

75



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

LA FUNCION DRAMATICA DEL PERSONAJE DE APOYO EN EL CINE MEXICANO: EL CASO DELIA MAGAÑA

**T E S I S**

PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

**MARIA DE LA LUZ LASES OJEDA**

ASESOR: GUSTAVO GARCIA GUTIERREZ



MEXICO

2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

PARA MIS PADRES, ALBERTO Y GRACIELA, QUE  
CON SU AMOR INCONDICIONAL Y SIEMPRE  
INTELIGENTE, SON EL ESCUDO DE ARMAS QUE ME  
SOSTIENE FRENTE A LA VIDA.

A MIS HIJOS, ADIB, ALBERTO Y GUILLERMO, EL  
PROYECTO REAL Y SUBLIME QUE ME FUE CONFERIDO.

A ODETTE, LUIS ALBERTO Y EMMELY,  
HERMANOS, CAMARADAS Y CÓMPlices.

PARA ADDIB, COMPAÑERO, AMIGO, FIEL ACTOR  
Y ESPECTADOR EN MIS MOMENTOS MÁS  
SIGNIFICATIVOS.

A GUILLERMO OJEDA, MI ABUELO, QUIEN  
ME ENSEÑÓ, CON LA FIRMEZA DEL HIERRO,  
QUE EL DESAFÍO DE LA EXISTENCIA HAY  
QUE ENCARARLO DE PIÉ Y HASTA EL  
ÚLTIMO INSTANTE.

PARA GUSTAVO GARCÍA, MI ASESOR, CUYO  
CONOCIMIENTO INCALCULABLE Y PACIENTE  
INSTRUCCIÓN ME AYUDARON A LLEVAR A  
CABO ÉSTA Y OTRAS EMPRESAS.

A LOS QUE, AÚN SIN SER NOMBRADOS, ESTUVIERON SIEMPRE  
PRESENTES EN ESTE RECORRIDO.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. DEL TEATRO DE REVISTA AL CINE	9
1.1 El teatro como foro político y ensayo cómico	9
1.1.1 Los cómicos y las cómicas como agentes políticos	12
1.2 Nacimiento del cine. Primeros géneros	15
1.2.0.1 Producción extranjera	17
1.2.0.2 Producción nacional	20
1.2.1 El cine cómico mudo en México	21
1.2.2 El cine sonoro mexicano	24
1.3 <i>Star system</i> mexicano. Las primeras estrellas cómicas	27
II. EL ACTOR SECUNDARIO	32
2.1 El actor secundario... o amigo del héroe o padre de la heroína	39
2.1.1 Función dramática del actor secundario	41
III. DELIA MAGAÑA	47
3.1 Drama, comedia, crítica social... Los protagonistas... ¡y ella!	
3.2 Una artista en ciernes	57
3.3 Adiós a las bambalinas, hola Hollywood	64
3.4 El reencuentro con su identidad... ¿una elección?	71
3.4.1 La actriz tras la lente de los directores	74
3.5 ¿Qué ofreció a Delia la época de Oro?	77

<b>3.6 Nuevos derroteros del espectáculo</b>	<b>81</b>
<b>3.6.0.1 La ley cinematográfica</b>	<b>84</b>
<b>3.6.0.2 Crisis y renovación de los años cincuenta</b>	<b>86</b>
<b>3.6.1 Segundo lustro: los decesos y nuevas promesas</b>	<b>90</b>
<b>3.7 Los años sesenta: sutil retirada</b>	<b>93</b>
<b>3.8 Setenta y ochenta: la decadencia</b>	<b>96</b>
<b>3.9 Prolegómenos para una despedida</b>	<b>98</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>103</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>114</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>114</b>
<b>HEMEROGRAFÍA</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO</b>	
<b>FILMOGRAFÍA</b>	<b>118</b>

