matrimonio"; sorprendiendo al tipo que apenas se la había visto. Ella usaba el lenguaje en forma traviesa, picante, para decir a medias lo que sus gestos y actitudes completaban. Sin caer en el mercantilismo sexual de Chayito (Katy Jurado), Pita también pretendía seducir, sólo que ella recurría a la picardía verbal. Lo atractivo de su personaje estaba en la fresca insolencia con que se relacionaba con los demás, a través del ingenioso lenguaje popular: "Ah, viejito pingüino, ahora no vendrá hasta la madrugada, todos los días se va de picos pardos, una noche sí y otra también, como que anda rete entusiasmado con una bailarina que me lo trae agarradito del verde" (le decía a Infante, mientras veían alejarse al tío Pancho). En sus frases aparecía invariablemente el habla del pueblo, rica en modismos y giros verbales de gran agudeza. Junto a ella, Manteguilla funcionaba como el detonante de la picaresca popular: confundiendo a todos con su falta de malicia (incluida Pita), lo que provocaba burlas y bromas a su persona, como cuando el tío

Pancho lo llamaba "esto" o "feo"; y Pita, al conocerlo, preguntaba con marcada ironía: "¿éste es el niño Miguelito?, ¡ah, hijo!"; o las alumnas del internado, que lo apodaban "cara de rana"; y Chayito, "¿y ése tan feo es tu sobrino?"; incluso personajes incidentales como el arriero a quien Mantequilla interrogaba sobre la causa de que él fuera montado en burro mientras su mujer iba a pié: "Pos' no es mala la contestá, pero nomás tenemos un burro". La presencia de Mantequilla, bajito, rezordete y con su cara de niño inocente y poco agraciado, funcionaba como contraste para comparar y destacar la buena presencia física del protagonista (Pedro Infante).

La relación entre Delia Magaña y Fernando Soto Mantequilla (hijo del Panzón Soto) como pareja cómica, se había iniciado en la película ¡Bajina, bajan! (1943, Alejandro Galindo), donde ella interpretaba a "la Bicha" una mesera picardienta con quien "Regalito" (Mantequilla) se casaba; ambos volvieron a reunirse en la secuela de dicha cinta: Hay lugar para... dos (1948, Alejandro Galindo), representando los mismos personajes.

Mantequilla había debutado en México lindo (1938, Ramón Pareda) y en 1947 obtuvo el Ariel por mejor coactuación masculina en Campeón sin corona (1945, Alejandro Galindo), donde era el "Chupa", amigo inseparable del "Kid Terranova" (David Silva). Pero al igual que Delia Magaña, Mantequilla nunca tuvo papeles protagónicos, a pesar de haber sido uno de los grandes cómicos de apoyo del cine mexicano, poseedor del verdadero humor en muchas comedias. Su colaboración con Pedro Infante había empezado en Los tres García (1946, Ismael Rodríguez), prolongándose en siete cintas más; sustituyendo a otro genial comediante que hasta entonces había sido el patife de Infante, Armando Soto La Marina, el Chicote.

En El seminarista, Delia Magaña y Mantequilla representaban la descontrolada vitalidad sensual; ella como la parte seductora, cortejando al candoroso seminarista, envolviéndolo con la picardía de su lenguaje, pero pretendiendo que el seductor era él. Otros personajes que se movían en la misma línea, eran: el tío Pancho, estereotipo del macho mexicano, borracho, mujeriego y jugador (a quien Miguel en el fondo admiraba), y que arriesgaba su vida y dinero por una mujer, escudándose en la idea de

que: "Pues sí, pero ¿ya quién me quita lo bailado?"; las jóvenes colegialas del internado, que escribían románticas y atrevidas cartas de amor al maestro de música (Infante); y la niña Tucita "¿No quieres ser mi novio, don Miguel?"; todos ellos sensibles a la llegada de la primavera (pajaritos que cantan, arbustos floreciendo y pareja de ancianos acariciándose). Mientras que por el otro lado, estaban los representantes de la represiva moralidad religiosa: Antequilla y su patrón Miguel, quien debía soportar las burlas de su propio tío "Ah, me lo debí imaginar, no fumas, no tomas... y je je je, ¿tampoco?"; Mercedes, la cual reprimía sus sentimientos hasta el grado de preferir convertirse en monja, antes que declarar su amor al seminarista; y el sacerdote, quien "aconsejaba" a Mercedes que no estorbara el camino de un futuro sacerdote (Pedro Infante), y veía con buenos ojos la decisión de ella de hacerse monja.

4.- Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó Delia Magaña.

A su regreso de Hollywood, Delia se reintegró al teatro de revista, que iniciaba su decadencia o transformación, ante la fuerte competencia del cine y la televisión. El cine vivía momentos de esplendor y hacia él se dirigían los principales artistas, como fue el caso de Delia, quien en 1941 participó en dos comedias: Mi viuda alegre (Miguel M. Delgado), española de enredo amoroso protagonizada por Ángel Garasa, cómico español que tendría aquí su único papel estelar, y donde Delia era una sensual bailarina de flamenco que coqueteaba con arasa; Unidos por el eje (René Cardona), comedia que parodiaba la situación política del momento (el eje Berlín-Roma-Tokio), y cuya historia trataba de unos hermanos siameses que debían ser separados, pues uno de ellos iba a casarse con Delia.

En 1942, Delia contrajo matrimonio con Roberto el función Soto, su antiguo empresario, y no participó en ningún film. Al año siguiente intervino en: Divorciadas (Alejandro Galindo), melodrama pesimista sobre el divorcio y sus secuelas en la mujer, donde la actriz era la secretaria Juanita, vivaz y emprendedora mujer que ayudaba a sus amigas a encauzar sus vidas después de divorciarse; La guerra de los pasteles (Emilio Gómez Muriel), comedia musical que parodiaba hechos históricos y en la cual Delia interpretaba a la ambiciosa y coqueta Hortensia, trabajadora de la pastelería la Marquise, con cuyo dueño sostenía relaciones amorosas, pero también con el pastelero competidor y con su enamorado de la infancia, el coronel Roque Peñaranda, su liviandad ocasionaba problemas a la pareja principal (Mapy Cortés y Pedro Armendáriz); Internado para señoritas (Gilberto Martínez Solares), comedia melodramática donde Delia era la conserje del internado, Barbarita, medio chismosa pero simpática, quien ejecutaba un número musical completamente gratuito dentro de la trama, bailando conga en un salón de clases.

Durante 1944, la actriz participó en: La monja Alférez (Emilio Gómez Muriel), melodrama de época que presentaba a María Félix disfrazada de hombre (don Alonso) y en la cual Delia era doña Elvira, suya sobrina

limeña de un sacerdote, y que intentaba seducir a don Alonso (María Félix, y al galán de la película (José Cibrián); El gran Makakikus (Humberto Gómez Landero), comedia que parodiaba las costumbres de los nuevos ricos que abandonaban la provincia para "progresar" en la ciudad, y donde Delia era la sirvienta Nicolasa, quien por seguir a sus patrones (Dolores Camarillo y Joaquín Pardavé), dejaba a su novio (Alfredo Varela Jr.) en el pueblo, Delia aparecía como sirvienta respondona, igualada y chismosa, cuya principal característica era el ingenioso lenguaje que usaba: "Deme usted una paliza, pero dejeme reír hasta que revienta" (le decía a Pardavé mientras se burlaba de su forma de vestir), "¡Cómo! ¿a mí con esas, murciélagos de campanario? ... muñeca, que no te conozco... vuelva el sábado... hermano... a palabras necias... pos' si no le gusta mi amor, búzquese otro pa' calentarse... las hay que les gusta ser plato de segunda mesa" (decía a su novio y pareja cómica, Alfredo Varela Jr.); Bégame mucho (Eduardo Ugarte), no muy lograda comedia musical donde las estrellas eran los Kikaros, famosa pareja de moda que interpretaba humorísticamente números musicales en el teatro de revista, y en la que Delia era la encargada del guardaropa de un cabaret, y novia de uno de los cómicos, alegre y elegante, pero de escasa comicidad.

En 1945, la actriz intervino en las comedias: El hijo desobediente (Humberto Gómez Landero), primer film cómico protagonizado por Germán Valdés Tin Tan, en el cual Delia hacía el papel de Socorro, coqueta y simpática criada a la que el cómico cortejaba; El sexo fuerte (Emilio Gómez Kuriel), comedia que parodiaba al matriarcado que representaba la reina Eva XLV (Mapy Cortés), cuya secretaria era la gruñona y mal hablada Delia Magaña.

Durante 1946, la actriz actuó en las siguientes películas: Voces de primavera (Jaime Salvador), comedia musical donde Delia hacía pareja cómica con el debutante Adalberto Martínez Resortes, ambos como integrantes de una revista musical; El tigre de Jalisco (René Cardona), divertida parodia de las comedias rancheras de aventuras, estelarizada por Armando Soto La Marina, el Chicote, de quien Delia era la esposa.

En 1947, la actriz colaboró en: El nieto del Zorro (Jaime Salvador),

fallida parodia de las cintas de aventuras hollywoodenses, sobre el mítico personaje y donde ella era Matilde, compañera de la chica bonita (Alicia Ravel), quien viajaba a un pueblo de Jalisco para recuperar su herencia, para lo cual ambas se hacían pasar por artistas de teatro, Delia declamaba coplas de sor Juana Inés de la Cruz y era abucheada por un público de cantina; Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez), en éste taquillero melodrama, la actriz interpretaba a la borrachita apodada La Tostada, quien junto con su inseparable hermana, La Guayaba (Amelia Wilhelmy), contribuían a dar el tono humorístico, harapientas, cayéndose de borrachas, burloñas, metiches y alburernas, formaban parte del abigarrado universo popular propuesto por el director, y cuyo sitio de interacción era la vecindad. Pero al mismo tiempo, su presencia representaba una evocación-homenaje (quizás involuntario) a la época dorada del teatro de revista mexicano, donde ellas habían sido primeras figuras. Ese mismo año, Delia actuó en Dos de la vida airada (Juan Bustillo Oro), segunda versión de Caballo a caballo (1939, Juan Bustillo Oro), protagonizada por la pareja cómica del momento: Manuel Palacios, Manolín y Estanislao Schillinsky, en la que la actriz era la sirvienta Socorro, rezonona y hablantina, quien terminaba casándose con Manolín.

Durante 1948, Delia participó en varias películas: Charro a la fuerza (Miguel Morayta), comedia ranchera con elementos de terror, donde la actriz hacía pareja con Alfredo Varela Jr., ambos en un papel secundario; Esquina, bajan! y Hay lugar para... dos (Alejandro Galindo), iniciadoras del melodrama urbano populista, donde se eludía el abuso del "caló" citadino, y en las cuales Delia trabajaba por vez primera con Fernando Soto Mantequilla, interpretando a la mesera La Bicha, coqueta y alburera, quien seducía al simpático Regalito (Mantequilla), amigo inseparable del protagonista (David Silva); Sólo Veracruz es bello (Juan Bustillo Oro), segunda versión de la comedia ranchera Huapango (1937, Bustillo Oro), donde Delia hacía el papel de Refugio, una sirvienta burlona y maliciosa, que se dedicaba a cortejar al remilgoso "valet" (Alfredo Varela Jr.), al cual conquistaba; Ustedes los ricos (Ismael Rodríguez), secuela de Nosotros los pobres (1947), donde la actriz repetía su personaje de La Tostada;

Dos tenorios de barrio (Carlos Véjar), comedia de crítica política interpretada por varios cómicos secundarios, en la que Delia era novia de el Chicote (Lencho), al que mantenía y celaba hasta casarse con él; Doña Diabla (Tito Davison), melodrama amoroso que explotaba la imagen de mujer fatal de María Félix, y en el cual la actriz era la sirvienta que testificaba la degradación moral de la protagonista.

En 1949, Delia Magaña actuó en las siguientes cintas: La rondalla (Víctor Urruchúa), melodrama ranchero en el que probablemente hacía pareja cómica con Fernando Soto Mantequilla; El seminarista (Roberto Rodríguez), comedia ranchera bucólica donde la actriz era una pícaro sirvienta que cortejaba a Mantequilla, un inocente seminarista; El sol sale por todos (Víctor Urruchúa), melodrama taurino en el que Delia aparecía como una bondadosa cabaretera apodada "la Cienpiés"; Café de chinos (Joselito Rodríguez), melodrama amoroso donde interpretaba a Lucha, mesera de un café de chinos, quien lideraba a sus compañeras para exigirle al patrón Chang (Carlos Orellana) que ayudara a la joven Elena (Amanda del Llano); Un grito en la noche (Miguel Morayta), melodrama amoroso sobre el incesto, en el que Delia era la doncella Antonia; La dama torera (Miguel Morayta), melodrama taurino donde la actriz era Velia, cordial secretaria de la protagonista (Sofía Álvarez), y hacía dueto cómico con el español Florencio Castelló; La hija del panadero (Joselito Rodríguez), melodrama de ~~barriada~~ donde posiblemente hacía pareja con Mantequilla; Yo quiero ser hombre (René Cardona), comedia de equívoco sexual estelarizada por Sara García, Abel Salazar y Alma Rosa Aguirre, en la que Delia tenía un papel pequeño pero muy divertido: era la criada mensa Atanasia, que se reía de todo.

En 1950, la actriz participó en varias cintas: Inmaculada (Julio Bracho), en éste melodrama maternal aparecía como la fiel sirvienta Severina; El ciclón del Caribe (Ramón Pereda), melodrama cabaretero en el que interpretaba a una cabaretera noble, que ayudaba a la heroína en desgracia (María Antonieta Pons); El siete machos (Miguel M. Delgado), parodia de las comedias rancheras y sus galanes charros, estelarizada por Continflas, quien hacía dos papeles: como el bandido generoso Siete machos

y como Margarito, peón de hacienda irrespetuoso y taimado, al que Delia, en su papel de la sirvienta Cholita, seducía; La reina del mambo (Ramón Pereda), melodrama cabaretero donde Delia era "la Marteña", amiga de la protagonista (María Antonieta Pons); Los anuros de mi ahijada (Fernando Méndez), comedia mundana en la que la actriz seguramente actuaba como sirvienta; Tacos, joven (José Díaz Morales), melodrama de barriada en el cual Delia hacía el papel de esposa del taquero "Mantecas" (Fernando Soto Mantequilla); La tienda de la esquina (Rogelio A. González), en esta comedia melodramática, la actriz interpretaba a la criada María Cristina, la que era cortejada por el carnicero Matías (Agustín Isunza), el tintorero Cristóbal (José Ángel Espinosa Ferrusquilla), el empleado Serapio (Fernando Soto Mantequilla) y el policía Fidel (Armando Soto La Larina) el Chicote; Amar fue su pecado (Rogelio A. González), melodrama sobre la eutanasia, donde Delia volvía a ser la sirvienta; Vivillo desde chiquillo (Emilio Gómez Muriel), segunda versión de ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro), en la que Delia era la sirvienta Lupita, novia del vago Manolín.

Durante 1951, la actriz participó en las siguientes cintas: Y murió por nosotros (Joselito Rodríguez), melodrama religioso en el cual Delia hacía el papel de parienta de una explotada familia minera; Aquellos ojos verdes (Zacarías Gómez Urquiza), melodrama amoroso en el que Delia posiblemente hacía pareja con el Chicote; Namé nos quita los novios (Roberto Rodríguez), comedia melodramática de enredo amoroso donde Delia se encargaba del guardarropa de un teatro; La niña Ponoff (Ramón Pereda), melodrama musical estelarizado por María Antonieta Pons, y en el que Delia era la actriz de carpa Cleopatra, amiga del cómico Borolas; El ruisenor del barrio (Jaime Salvador), melodrama con elementos cómicos a cargo de Delia en el papel de Agripina, alegre esposa del simpático músico Nerón (Oscar Pulido), con el cual interpretaba una orquesta, sorteando la miseria de una vecindad junto con sus hijos.

En 1952, la actriz sólo actuó en dos comedias: Se le pasó la mano (Julión Soler), donde era la doncella Petra; Prefiere a tu papá (Roberto Rodríguez), comedia musical en la que era la chismosa criada Lupe.

En el periodo analizado, de 1940 a 1952, Delia Magaña interpretó una amplia variedad de personajes femeninos; desde divorciadas, secretarías, sirvientas, meseras, esposas o amigas, hasta cabareteras, actrices de carpa y borrachitas de vecindad. De todos ellos, uno de los más constantes fue el de sirvienta o criada, uno de los tipos femeninos populares más permanentes en el cine mexicano. De las 47 cintas en que actuó durante esos años, en casi la mitad (20) fue sirvienta; con nombres como Barbarita, Nicolasa, Socorro, Atanasia o Cholita, Delia modeló un singular personaje de sirvienta, caracterizado por una explosiva vitalidad que se desbordaba a través del lenguaje y la picardía, muy cerca del relajó. Ella encarnaba a sirvientas comunicativas y alegres, que desafiaban con su fresca coquetería el tono lacrimógeno de muchos melodramas en que intervino (22).

De las 42 películas en que actuó en estos años, Delia trabajó con la mayoría de los directores que se dedicaron a la comedia; tanto de barriada como de clase media o de época. De ellos, con el que más filmó fue con Emilio Gómez Muriel (4 cintas), seguido por René Cardona, Miguel Morayta, Jaime Salvador, Joselito y Roberto Rodríguez y Ramón Pereda, con cada uno de ellos hizo tres filmes. Con realizadores como Gilberto Martínez Solares, Humberto Gómez Landero, Juan Bustillo Oro, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Víctor Urruchúa y Rogelio A. González, colaboró en dos películas con cada uno. Y con los que trabajó en una sola cinta fueron: Eduardo Ugarte, Carlos Véjar, Tito Davison, Fernando Méndez, Julio Bracho, José Díaz Morales, Zacarías Gómez Urquiza y Julián Soler.

Respecto a sus parejas cómicas, Delia tuvo la suerte de actuar al lado de casi todos los cómicos importantes de los cuarentas; tanto primeras figuras como Cantinflas y Tin Tan, con cada uno de los cuales hizo una sola película; como con destacados actores secundarios del momento como Ángel Garasa, Agustín Isunza y Alfredo Varela Jr., con quienes trabajó en dos ocasiones; o el divertido Armando Soto La Marina el Chicote, con el cual hizo pareja en 4 films. Mientras que con cómicos como Fernando Cortés, Joaquín Pardavé, el Chato Ortín, Manolín, Florencio Castelló, Ferrusquilla, Borolas y Oscar Fulido sólo trabajó en una cinta con cada

uno. De todos ellos, con quienes mejor integró un dueto cómico, fue con Fernando Soto Mantequilla, con el cual trabajó en 7 películas; y con Amelia Wilhelmy, con la que formó esa inolvidable pareja de borrachitas de Nosotros los pobres y Ustedes los ricos (1947, 1948, Ismael Rodríguez). En su relación con la pareja cómica en turno, Delia aparecía usualmente como la parte activa, utilizando el lenguaje supuestamente "masculino" de los albueros, para enfrentarse y/o comunicarse con su pareja, a la que casi siempre vencía en los juegos verbales. Aunque para ella el lenguaje era también un eficaz recurso para seducir; porque en la mayoría de sus personajes, la seducción verbal era la característica más notable de su comicidad.

5.- La trayectoria artística de Delia Magaña en años posteriores

En el resto de los cincuentas, la carrera de la actriz abarcó desde comedias rancheras de aventuras y episodios, que proliferaron por esos años, hasta comedias costumbristas y musicales, sin faltar los melodramas. Dentro de las primeras se encuentran: Reportaje (1953, Emilio Fernández); Pueblo quieto (1954, Ramón Peón), donde Delia era doña Clotilde González, madre de la protagonista (Veronica Loyo), mujer alegre y coqueta que terminaba casándose con su viejo amor (Andrés Soler); La sierra del terror y La pantera negra (1955, Jaime Salvador), cintas cuarta y sexta de la serie Rayo justiciero, en las cuales la actriz interpretaba a una simpática sirvienta que tenía como pareja cómica a El Tejón (Austín Isunza), lugarteniente del jefe de rurales El Rayo (Antonio Aruillar); La feria de san Marcos (1957, Gilberto Martínez Solares), en la que Delia era Fanchita, cegatona prima pueblerina de la protagonista (Ana Bertha Leppe), quien formaba pareja con Pedro Vargas; Bala perdida (1959, Chano Urueta), estelarizada por Miguel Aceves Mejía y en la cual Delia posiblemente hacía dueto cómico con Daniel Chino Herrera; serie de dos cintas: La máscara roja y Matar o morir (1960, Ramón Peón), en éstas comedias. Delia hacía pareja cómica con Mantequilla y Joaquín García Borolas; Los amigos Maravilla y Los amigos Maravilla en el mundo de la aventura (1960, Ramón Peón), cintas estelarizadas por el niño José Rojo de la Vega, su perro Amigo y su caballo Huracán, donde Delia, Mantequilla y Borolas daban el t no cómico.