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué reír? ¿Para qué? Desde tiempos inmemoriales, el hombre se ha valido de muchas y muy diversas formas para reír y hacer reír. Aquí no hablaré de las propiedades profilácticas de la risa, ni de sus distintas facetas, ni siquiera de las reacciones químicas que produce o que la producen. Erick Bentley, en su libro *La vida del drama*, habla de la necesidad de una veta cómica en la vida del espectáculo, y basada en esto, me interesa abordar el tema del teatro de revista en nuestro país como una vía catártica donde el público descargaba sus desazones sociales e inquietudes políticas y del que los mandatarios se valían para verse apoyados y a su vez desvirtuar las imágenes de sus contendientes.

Si bien el teatro de revista no fue el antecesor absoluto de la cinematografía en México, sí lo fue del cómico en nuestros filmes, de aquél de quien los directores echaban mano para dar razón de ser a sus realizaciones. Y, ¿cuáles eran -y tal vez siguen siendo- sus razones? Moralizar, politizar, ser creíble dentro de lo posible, dar trascendencia a nuestras tradiciones, permanecer. La estrella se presenta, aquí y antaño, como una moda cambiante y lo suficientemente sensible a las vicisitudes del entorno como para perder verosimilitud. Lo único que no cambia, que se mantiene fiel a lo social y axiológicamente establecido, es el artista cómico.

Reitero, no vamos a hablar de la risa, pero sí del cómico, de esa peculiar y socorrida vía propiciatoria, de los agentes sociales, políticos y artísticos que dieron origen a tales elementos provocadores de la risa. Mi campo de estudio será, en particular, una de las tantas aristas que integran nuestro mundo del espectáculo: el cómico en el cine mexicano, elemento omnipresente desde sus inicios hasta nuestros días, con independencia del género donde intervenga. Salvo en contadas ocasiones como en las tragedias *La mujer del puerto* o *Santa*, incluso en los melodramas, hallamos al personaje cómico, cuya tarea

fundamental es dar fuerza y verosimilitud al filme. La función del cómico es dramática, de apoyo, distinción y crítica de conjunto, pese a situarse casi siempre en el lugar de la figura secundaria.

El trabajo da inicio con el teatro de revista con la finalidad de entender esa transición tan afortunada de nuestro cine. Para comprender mayormente ese lazo, me pareció de gran importancia tomar como guía a Delia Magaña, una actriz cómica que nos ayuda a entender, por un lado, a aquellos a quienes, salvo siendo estrellas, no se les ha dotado de la importancia debida: los cómicos. Por otro lado, también nos ayuda a comprender el ánimo cambiante de nuestro cine, yendo del teatro de revista al precario cine sonoro, pasando por la época de oro del cine mexicano, sus decadencias y recuperaciones, las incesantes altas y bajas a las que nuestra cinematografía, presa de las indecisiones estéticas y altibajos políticos y económicos, ha sido vulnerable.

Delia Magaña es un buen ejemplo, pues ella fue una de las que atravesaron el puente medianero entre el teatro de revista y el cine y permanecieron como una columna inamovible a lo largo de varias décadas del cine mexicano. Además de su elocuente forma de actuar en cualquier género donde interviniera, con Delia Magaña nos pudimos percatar de la real trascendencia, tanto del personaje secundario como de aquél que fungiera como apoyo.

¿Por qué la diferenciación entre actor secundario y personaje de apoyo si en apariencia son exactamente lo mismo? Así se ha manejado a lo largo de la crítica cinematográfica, sin embargo, durante el seguimiento que se ha hecho de la carrera de Delia Magaña, hemos podido advertir que uno y otro tipo de actores no significan lo mismo. La actriz, que se realizó en ambos aspectos de la comicidad, nos dio la pauta.