Dentro de las comedias costumbristas y musicales, la actriz participó en: Zandunga para tres (1953, Roberto Rodríguez), comedia de ambiente tehuano donde Delia era Cirila, probablemente pareja de Ángel Garasa; La sobrina del señor cura (1954, Juan Bustillo Oro), en ésta comedia costumbrista, Delia era Mónica, la criada; Póker de reinas (1958, Benito Alazrakí), aquí interpretaba a Tatiana, una supuesta baronesa cleptómana que se fingía rica para atrapar a un millonario; Las zapatillas verdes (1955, René Cardona), donde la actriz era doña Cándida, ambiciosa madre pueblerina de la protagonista (Evangalina Elizondo), quienes viajaban a la capital y ponían una zapatería, teniendo por competidores a sus paisanos, el viudo don

Sandalio Botas (Carlos Riquelme) y el enamorado de su hija, Juan José (Manuel Capetillo). Al final, Cándida y don Sandalio, al igual que sus hijos, se casaban; Los tres bohemios y Los Chiflados del Rock'n roll (1956, Miguel Morayta y José Díaz Morales), en estas comedias musicales Delia era Clara, dueña de un restaurante que junto con la ayuda de un trío de bohemios (Pedro Vargas, Agustín Lara y Luis Aguilar), convertía en cabaret, ella era pareja amorosa de Pedro Vargas; La familia Rufino (1958, Julio Porter), serie de cuatro comedias musicales, en una de las cuales (Una abuelita atómica), actuó Delia.

En esos mismos años, la actriz trabajó en varios melodramas: El valor de vivir (1953, Tito Davison), donde era la sirvienta María; Historia de un abrigo de mink (1954, Emilio Gómez Muriel); El secreto de una mujer (1954, Miguel Morayta), aquí era la sirvienta Lupe; Ultraje de amor (1955, Rafael Portillo), donde era la sirvienta de la melodramática Rosario Granados; Isla para dos (1958, Tito Davison), melodrama amoroso en el cual interpretaba a la alerez y mandadora Toña, encargada de un hotel de descanso en la montaña, al cual llegaban Arturo de Córdova y Yolanda Varela.

Durante los sesentas, la actividad de la actriz se centró en la comedia ranchera de aventuras, en títulos como: Los valientes no mueren (1961, Gilberto Martínez Solares), donde hacía el papel de Tacha, maquillista y ex modelo de televisión, encargada de embellecer y "feminizar" a la machorra Ana (Ana Bertha Lepe); Vuelven los cinco halcones (1961, Miguel M. Delgado); Ahí vienen los Arrumedo y Vuelven los Arrumedo (1961, Manuel Muñoz), en estos films Delia era nana de las jóvenes protagonistas, cortejada por Mantequilla y El Chino Herrera; María Pistolas y El corrido de María Pistolas (1962, René Cardona); Así es mi México y Baila mi amor (1962, Arturo Martínez), en éstas últimas era la dueña de una casa de huéspedes, quien se casaba con un empresario de carpa; Alazán y enamorado (1963, Gilberto Martínez Solares), donde quizás hacía pareja con Mantequilla; El hijo de Gabino Barrera (tres episodios) (1964, René Cardona); Los malditos (tres episodios) (1965, Jaime Salvador).

Además de las cintas de aventuras, durante los sesentas, Delia colaboró en algunas comedias de "terror" como Mi héroe (1964, Gilberto Martí-

nez Solares), donde hacía el papel de la chismosa cocinera Irene: Autopsia de un fantasma (1966, Ismael Rodríguez), en la cual interpretaba a una limosnara pícaro y relajenta: Especialista en chamacas (1965, Chano Urueta), comedia musical protagonizada por Tin Tan donde tenía un pequeño papel; El quehite (1969, Jorge Fons); Mi padrino (1968, Alfredo Zacarías) y Capulina, corazón de león (1968, Miguel Zacarías), en las cuales tenía participaciones incidentales junto al cómico del momento: Gaspar Henaine Canulina.

Los melodramas de los sesentas en que intervino fueron: Los hijos que yo soñé (1964, Roberto Gavaldón), protagonizada por Libertad Lamarque, en la que Delia era la sirvienta Paula; El hijo pródigo (1968, Servando González), también con Libertad Lamarque, donde seguramente volvía a interpretar a una sirvienta.

En la década de los setentas, Delia Mazaña participó en algunas sexy-comedias albureras, que tuvieron gran auge por esos años: y que paradójicamente, pretendían rescatar la picardía verbal del pueblo mexicano, igual que lo había hecho el teatro de revista en los años veinte; cuando empezó su carrera la jovencita Gudelia Flores Mazaña, casi cincuenta años atrás. Aunque ahora se confundía la malicia verbal del mexicano, con una intención mercantilista que mezclaba autodenigración, sexo y altures en forma excesiva y de mal gusto. Las comedias de éste tipo en que actuó la actriz fueron: Picardía mexicana (1977, Abel Salazar), Picardía mexicana II (1980, Rafael Villaseñor Kuri), estelarizada por Vicente Fernández y donde Delia tenía un papel secundario; ¡Que viva Tenito! (1980, Mario Hernández), protagonizada por David Reynoso. Al mismo tiempo, Delia participó en otro tipo de comedias y en algunos melodramas: ¡Esa mi raza! (1977, Roberto Schloesser); Ulmerme Mike (1979, Alfredo Gurrula), Satánico Pandemonium (1973, Gilberto Martínez Solares), en ésta fantasía porno teológica, Delia era la madre superiora de un convento de pueblo, a quien una monja enfebrecida (Cecilia Pezet) imaginaba haber estrangulado; Las cenizas del diputado (1976, Roberto Gavaldón), parodia política protagonizada por Eulalio González Piporro, en la que Delia hacía pareja con Carmen Salinas, ambas como las solteras y chismosas hermanas del diputado (Piporro); El fan-

tasma del lago (1978, Benito Alazraki), Tu camino y el mío (1971, Chano Urusta), en éste melodrama amoroso la actriz era Nachita, criada del mecánico tepiteño Rubén Saldívar (Vicente Fernández).

Durante los ochentas, la prolífica carrera de Delia Magaña llegó a su fin, participando en las cintas: Lacunilla 2 (1981, Abel Salazar), comedia populachera que continuaba las peripecias de la pareja Manolo Fábregas Lucha Villa, y donde la actriz era una vendedora ambulante del barrio de Tepito, apodada La Desvielada; La esperanza de los pobres (1982, Rubén Galindo), en éste melodrama Delia tenía como pareja a Resorten, ambos como un par de viejos amigos que habitaban una miserable "ciudad perdida" llamada Renacimiento, y donde Delia, como en sus mejores tiempos, trataba de seducir a su pareja; San Juan de Dios es Jalisco (1982, Jaime Fernández) y Terror en los barrios (1983, Julio Aldama).

e).- PAMIE KAUFMAN, VITOLA

I- Semblanza biográfica y primeros pasos en el cine mexicano.

Famie Kaufman, Vitola, quien formó parte esencial del equipo cómico de Germán Valdés Tin Tan, nació en La Habana, Cuba, en 1927. A los doce años, la niña Famie Kaufman Winer inició su carrera artística: "Cantaba en un programa de aficionados y a veces me tocaban la campanita o me jalaban con un gancho para sacarme de escena, algunas veces gané el premio... yo tenía una voz de soprano, cantaba muy bonito".⁵⁸ Ella quería dedicarse al canto en forma profesional, para lo cual estudió en el Conservatorio de La Habana y trabajó en el famoso teatro José Martí cantando tangos, música española y arias operísticas. Sin embargo, pronto se dio cuenta de que la gente se reía al oírlo: "... cantaba en serio y la gente se reía, y yo pensaba '¿porqué se ríen?', entonces me paré frente a un espejo, me reí también y me dije: ¡ah bueno, entonces éste es el camino!" A partir de ese momento, Vitola cambió de cantante a cómica y excéntrica musical, triunfando casi de inmediato.

Su nombre artístico lo tomó de unos puros, pequeños y regordetes que se hacían en La Habana, y que se anunciaban como Vitola: lo escogió -recuerda ella- por el contraste con su propia figura, alta y muy delgada (pesaba 47 kilos y medía 1.76 de altura). Después de un tiempo, fue contratada para integrarse a la compañía de la famosa vedette Rosita Fornés, con la cual viajó a México en una gira artística, debutando en el teatro Arbeu en 1945. De ahí pasó a las carpas, el escenario obligado para los actores cómicos en México, donde trabajó con algunos de los más famosos. En 1946, Vitola participó en su primera película mexicana: Se acabaron las mujeres (Ramón Peón), comedia musical protagonizada por Domingo Soler y Rosita Fornés, y donde fue descubierta por Germán Valdés Tin Tan, quien la invitó a colaborar en la que fue una de sus mejores películas: El rey del barrio (1949, Gilberto Martínez Solares), y en la cual Vitola logró una excelente caracterización cómica musical. En 1948, la actriz contrajo nupcias con el señor Humberto Elizondo y adoptó la nacionalidad mexicana. De ahí en adelante desarrollaría una brillante, aunque no siempre valorada carrera artística.

Vitola y Tin Tan, la comicidad musical.



Junto a Tin Tan en El rey del barrio
(1949, Gilberto Martínez Solares)
Fuente: Revista Somos No. 5



Vitola al centro en Se acabaron las mujeres (1946, Ramón Peón)
Fuente: Los hermanos Soler, Emilio García Riera.



Vitoia y Kitty de Hoyos en Concurso de belleza (1957, José Díaz Morales).

Fuente: Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo VI.

Abajo



Vitoia (al centro), Nimón Sevilla y otras en Club de señoritas (1955), de Gilberto Martínez Solares.

2- Ficha técnica y sinopsis de la película:

El rey del barrio

Producción: (1949); As Films, Felipe Mier.

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Argumento y adaptación: Gilberto Martínez Solares y Juan García.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Luis Hernández Bretón.

Sonido: Luis Fernández.

Edición: Jorge Buntos.

Intérpretes: Germán Valdés Tin Tan (idem.), Silvia Pinal (Carmelita), Marcelo Chávez (policía), niño Ismael Pérez (Pepito), Juan García (Peralvillo), Joaquín García Vargas Borolas (idem.), Ramón Valdés (Norteño), José Ortega (El Sapo), Fanie Kaufman, Vitola (La Nena), Alejandro Cobo (Antonio), Oscar Pulido (don Jacinto), Lupe del Castillo (doña Remedios), Francisco Pando (Mataor), Humberto Rodríguez (doctor), René Ruiz Tun Tun (enano), José Jasso, Lupe Inclán; intervenciones musicales: Yolanda Montes Tonrolele. Duración: 100 minutos. (Puente de créditos: Historia Documental del Cine Mexicano).

Sinopsis: El dadivoso Tin Tan, maquinista de ferrocarril que habita en una humilde vecindad con su hijo Pepito, se entera de la llerada de una guapa y orquillosa joven, con su tía enferma, a la vecindad; y de inmediato se ofrece a ayudar a Carmelita, que así se llama la joven, recordando a una prima suya que "dió un mal paso", pero su oferta es rechazada. Tin Tan maneja una doble personalidad; pues además de maquinista, al salir de su vivienda se transforma en el jefe de una banda de ladrones, integrada por: Borolas, el Norteño, el Peralvillo, el Sapo y el tendero español conocido como Mataor; a quienes controla contandoles sus presuntas hazañas como "gángster de Chicago". Sin embargo, sus actividades son seguidas muy de cerca por el policía Marcelo, a quien Tin Tan confunde, diciéndole que él y el ferrocarrillero son hermanos. Marcelo finge haber perdido su empleo y es aceptado por Tin Tan para unirse a la pandilla, aunque su verdadero objetivo es reunir pruebas para acusar al "Rey", como todos llaman a Tin Tan en el barrio. Este, disfrazado de cantante andaluz, se presenta

en una elegante residencia donde se celebra una fiesta, haciéndose llamar "Er niño de pecho". De inmediato se dedica a cortejar a la viuda Virginia, dueña de la casa, robándole sus joyas y guardándolas en el bolsillo de su pantalón, pero como esta roto, todo se le cae y es descubierto; él y su cómplice, quien estaba en el lugar vestido de mesero, deben salir huyendo de la fiesta. En su huída, Tin Tan choca contra Carmelita y le rompe un frasco de medicina que llevaba para su tía enferma; él consigue dinero con Marcelo y repone la medicina, no sin antes cometer varias torpezas en casa de la joven. El vago y borracho hermano de Tin Tan, antonio humilla a éste delante de su banda y le exige dinero. Más tarde, haciéndose pasar por el pintor Gastón Touché, Tin Tan y sus secuaces se introducen en la vivienda de una rica señora francesa, quien los confunde con unos pintores y los deja en su casa mientras sale de compra. Ellos se dedican a pintarrapear muebles y paredes mientras Tin Tan busca el dinero hasta que una sirvienta se da cuenta de todo y llama a la policía; pero antes llega la dueña y al ver lo que han hecho, se enfurece y les paga para que se vayan. Después de éste segundo fracaso, los miembros de la banda empiezan a dudar de su jefe; y cuando él se les une en el cabaret donde baila la vedette Tonzoleta, pidiéndoles dinero, ellos lo ignoran. Ahí descubre Tin Tan a su vecina Carmelita, quien es forzada a bailar con un borracho, hasta que él va a rescatarla; ella se avergüenza pero se justifica por la necesidad que tienen ella y su tía enferma, de dinero Tin Tan le ofrece pagarle algo a cambio de que ayude a su hijo en las tareas escolares.

Para conseguir dinero, Tin Tan empeña su radio y prepara un nuevo robo, esta vez solo. Se presenta con una ridícula mujer rica, apodada La Nena, quien lo recibe muy amable pero lo invita a volver otro día. En casa de Tin Tan se celebra el cumpleaños de Pepito y llegan Marcelo, Carmelita y toda la banda con regalos para el niño, además de la coqueta Socorro, quien trata de seducir a Tin Tan, provocando los celos de Carmelita; al final él se emborracha y confiesa a ésta última que es un ladrón aunque nunca haya podido robar nada. Al siguiente día, Tin Tan va a casa de La Nena, y después de hacerla cantar y bailar grotescamente, le roba

sus joyas, pero luego las regresa, al recordar las palabras de su hijo Pepito, diciendo que en la escuela le enseñaron que robar es un acto penado por la sociedad. Sin embargo, al ver a La Nena tan entusiasmada con él, se aprovecha y la lleva a la vecindad, donde la hace pagar la cuenta del doctor que atiende a la tía de Carmelita. Ahí recibe la noticia de que su hermano Antonio -el verdadero padre de Pepito-, se ha llevado al niño. Inmediatamente va a rescatarlo, acompañado por sus amigos, que al verlo llegar en el elegante automóvil de La Nena, han vuelto a confiar en él. Finalmente, Tin Tan deshace la banda y se convierte en un rielero de verdad, ayudado por su novia Carmelita; mientras que La Nena se ha casado con el gordo Marcelo.

3- Análisis de El rey del barrio y del personaje interpretado por Vitola

En El rey del barrio, Gilberto Martínez Solares dirigió a Tin Tan por cuarta ocasión. Su primer encuentro se había dado en la divertida comedia musical Calabacitas tiernas (1948), donde el director inició también su relación con Juan García, pieza fundamental en el lenguaje y diálogos de las mejores películas del binomio Tin Tan-Martínez Solares. Bajo su dirección, Germán Valdés había cambiado su primera imagen, la de "pachuco", por la de un representante joven del barrio capitalino, logrando con ello los mejores éxitos de su carrera.

Gilberto Martínez Solares, uno de los realizadores más prolíficos del cine mexicano, nació en la ciudad de México en 1906. Su primer contacto con el cine fue como director de fotografía, en la cinta Rosario (1935, Miguel Zacarías), junto a su hermano Raúl. En 1938 debutó como director en El señor alcalde, cuya adaptación la hizo en colaboración con su ex compañero de sueños y aventuras en Hollywood: Emilio Fernández. En poco tiempo, Martínez Solares se convirtió en el más solicitado director de comedias musicales; aunque en su repertorio también estaban los melodramas. Algunas de las cintas más taquilleras que dirigió en los cuarentas, fueron: Las cinco noches de Adán (1942), Yo bailé con don Porfirio (1942), El globo de Cantolla (1943), La señora se enfrenta (1945), Cinco rostros de mujer y Su última aventura (1946), La novia del mar (1947), La familia Pérez (1948) y otras; hasta llegar a Calabacitas tiernas (1948), donde empezó su relación con Tin Tan, la cual se prolongaría en treinta y cinco films más.

A pesar de su inicial rechazo a Tin Tan, pues pensaba que "... era un poco corriente tanto en los personajes que representaba como en los lugares donde trabajaba ¿no?, carpas, teatros de revista..."⁶⁰; con el tiempo Martínez Solares aprendió a valorar su gran carisma y capacidad histriónica fuera de serie; colaborando en la transformación del "pachuco", quien gracias al director se convirtió en un representante del medio urbano popular. Dicho cambio lo sugirió Martínez Solares en primer lugar, porque él no conocía el ambiente de los pachucos, y en segundo, porque

consideraba que el actor debía adaptarse al gusto de las mayorías.

Antes de trabajar con Martínez Solares, Tin Tan había colaborado con regular éxito, junto al verborreico y rutinario Humberto Gómez Landero, co guionista de Bustillo Oro en su mejor etapa (la de ¡Ahí está el detalle!, donde se había consagrado Cantinflas). Gómez Landero había explotado la imagen de Tin Tan como el pachuco frenterizo, continuador del personaje de Topillo Tapas, nombre con el que se había iniciado el cómicó en los teatros de variedades capitalinos. Como pachuco, Tin Tan llevó a la capital del país la subversiva influencia de un sector de la juventud México americana, que a través de una singular forma de vestir, encontró el medio de rebelarse contra la marginación racista de la sociedad estadounidense; con un vestuario caracterizado por el exceso, en esos sacos y pantalones amplísimos, con una cadena de reloj que les caía casi hasta los pies, rematando con un sombrero de ala ancha, coronado por una pluma de pavo real; y usando para expresarse una ingeniosa mezcla de español e inglés. Tin Tan se convirtió, a través del cine hecho con Gómez Landero, en modelo y promotor de ese movimiento juvenil, que floreció en la década de los cuarentas.

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, que con el tiempo sería conocido como Tin Tan, nació el 19 de septiembre de 1915 en el Distrito Federal; fue el segundo de nueve hermanos. A los doce años, se mudó con su familia a Ciudad Juárez, donde Tin Tan cursó hasta la preparatoria (con gran esfuerzo, pues nunca fue un buen estudiante). De inmediato entró a trabajar como locutor de radio, imitando a cantantes famosos, con la idea de llegar a ser cantante; pero aunque poseía buena voz, cada vez que cantaba, su auditorio o amigos se echaban a reír. Esto lo hizo decidirse más por la imitación, obteniendo su primer apodo: Topillo Tapas. Debido a su popularidad en la radio, pronto consiguió integrarse a la famosa caravana artística de Paco Miller, sustituyendo a un cómicó. Fue ahí donde empezó su carrera de comediante y donde conoció al que se convertiría en su inseparable pareja cómica: Marcelo Chávez, el que ya contaba con alguna experiencia, pues había sido patino de Cantinflas en los teatros de revista capitalinos, y había trabajado como cantante de tangos.

En El rey del barrio, considerada como una de las mejores comedias del cine mexicano, Martínez Solares logró una acertada caracterización del personaje de Tin Tan, auxiliado por Juan García, quien aportó a la cinta su amplio conocimiento del lenguaje de barriada, del habla popular sencilla, fluida, rica en modismos y xiros verbales, pero sintética, muy de acuerdo con el universo populachero que el filme proponía.

Asimilando plenamente las nuevas posibilidades lingüísticas que se le ofrecían, el ex pachuco Tin Tan desplegó aquí lo mejor de sus recursos humorísticos; que incluía elementos del cine cómico mudo: la mímica y la gesticulación (cuando Marcelo espía a Tin Tan y ambos se quemaban los dedos al tratar de encender un cigarro, todo con gestos, sin una palabra), los golpes (que les daba Tin Tan a sus secuaces y los que recibía de Carmelita), las caídas (cuando Tun Tun se caía de la bicicleta, o cuando le quitaban la escalera a Marcelo para que se cayera), las persecuciones (al huír Tin Tan de la policía, después de sus robos fallidos), la torpeza (cuando tropezaba con Carmelita, o cuando se pegaba en la nariz al cerrar ella la puerta y cuando limpiaba la cara de la joven con un trapo sucio), sin faltar el pastelazo (con agua o con pintura: al besar a doña Febronia a Tin Tan, confundiéndolo con su marido, o cuando Borolas y el Ieralvillo aventaban la pintura blanca en el rostro de Marcelo); todo ello aunado a los propios medios del actor, cuya comicidad era esencialmente musical y erótica. Tin Tan era una figura hiperkinética, quien lo mismo bailaba los ritmos de moda, que cantaba o imitaba; obligando a la cámara a moverse tras él continuamente. En función de esa movilidad incesante, Tin Tan requería el auxilio de otros cómicos, no para utilizarlos como estériles patifios que contribuyeran a su lucimiento (algo muy frecuente en Cantinflas), sino como una extensión autónoma y vibrante de ese universo carnavalesco donde él era, sin duda, el "Rey".

Uno de esos cómicos de apoyo fue Vitola, quien en ésta película trabajaba por primera vez con el ya famoso comediante. Su personaje de la Nena, una mujer flaca, rica y ridícula, formaba parte de la comicidad visual o primaria, que para el actor era esencial; igual que lo eran el enano Tun Tun o el gordo Marcelo. Ellos encarnaban, en primera instancia, el humo-

risimo más elemental, el de los contrastes, deformaciones o excesos físicos, que provocan la risa a simple vista, pero que son solo el punto de partida para una posterior evolución del artista.

Vitola, Marcelo y Tin Tan compartían además de la vis cómica, el antecedente musical; Vitola había estudiado ópera para cantar en forma profesional; Marcelo se había iniciado cantando tangos, y Tin Tan en un principio había querido ser cantante, pero los tres derivaron hacia la comedia, conservando cierta musicalidad en sus caracterizaciones. En el caso de Vitola esto es muy notorio en su actuación junto a Tin Tan en El rey del barrio, donde ambos lograron uno de los mejores momentos cómico musicales de la película: él interpretando al falso profesor de canto que utilizaba una divertida mezcla de italiano y español, para impresionar a una Vitola bastante dispuesta, con su voz gruesa que contrastaba con su encorvada y delgadísima figura: "¿Y cuál será su sueldo? (preguntaba a Tin Tan) "Si como me han dito uste posee una voci perfeta, voy a dar clases por niente" (contestaba él), "¿Qué es eso, maestro? (interrogaba Vitola con su acento cubano); "De gorreta, no voy a cobrar nada". Y luego, mientras ella cantaba desbordada Sempre libera, haciendo gestos y muecas pretendidamente seductores hacia el cómico, éste se dedicaba a quitarle sus joyas y a burlarse de ella a sus espaldas. Venía luego un momento muy divertido, en el que el canto de Vitola degeneraba en un cacareo, al que Tin Tan respondía con un varonil "Kikirikiki".

Ante las frases irónicas de Tin Tan: "Maravilloso, maravilloso, canta usted como un verdadero ruiseñor, es usted un canario, es usted un zenzontle, es usted un verdadero chichicuilote, no me explico cómo con ese cuerpito, tenga usted un chorro de voz", ella se mostraba ridiculamente coqueta y cohibida, pero de inmediato preguntaba: "¿Usted cree que podría debutar en el Bellas Artes?"; y cuando él le decía: "mañana mismo", Vitola empezaba a canturrear una canción de moda que empezaba: "mañana, mañana ..."

Después venía una secuencia plenamente aprovechada por la actriz, cuando el falso profesor de canto se despedía y Vitola se adelantaba para acompañarlo, se escuchaba una musiquilla tropical en la radio y ella empe-

zaba a bailar provocativamente, haciendo un agresivo muelleo de caderas que aterraba a Tin Tan, quien la acompañaba en el baile, pero moviéndose hacia la puerta a gran prisa; mientras Vitola continuaba en esa cómica persecución rítmica, moviendo su escuálido cuerpo con gran coquetería. Esta parte resultaba de una singular belleza por la ausencia de diálogos y por la eficacia con que ambos actores desarrollaban su "comicidad visual", donde solo veíamos sus cuerpos en movimiento; su capacidad gestual expresándose a plenitud.

Como parte de ese formidable grupo de actores que rodeó a Tin Tan; el carnal Marcelo, su hermano Ramón, el enano Tun Tún y el fortachón Ruvinakis, Vitola representaba la comicidad femenina al estilo que Germán Valdés proponía o buscaba, el de la exageración física y gestual, la parodia de la chica bonita. Con su grotesca figura alta y enjuta, persiguiendo a Tin Tan o a Marcelo, Vitola constituía en sí misma el más exquisito gag visual.

4- Filmografía de la época en estudio y características de los principales personajes que representó Pamie Kaufman, Vitola.

A un año de su llegada a México, Vitola fue invitada a participar en la película Se acabaron las mujeres (1946, Ramón Peón), comedia musical protagonizada por Domingo Soler y Rosita Fornés, donde Vitola era una elegante y adinerada mujer cursi que pretendía a cuanto hombre soltero se le acercaba.

En 1949, la actriz intervino en una de las mejores comedias filmadas por Tin Tan: El rey del barrio (Gilberto Martínez Solares), de la cual ya hemos hablado, y donde Vitola hacía el papel de una excéntrica mujer rica a la que Tin Tan, fingiéndose maestro de canto, pretendía robar; en dicha cinta, ambos conseguían uno de los momentos cómico musicales más notables de sus carreras. Otra película de ese año fue La vida en broma (Jaime Salvador), comedia musical con pretensiones cosmopolitas, estelarizada por Ángel Garasa y Amalia Aruilar, en la que Vitola hacía un número cómico en elegante cabaret, donde cantaba "Estrellita" de Manuel M. Ponce en forma chusca, junto al imitador y cantante francés Georges Ulmer.

Al año siguiente, la actriz participó en cuatro comedias: También de dolor se canta (René Cardona), comedia satírica sobre el cine mexicano y algunas de sus estrellas, donde Vitola era Daniela, ridícula esposa cubana del dentista fracasado Pacundo (Oscar Pulido). Daniela insistía en convertirse a su hijo en actriz, a pesar de las burlas de su hijo Braulio (Pedro Infante) y de su esposo, al que ella dominaba y maltrataba. Con su desgarbada presencia y sus actitudes exacerbadas, Vitola parecía burlarse del estereotipo maternal que interpretaba; Simbad el mareado, otra de las comedias importantes hecha por Tin Tan bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares, en la que se mezclaban elementos oníricos, musicales y policiacos teniendo como escenario el puerto de Acapulco, y donde Vitola aparecía como integrante de una banda de falsificadores de dólares, comandada por Marcelo; pero la actriz destacaba especialmente al alternar con Tin Tan en uno de los sueños de éste, cantando, bailando y haciéndole objeto de una hilarante persecución erótica; ¡Ay amor... como me has puesto (Gilberto Martínez Solares), comedia de enredo amoroso en la cual Vito

La interpretaba por primera y única ocasión a una sirvienta de casa rica, quien imaginaba que el repartidor de pan (Tin Tan) estaba enamorado de ella, siendo que él pretendía a la patrona de Vitola: Vivillo desde Chiquillo (Emilio Gómez Muriel), segunda versión de la famosa cinta ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo Oro), en la que sólo se cambiaron algunos nombres de los personajes, como el de Vitola, que en la primera versión se llamaba Clotilde Regalado y en esta ocasión tenía por nombre Irene Regalado y era interpretado por una Vitola que parecía fuera de lugar, abrumada por el exceso de diálogo, aunque lograba aprovechar los elementos cómicos de su figura, poniendo las manos en jarras, bostezando exageradamente y haciendo parecer su boca inmensa, etc.

En 1951, la actriz no participó en ninguna película, pero al siguiente año actuó en dos comedias: Música, mujeres y amor (Ciano Urzeta), musical panamericanista donde Vitola era la excéntrica y adinerada Consuelo, tía de la joven Elisa (Miroslava), a la cual acompañaba para su boda con un atleta, pero durante el viaje en transatlántico, la sobrina se enamoraba de otro y Consuelo se casaba con el interesado representante de artistas Jorge (Jorge Reyes); Mi papá tuvo la culpa (José Díaz Morales), en esta comedia de enredo amoroso, Vitola era una estafalaria novelista que urdía una trama incestuosa para ayudar a una amiga chantajista.

De las nueve cintas en que trabajó Vitola en el periodo analizado, sus mejores actuaciones fueron sin lugar a dudas, aquellas en que actuó al lado de Tin Tan: en ellas la actriz perseguía o cortejaba al cómico, quien estaba en su mejor momento. La excelente química humorística que se estableció entre ellos, parecía provenir de una desbordada vitalidad cómico musical que ambos poseían, y que los hacía expresarse hiperactivamente a través de su cuerpo y rostro, ya fuera bailando conga, mambo o en divertidas persecuciones que los llevaban a autoridiculizarse festivamente. Vitola, al igual que Tin Tan, tenía un rostro atractivo, sin embargo, para mejor funcionamiento de la comedia, deformaba su expresión natural a base de gestos y muecas exageradas.

A pesar de que sus actuaciones siempre fueron secundarias, la actriz abarcó tipos femeninos de lo más diverso: desde la excéntrica aprendiz

de canto de El rey del barrio, hasta la pueblerina y dominante esposa de Oscar Pulido en También de dolor se canta; o personajes no usuales en el cine mexicano como la escritora de folletines melodramáticos, la cantante cómica o la integrante de una banda criminal, sin dejar de interpretar el tipo cómico femenino más frecuente de nuestra cinematografía: el de sirvienta coqueta que servía de confidente a la actriz protagonista, siendo al mismo tiempo su versión cómica. Si algo tenían en común sus personajes, era la movilidad incesante, que incluía la persecución romántica, el cortejo a base de gestos, los accesos musicales y las situaciones donde se ridiculizaba su apariencia.

Rompiendo con la tradición existente entre las actrices mexicanas de perfil cómico, Vitola no centraba su comicidad en recursos verbales como alburas, picardía y lenguaje popular (aunque no renunciaba a ellos), sino en una genuina expresividad motriz y gestual. En ella eran más importantes sus movimientos hilarantes, su figura extravagante y sus muecas tragicómicas, que su expresividad verbal; su humorismo se apoyaba más en el chiste visual, que en el verbal.

Vitola representó en el cine mexicano, la comicidad de una supuesta clase alta, a la cual ella satirizaba y descubría como lo que en realidad era: la clase media o media baja que se soñaba "de la alta". En físico y actitudes, la actriz parecía una copia de la "Berola", el personaje principal de una de las mejores historietas mexicanas: La familia Burrón, que curiosamente apareció en 1948, un año antes de que se filmara El rey del barrio, donde Vitola prácticamente saltó a la fama.

Desafortunadamente para ella, su personalidad histrionica fue reducida por el cine mexicano a un estereotipo que rápidamente se desgastó, pues insistía en presentarla como una millonaria cursi eternamente persiguiendo a los hombres para seducirlos. Sólo junto a Tin Tan, en las nueve películas en que colaboraron, y en una o dos cintas más, pudo Vitola mostrar las posibilidades de su humorismo.

5- Evolución posterior en la carrera de Pamie Kaufman, Vitola.

Durante el resto de los cincuentas, Vitola continuó trabajando con Germán Valdés Tin Tan, en cintas como: El vizconde de Montecristo (1954, Gilberto Martínez Solares), donde tenía un papel secundario junto a Joaquín García Vargas, Borolas; Los líos de Barba azul (1954, Gilberto Martínez Solares), en la que interpretaba a la excéntrica millonaria Eleuteria, a quien Tin Tan supuestamente envenenaba después de casarse con ella, para heredarla; El fantasma de la opereta (1959, Fernando Cortés), donde era la ridícula Gertrudis, ayudante de la vedette Ana Luisa Feluffo y quien se había enamorado de Tin Tan, al que perseguía toda la película.

Pero al mismo tiempo, Vitola tuvo oportunidad de trabajar con otros directores como René Cardona en De ranchero a millonario (1953), comedia campirana en la que tenía un papel secundario junto al Chicote; con Fernando Cortés en Miradas que matan (1953), protagonizada por Adalberto Martínez Resortes, donde ella y el erano Tun Tun hacían una divertida mancuerna cómica; con Julián Soler en Los platillos voladores (1955), en la cual Vitola era la solterona hija del sabio profesor Saldaña (Andrés Soler), quien perseguía a Resortes, prendada de él por creerlo un "marciano"; con Rafael Portillo en Locura municipal (1956), en la que interpretaba a la alocada Granadina Lorotucci, que engañaba a todos para conseguir un trabajo de cantante en un cabaret, y al final resultaba que sólo sabía cantar ópera en forma chusca; con José Díaz Morales trabajó en Concurso de belleza (1957), donde hacía la parodia de una concursante de belleza y ganaba el título de "Bella ridícula", teniendo como pareja a Oscar Pulido; con Fernando Cortés filmó Viaje a la luna (1957), fantasía cómico musical en la que la actriz era la princesa Anastasia; con Alejandro Galindo actuó en El supermacho (1958), comedia protagonizada por Manuel Loco Valdés y Sonia Furió, donde Vitola trabajaba junto a Oscar Pulido y Borolas. Su papel más interesante de éste periodo fue el que hizo en Club de señoritas (1955, Gilberto Martínez Solares), donde hacía el papel de secretaria de Ninón Sevilla, presidenta de un club femenino en rebeldía contra la supremacía masculina, interpretando excelentes parodias de boxeador y guardaespaldas.

Durante los sesentas, la carrera de Vitola presentó altibajos, pues

sólo intervino en seis películas: El tesoro del rey Salomón (1962, Federico Curiel), comedia protagonizada por Tin Tan donde la actriz tenía como parejas cómicas a Omar Jasso y Mario García Vargas Marañon; El hombre de papel (1963, Ismael Rodríguez), melodrama sobre la miseria y la codicia, en el cual Vitola aparecía como una grotesca pero chistosa prostituta callejera; La criada distraída (1964, Emilio Gómez Muriel) aquí la actriz hacía el papel de esposa de Marco Antonio Campos Viruta, quien moría al principio de la cinta junto con su marido; Tintansón Crusoe (1964, Gilberto Martínez Solares), comedia situada en la época de las cavernas, donde Vitola era la dominante esposa del gordo y canibal rey Soletó (Marcelo Chávez); Autopsia de un fantasma (1966, Ismael Rodríguez), en esta farsa cómica musical se reunía a varios cómicos como Manolín, Schillinsky, Pancho Córdoba, Javier López Chabelo, y en la cual Vitola formaba una simpática mancuerna cómica con Susana Cabrera, ésta como sirvienta y aquella como "vírzen contra su voluntad"; El matrimonio es como el demonio (1967, René Cardona), comedia "mundana" estelarizada por Mauricio Garcés y Elsa Aguirre, en la que la actriz era Mrs. Willis, una ridícula turista que perseguía a Garcés en Acapulco.

A partir de los setentas, Fannie Kaufman prácticamente se retiró del cine, ya que sus actuaciones fueron muy pocas: Las tarántulas (1971, Gilberto Martínez Solares), donde la actriz era Lolita, una vieja solterona que cortejaba a Tzekub (Tin Tan), ésta sería la última película de Vitola con el genial cómico, quien murió en 1973; Distrito Federal (1979, Rogelio A. González), colección de viñetas urbanas en tono de farsa, en una de las cuales Vitola aparecía junto a una cómica que empezaba su carrera: Lucila Mariascal, ambas como temerosas dueñas de un taller de costura clandestino; Burlesque (1980, René Cardona); Lola la trailera y El secuestro de Lola la trailera (1983, 1985, Raúl Fernández Jr.), interesantes "road movies" con heroína generosa, donde Vitola aparecía casi irreconocible (gordita y con gruesas gafas), dando el tono cómico, al igual que Borolas (que era el tío de Lola la trailera), Vitola se llamaba Amapola y era la dueña de un original burdel ambulante, quien viajaba a bordo de un trailer con sus "chicas", y ocasionalmente ayudaba y era ayudada por la pro-

tagonista; Siempre en domingo (1983, René Cardona), comedia melodramática estelarizada por Raúl Velasco y su popular programa de televisión, donde Vitola tenía un papel incidental de enfermera; Metiche y encajosa (1988, Alejandro Todd), en ésta comedia hecha para el lucimiento del cómico Luis de Alba, Vitola tenía un pequeño papel. De ella la actriz ha dicho que es "... un churro de lo peor del mundo..."⁶¹ y es la última cinta en que ha participado, ya que se ha dedicado más al teatro, con la idea de no volver a hacer películas: "Si no son como las de antes, prefiero no hacer cine"⁶²

Haciendo un balance de su trayectoria, Vitola considera que en México nunca se le dió el reconocimiento que ella esperaba: "... y lo digo con todas las palabrotas. Me tenía que ir afuera siempre, ahí sí me reconocían, era una primerísima figura, pero aquí nada. El porqué no lo sé. Sí, si lo sé: porque a la cómica aquí nunca se le ha dado ese chance, ese mérito. Mérito se lo dan al actor, ¿por qué?, no sé. El machismo puede ser".⁶³

V.- CONCLUSIONES

Sin querer contribuir a la petrificación de una época determinada en la historia del cine mexicano, sino como un modesto homenaje a nuestro cine en una de sus etapas más significativas y mitificadas; el presente trabajo constituye una visión muy personal y subjetiva de la comicidad femenina durante la década de los cuarentas.

Después de analizar la actividad artística y las características distintivas de las cinco actrices cómicas elegidas, es posible plantear algunas conclusiones:

En primer lugar, está el hecho de que durante ese periodo de tiempo: 1940-1952, únicamente dos de las actrices escogidas (Consuelo Guerrero de Luna y Sara García), pudieron protagonizar comedias (otra actriz que pudo hacerlo fue la argentina Niní Marshall, cuyo caso es tratado en este trabajo, aunque no forma parte del grupo elegido). Por otra parte, esas comedias (¡Arriba las mujeres!, 1943, Carlos Orellana; Tía Candela, 1948, Julián Soler), curiosamente tenían como objeto la ridiculización de ciertas posturas o reclamos femeninos, en base a hacer nófa de sus personajes.

Un segundo aspecto que marcó la actividad de esas actrices, fue que no siempre desarrollaron su actividad en comedias (con excepción de Vitola), sino que la mayoría de sus actuaciones fue en dramas o comedias melodramáticas; donde su presencia era secundaria o incidental, aportando sólo el toque cómico costumbrista, generalmente al lado de otros cómicos secundarios, sirviendo de contrapunto humorístico.

En tercer lugar, un elemento común a éste tipo de actrices, fue que utilizaron el lenguaje como eje de su comicidad (algo similar ocurriría con los actores cómicos; desde Cantinflas y Tin Tan, hasta Nanolín, Pardavé o Clavillazo. No obstante, lo que las diferenció fue el tipo de lenguaje que usaron para desarrollar su humorismo.

Así por ejemplo, Delia Magaña y Dolores Camarillo aparecen como exponentes de una "comicidad popular"; encarnando los tipos femeninos de condición humilde, partiendo de su apariencia "mexicana". Ellas desarrollaban su comicidad a través del habla popular, con palabras mal pronunciadas o deformadas y frases de doble o triple sentido, de velada connotación sexual. En

papeles que iban desde sirvienta, nana, cocinera, mesera, hasta chismosa de pueblo o comadre de vecindad; ellas encarnaron en el cine de los cuarentas, la herencia de las grandes cómicas del teatro frívolo de los años veinte, esas que habían rescatado los tipos femeninos urbanos y rurales a través de la imitación, con su indumentaria cotidiana y su lenguaje coloquial. Pero al mismo tiempo, simbolizaron la disminución que el cine de ese periodo, hizo de los tipos femeninos populares.

Delia Magaña ejemplifica plenamente esa situación; formada en la mejor época del llamado "teatro de género chico", donde interpretó hábilmente personajes de borrachita o sirvienta, de vedette o bailarina en el famoso Mexican Rataplán, actuando al lado de cómicos destacados como Roberto El Funzón Soto y Joaquín Pardavé. Con su desbordante juventud y capacidad de imitación, Delia representó asimismo, a la "flapper" mexicana, la mujer "moderna" de esos años; que con su personalidad ruidosa y sensual, sacudió hasta sus cimientos a la sociedad mexicana de la posrevolución. Sin embargo, al ingresar al cine, sus capacidades fueron escasamente aprovechadas, y sólo durante el auge del cine arrabalerero, en la segunda mitad de los cuarentas, tuvo oportunidad de recrear a inolvidables personajes de barriada, como la simpática borrachita apodada La Tostada (Nosotros los pobres y Ustedes los ricos, 1947, 1948, Ismael Rodríguez), y la irreverente y picardienta mesera La Bicha (Esquina, bajan y Hay lugar para...dos, 1948, Alejandro Galindo). En ambas caracterizaciones, la actriz reproducía fielmente la comicidad popular, con sus ingeniosos alburas y su habla "cantadita", propia de los "peladitos" de barrio. Pero además, Delia utilizaba el lenguaje alburero y excluyente de los cómicos varones, para seducir y cortejar divertidamente a su pareja (Mantequilla) o a otro que le gustara.

Dolores Camarillo a su vez, formó parte del grupo de actrices cómicas que permanecieron eternamente en papeles secundarios; interpretando tipos de sirvienta, nana o mujer del pueblo, alegres y sonrientes, dando "color popular" a comedias rancheras o melodramas familiares. Formada en el cine mexicano de los treinta, junto a su esposo Antonio R. Frausto y bajo la dirección de Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, Dolores Camarillo tuvo su papel más importante en ¡Ahí está el detalle! (1940, Juan Bustillo

Oro), donde fue pareja cómica de Mario Moreno Cantinflas.

Consuelo Guerrero de Luna y Sara García, representaron la comicidad femenina de clase media y alta. La primera, de nacionalidad española y extracción teatral, se distinguió en el cine mexicano por una comicidad que partía del equívoco verbal y el exceso de frases y palabras rebuscadas y supuestamente "chistosas". Ella interpretó los más variados tipos femeninos de una clase media acomodada y con pretensiones de alta burguesía "cosmopolita"; una clase ferozmente conservadora, que al mismo tiempo que homenajeara su pasado porfirista, ridiculizaba sin piedad cualquier postura ideológica que amenazara sus privilegios, ya fuera el socialismo o el feminismo. Al convertirse en la primera actriz de perfil cómico que protagonizó una comedia, Consuelo Guerrero de Luna terminó con la hegemonía mantenida hasta entonces por los cómicos varones, en el cine mexicano; aún a costa de escarnecer su propia condición femenina y autoridiculizarse en ¡Arriba las mujeres! (1943, Carlos Orellana).

Sara García, una de las actrices más completas de nuestro cine, dentro de su actividad de comediante dió vida a uno de los personajes cómico femeninos más interesantes: la abuelita machorra y mal hablada de Los tres García (1946, Ismael Rodríguez); que sin eludir el elemento melodramático, usurpó lenguaje y actitudes tradicionalmente masculinos, en forma picaresca. Sus expresiones reflejaban las características de una clase orgullosa de su procedencia española, destacando siempre lo "cautizo" de sus expresiones, aunado a modismos y giros verbales rebuscados que aún siendo mexicanos, denotaban cierto "linaje" hispano. La actriz nunca recurrió al español mal pronunciado o deformado, ni en sus más brillantes caracterizaciones de mujer del pueblo; porque su comicidad se apoyaba fundamentalmente en sus dotes histriónicas, en su capacidad de imitar sin deformar, enriqueciendo tipos femeninos como el de inmigrante árabe, cuya divertida forma de expresión (cambiando la b por la p) interpretó acertadamente al lado de Joaquín Pardavé en El baisano Jalil y El barchante Nequib (1942, 1945, Joaquín Pardavé). Sara García utilizaba el lenguaje como un elemento más de lo cómico, a diferencia de Consuelo, para quien la comicidad estaba en saturar el lenguaje de supuestas frases cómicas.

En el caso de Fanie Kaufman, Vitola, a través de sus caracterizaciones de millonaria cursi, miembro de una banda de falsificadores de dólares o tía rica y extravagante, se manifestó la comicidad femenina de una pretendida clase "alta". A diferencia de las actrices anteriormente mencionadas, Vitola no centraba su comicidad en los recursos verbales, sino en una hiperactividad física; ya que en ella eran más importantes los movimientos de su delgadísima figura, sus gestos y muecas, que el uso del lenguaje. Su humorismo se apoyaba más en el "gag" visual, que en el chiste verbal. Este hecho la situó aparte del resto de actrices cómicas, rompiendo con una tradición heredada del teatro, donde el principal recurso para hacer reír era el lenguaje. Aunado a ese estilo "visual", Vitola poseía habilidades para el canto y el baile, lo que la convirtió en la perfecta compañera del cómico más musical del cine mexicano: Germán Valdés Tin Tan, con quien realizó sus mejores actuaciones; especialmente la de millonaria ridícula que tomaba clases de ópera en El rey del barrio (1949, Gilberto Martínez Solares). A pesar de sus notables dotes de comediante, Vitola apareció siempre en papeles secundarios y encasillada en estereotipos de mujer exagerada o grotesca que perseguía a los hombres.

Si bien una de las características de la comicidad femenina en el periodo 1940-1952, fue su situación subordinada o complementaria del humorismo masculino, con escasas oportunidades protagónicas: dentro de esa marginalidad, las actrices cómicas jugaron un papel interesante y poco valorado. Ya que contribuyeron a mantener la presencia de lo popular mexicano a través del lenguaje y los tipos femeninos que recrearon; al tiempo que iniciaban la lenta reapropiación del lenguaje del albur, el habla excluyente de los cómicos varones (donde lo cómico partía de los juegos de alusiones sexuales, en los que la mujer era el principal objeto de burla o chiste).

En cuanto al planteamiento central de éste trabajo, sobre la escasa participación femenina en papeles cómicos estelares; y después de analizar la importante etapa del teatro frívolo de los veintes, donde las actrices cómicas tuvieron una situación de igualdad con los cómicos varones, podemos decir que en el medio cinematográfico se reprodujeron las condiciones de marginalidad en que vivían las mujeres en la realidad, es decir, en una

posición inferior o subordinada a los hombres. Situación reforzada por el verdadero monopolio que los varones ejercían en casi todo el proceso cinematográfico; desde la producción y la parte técnica, hasta la realización, pues con excepción de Matilde Landeta que dirigió dos películas en éste periodo, y Gloria Schoeman en la edición, las mujeres sólo intervenían en el cine como actrices. Todo ello influyó de alguna manera, en la limitada perspectiva hacia lo cómico femenino, que fue abordado invariablemente desde la óptica masculina.

No obstante, la vitalidad de la comicidad femenina pudo expresarse; y en algún momento, entre la leperada de vecindad, la comedia melodramática y la caricatura del feminismo, las actrices cómicas arrebataron estacuos a los cómicos varones y expusieron festivamente su versión de lo cómico. Algunas de ellas crearon entrañables personajes que el cine de épocas posteriores habría de retomar; ya que las más importantes actrices cómicas surgidas desde los cincuentas hasta la fecha, han mantenido los elementos esenciales del humorismo femenino de los cuarentas: la recreación de tipos femeninos representativos del pueblo, y la utilización del habla popular como sustento de lo cómico.

Sin embargo, las condiciones en que se han desarrollado estas nuevas actrices, han sido cada vez más favorables; pues aunque siguen existiendo actrices cómicas secundarias o de apoyo, el número de actrices protagónicas es igual o mayor al de los cómicos. Algunos ejemplos notables son: María Victoria, actriz de agradable presencia y marcada vis cómica, quien ha reciclado el estereotipo de sirvienta o "criada", nuevamente en base a la utilización del lenguaje popular, pero con el añadido de su belleza y coquetería en cintas como: Los paquetes de Paquita y Cupido pierde a Paquita (1954, Ismael Rodríguez); La criada bien criada (1970, Fernando Cortés); Sor metiche (1979, Mariano Ozores), y a partir de los setentas, en un popular programa de televisión: La criada bien criada, donde mantuvo su personaje de sirvienta durante quince años. Carmen Salinas, hábil imitadora de tipos populares femeninos, quien se inscribe en la mejor tradición de las tiples cómicas del teatro frívolo, poseedora de un lenguaje alburero y divertido, y cuyo personaje más aplaudido fue el de La Corcho-

lata, una borrachita mal hablada y ex cabaretera que aparecía en Bellas de noche (1974, Miguel M. Delgado). La India María, cuyo humorismo parte de la denigración al indígena y quien ha sido la cómica más prolífica de nuestro cine, en cuanto a encabezar repartos de comedias se refiere, la mayoría de las cuales ella misma produce, escribe, actúa y dirige, tales como: El miedo no anda en burro (1973, Fernando Cortés), El que no corre, vuela (1980, Gilberto Martínez Solares), Ni de aquí, ni de allá (1987, María Elena Velasco), entre otras.

Maribel Fernández, La Pelanrocha, quien al igual que La India María, surgió de un programa de televisión (Mi secretaria), y es quizás la mejor heredera del humor revistero de actrices como Lupe Rivas Cacho y Delia Magaña, pero con características muy personales: "... ruda, risueña, ignorante, fogosa, de ancha cadera y brazos musculosos, con dientes blanquísimos, inmensas piernas robustas y semidormidos ojos vivarachos..."⁶⁴, ha dicho de ella Jorge Ayala Blanco. Pero lo que más la une con las legendarias cómicas es el uso del habla popular y sobre todo del lenguaje "alburero" de los cómicos varones, que en palabras de Ayala Blanco, ella: "... lo expropia, lo deyecta, lo revierte y lo destierra: profana su misterio... vence en los juegos de alusiones genitales aún siendo mujer... Ando en rodeos del habla con admirable libertad, complica victoriosamente los juegos de palabras, tergiversa las cosas con malicia irresistible..."⁶⁵ Con La Pelanrocha parece completarse un ciclo en la expresión de lo cómico femenino a través del lenguaje popular; ese lenguaje que con gran esfuerzo ascendió a los más prestigiosos escenarios del teatro de revista en los años veinte, como una conquistada del pueblo durante y después del movimiento armado, y que el cine fue incluyendo paulatinamente a través de cómicos como Cantinflas, Tin Tan o Pardavé; y de actrices cómicas como Sara García, Delia Magaña o Amelia Wilhelmy. Hasta llegar al cine de "ficheras", donde lo popular casi se ha desvirtuado, por el exceso de alburas y palabras "obscenas", pero de donde surgieron comediantes como Carmen Salinas, Lucila Mariscal y otras, que junto a la India María y La Pelanrocha, han contribuido a la plena desmitificación del sexismo en el uso del lenguaje. A través de ellas, permanece en nuestro cine la heren-

cia de las actrices cómicas de los cuarentas, de esas pioneras que abrieron espacios a la expresión de lo cómico femenino en un medio adverso, y cuya labor ha sido poco valorada y merece rescatarse.

Y es que en esas actrices cómicas, que en su mayoría formaban parte del cuadro de actores secundarios o de "apoyo", es donde podemos encontrar mucho del éxito de notables directores como Ismael Rodríguez, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Gilberto Martínez Solares o Luis Buñuel. Desde sus modestas posiciones en el reparto, ellas contribuyeron con su lenguaje y humorismo, a registrar la sensibilidad de la sociedad mexicana a través de nuestro cine, en uno de sus periodos más brillantes, la llamada "época de oro del cine mexicano".

NOTAS

- (1) Anuario de 1965, Departamento de Actividades Cinematográficas, México, UNAM, s.p.
- (2) Yáñez, Agustín, estudio preliminar y notas a El pensador mexicano, José Joaquín Fernández de Lizardi, p. VIII.
- (3) Novo, Salvador, prólogo de Astucia, El Jefe de los Hermanos de la Hoja o Los Charros Contrabandistas de la Rama, Luis G. Inclán, pp. XV y XVI.
- (4) Idem.
- (5) Reyes, Aurelio de los, Medio siglo de cine mexicano (1896-1947), p. 34.
- (6) El país de las tandas, teatro de revista (1900-1940), p. 18.
- (7) Monsiváis, Carlos, prólogo a Nueva grandeza mexicana, Salvador Novo, p. 47.
- (8) Idem., p. 16.
- (9) Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, p. 55.
- (10) Monsiváis, Carlos, Op. Cit., p. 15.
- (11) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 150.
- (12) García Riera, Emilio, Historia del cine mexicano, p. 167.
- (13) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 83.
- (14) Idem.
- (15) Idem., pp. 85 y 88.
- (16) Idem., p. 122.
- (17) Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana", Historia general de México, p. 1526.
- (18) Idem., p. 1528.
- (19) Cardona, Patricia, "Hace muchos años, en el país de las tandas, creció Fraustita...", Uno más uno, 16 de febrero de 1988.
- (20) Los que hicieron nuestro cine, videocassette No. 2.
- (21) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 51.
- (22) Bustillo Oro, Juan, Vida cinematográfica, p. 187.
- (23) García Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, tomo I, p. 274.

- (24) Ibid.
- (25) Ibid.
- (26) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. I18.
- (27) Morales, Miguel Ángel, Cómicos de México, p. 150.
- (28) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. I18.
- (29) Bustillo Oro, Juan, Op. Cit., p. I85.
- (30) Yáñez, Agustín, Op. Cit., p. XX.
- (31) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 244.
- (32) García Riera, Emilio, Op. Cit., Tomo IV, p. 156.
- (33) Cuadernos de la Cieneteca Nacional No. 2, p. II.
- (34) Ibid., p. I2.
- (35) Ibid.
- ▼ (36) Ibid.
- (37) Ibid., p. I4.
- (38) Ibid.
- (39) Ibid., p. I5.
- (40) Ibid., p. I4.
- (41) Ibid., p. I5.
- (42) Ibid., p. I6.
- (43) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 70.
- ▼ (44) Ibid.
- (45) Ibid., p. 76.
- (46) Ibid.
- (47) Ibid., p. 80.
- (48) García Riera, Emilio, Op. Cit., tomo III, p. 156.
- (49) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 58.
- (50) Cuadernos de la Cieneteca Nacional, No. 2, p. I8.
- (51) Ayala Blanco, Jorge, Op. Cit., p. 58.
- (52) Ayala Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano, pp. 158, 159.
- (53) Ibid.
- (54) Cuadernos de la Cieneteca Nacional, No. 3, p. IO5.
- (55) Ibid., p. IO6.
- (56) Ibid., p. IO7.

- (57) Ibid.
- (58) Peguero, Raquel, "Vitola: una flaca con 55 años en la farándula", La Jornada, p. 25.
- (59) Gómez Baas, Irene, "La flaca más querida de México", revista Tiempo, p. 44.
- (60) Cuadernos de la Cineteca Nacional, No. 4, p. 44.
- (61) Peguero, Raquel, "Vitola: una...", p. 25.
- (62) Ibid.
- (63) Ibid.
- (64) Ayala Blanco, Jorge, La disolución del cine mexicano, p. 53.
- (65) Ibid., pp. 55.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CINE

- Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano (1931-1967), 2a. edición, México, Ed. Posada, 1979, 449 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). 1a. edición en Ed. Posada, México, 1986, 559 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano (1973-1985). México, Ed. Posada, 1986, 663 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, La disolución del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito, 1a. edición, México, Ed. Grijalbo, 1991, 547 pp.
- Bustillo Oro, Juan, Vida cinematográfica, Cineteca Nacional, 1a. edición, México, 1984, 350 pp.
- Contreras Salcedo, Jaime, Hacia la sociología de un personaje cinematográfico: Germán Valdés Tin Tan, tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, México, D.F., Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1984, 2 vol.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 2, Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía, México, 1976, 147 pp.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 3, Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía, México, 1976, 148 pp.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 4, Cineteca Nacional, Dirección General de Cinematografía, México, 1976, 143 pp.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, No. 6, Cineteca Nacional, Dirección general de Cinematografía, México, 1976, 174 pp.
- Filmografía mexicana de medio y largo metraje, 1906-1940, Cineteca Nacional, Dirección general de Cinematografía, México, 1985, 80 pp.
- García, Gustavo, El cine mudo mexicano, SEP-Cultura, Colección Memoria y Olvido: Imágenes de México, Martín Casillas Edi-

tores, 1982, 77 pp.

- García Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, tomos del I al 9, México, Ed. Era.
- García Riera, Emilio, Fernando de Fuentes (1894-1958), Cineteca Nacional, serie monografías, No. I, México, 1984, 202 pp.
- García Riera, Emilio, Historia del cine mexicano, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, Ia. edición, México, 1986, 356 pp.
- García Riera, Emilio, Los hermanos Soler, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Colección Cineastas de México, No. 5, México, 1990, 288 pp.
- García Riera, Emilio, Julio Bracho, 1909-1978, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, Universidad de Guadalajara, Colección Cineastas de México, México, 1987, 347 pp.
- Ramírez, Gabriel, Lupe Vélez, la mexicana que escupía fuego, Cineteca Nacional, serie monografías, No. 2, México, 1986, 198 pp.
- Reyes, Aurelio de los, Medio siglo de cine mexicano (1896-1947), Ia. edición, 2a. reimpresión, Colección Linterna Mágica, No. IO, México, Ed. Trillas, 1991, 226 pp.
- Taibo I, Paco Ignacio, El Indio Fernández, Ia. reimpresión de la Ia. edición, Colección Espejo de México, México, Ed. Planeta, 1992, 256 pp.
- Vifias, Moisés, Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 1992, 752 pp.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Anuario de 1965 del Departamento de Actividades Cinematográficas, México, UNAM, s.p.
- B. Nomland, John, Teatro mexicano contemporáneo, INBA-SEP, México, Ed. de Bellas Artes, 1967.
- Dueñas, Pablo, Las divas en el teatro de revista mexicana. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., Dirección General de Culturas Populares, 1a. edición, México, 1994, 224 pp.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, El pensador mexicano, estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yáñez, Biblioteca del Estudiante Universitario, UNAM, 3a. edición, México, 1962, 172 pp.
- G. Inclán, Luis, Antucia, El Jefe de los Hermanos de la Vida o Los Charros Contrabandistas de la Rama, prólogo de Salvador Novo, colección "Según cuantos..." Num. 63, séptima edición, México, Ed. Porrúa, S.A., 1987, 538 pp.
- González Reyna, Susana, Manual de recolección e investigación documental, 2a. reimposición, México, Ed. Trillas, 1994, 204 pp.
- Mañón, Manuel, Historia del teatro principal de México, prólogo de Juan Sánchez Azcona, Mex Cultura, 1982, 464 pp.
- Monsiváis, Carlos, Celia Montalván (te bridas voluntuosas e impudente), SEP-Cultura, Colección Memoria y olvido: Imágenes de México XIV, México, Martín Casillas Editores, 1987, 76 pp.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana", Historia general de México, El Colegio de México, Tomo II, 3a. reimposición, México, 1988.
- Morales, Miguel Ángel, Cómicos de México, Ed. Panorama, México, 1987, 169 pp.
- Novo, Salvador, La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, Memorias mexicanas, INAH y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, 675 pp.
- Novo, Salvador, Nueva grandeza mexicana, ensayo sobre la ciudad de

México, prólogo de Carlos Monsiváis, colección Cien de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, 109 pp.

- Ortiz Garza, José Luis, La guerra de las ondas, 1a. edición, colección Espejo de México, Ed. Planeta, México, 1992, 279 pp.
- El país de las tandas, teatro de revista mexicano, 1900-1940, Museo Nacional de Culturas Populares, 2a. edición, México, 1986, 131 pp.
- Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, 2a. edición, 3a. reimpre-
sión, Colección Popular 107, México, Fondo de Cultura Económica,
1973, 192 pp.
- Reyes de la Maza, Luis, Cien años de teatro en México, 1810-1910,
México, SEP, 1977, 161 pp.
- Torres Ramírez, Blanca, Historia de la Revolución Mexicana, periodo
1940-1952, El Colegio de México No. 19, 1a. edición, 1979, 380
pp.

HEMEROGRAFIA SOBRE CINE

PERIODICOS

- Cardona, Patricia, "Hace muchos años, en el país de las tandas, creció Fraustita, la cómica de la cinematografía mexicana". Uno más uno, México, 16 de febrero de 1988.
- Gallegos C., José Luis, "Injusto desaparecer la infraestructura que tiene México, para hacer el mejor cine latinoamericano", Excelsior, México, 24 de abril de 1984, sección espectáculos, p. 6-B.
- Montoya, Agustín, "Pallece de paro cardíaco la legendaria y querida Fraustita", El Universal, México, 9 de febrero de 1988.
- Peguero, Raquel, "Vitola: una flaca con 55 años en la farándula", La Jornada, México, 2 de julio de 1994, p. 25.
- Pérez Medina, Eduardo, "A 9 años de su fallecimiento, Sara García sigue siendo la abuelita del cine nacional", El Nacional, México, 21 de noviembre de 1989.

REVISTAS

- Gómez Baas, Irene, "La flaca más querida de México", revista Tiempo, México, 4 de octubre de 1991, p. 44.
- "Tin Tan, El rey del barrio", revista Comen, edición especial, año 5, No. 96, 16 de mayo de 1994.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Serie Madera de actor, Video Consejo (s), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, SEP, programas de media hora de duración, con entrevistas y fragmentos de películas de época, videocassette No. I.
- Serie Los que hicieron nuestro cine, Video Consejo (s), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, UTEC, SEP, programas de media hora de duración, cuatro en cada cassette; con entrevistas y fragmentos de films, videocassettes 4 y 5.