En ella encontramos, en primera instancia, al cómico que, acompañado siempre de sus similares, juega a vivir

marginalmente la trama central del filme. *Charro a la fuerza* es un ejemplo de ello, donde la pareja de cómicos sigue los mismos derroteros que los protagonistas, con algunas desviaciones que llevan a desarrollar su historia de manera independiente pero a la vez como una fábula que proporciona la moraleja de la cinta. Es el personaje secundario, que en ocasiones también se convierte en el motor del conflicto o en el conflicto mismo. Este es el caso de la Magaña que, al lado de "Arreolita", realiza una historia a la sombra de la trama primaria en *Charro a la fuerza*, con Luis Aguilar como estrella.

En un segundo caso, encontramos al cómico reforzador. Aquél que hace las veces de comparsa, consejero o, con sus propias características, sean éstas positivas o negativas, da credibilidad a la estrella de la cinta. Cuestiona, critica, resalta, y si bien no siempre tiene poder para cambiar o alterar el argumento, sí se nos presenta como la voz de la consciencia, como quien define y describe, con su particular modo, las fluctuaciones de la trama. En *Allá en el rancho grande* podemos encontrar un buen ejemplo en el compañero de Tito Guízar en el filme, realizado por *Chaflán*.

En un primer momento se pensó en tratar al actor secundario como sinónimo de personaje de apoyo, sin embargo, uno y otro no significan lo mismo. En el primer caso estamos hablando de un personaje que, si bien tiene la consigna de alterar a veces la trama, de ser el bueno o el malo –según sea el caso– que mueve los hilos para llevar la historia por donde le plazca, ocupa un lugar inferior en el organigrama de la película. El personaje secundario puede ser objeto e instrumento para justificar determinados movimientos argumentales y se subordina al o a los protagonistas.

El personaje de apoyo –*support actor* indistintamente para la cinematografía estadounidense– es alguien diferente. Si bien no posee los elementos para alterar la trama, sí los tiene para dotar de un ambiente sentimental y reflexivo a la película, para hacer parecer reales las, de suyo exageradas, características de una



estrella; para criticar al protagonista y regresarlo nuevamente a la realidad. El personaje de apoyo carece de un lugar específico en el argumento y por tanto no cuenta con una estratificación respecto a los otros personajes. A diferencia del actor secundario, el personaje de apoyo carece de un lugar en el cuadro jerárquico de la cinta.

Ismael Pérez Diego, en su tesis universitaria *Cantinflas, genio del humor y del absurdo*, al hablar de la intervención de Roberto Soto en *La banda del automóvil*, lo define como un "satélite", y creo que esa es la forma más acertada para tratar a un personaje de apoyo.

Desde el punto de vista astronómico, un satélite es aquél que se desprende de un planeta y, aún desprendido, sigue su órbita en torno a él, sin interferir en lo mínimo con el curso de su planeta. Este es, en la Tierra, el caso de la Luna.

Antes, se creía en el influjo de la Luna solamente desde un punto de vista mágico. Se pensaba que, aunque desprendida de nuestro planeta, mantenía una órbita que no interfería con el mundo. Y es cierto, la Tierra sigue su curso y la Luna el curso de la Tierra. No obstante, se ha demostrado que la Luna no sólo tiene coincidental influencia sobre los océanos, que no es casualidad que, en su estado de plenitud, embrazzca una marea mansa, porque también, como con la Tierra, la Luna tiene real influencia sobre el ánimo de las personas.

Es de esta manera como el satélite, así llamado por Ismael Pérez Diego, si bien jamás podrá alterar de manera práctica el curso de la trama, sí da dinamismo a los ánimos, tanto de los personajes a quienes rodea como del propio espectador.

Delia Magaña, aunque las más de las veces se mantuvo a la sombra de los otros, trascendió. Quienes la recordamos lo hacemos porque, además de permanecer "a la sombra", fue también -y sobre todo- la sombra de muchos.

El nombre de Delia Magaña aparece en entrevistas, enciclopedias de cine mexicano, publicaciones extranjeras, programas de televisión. Tanta mención a la actriz podría suponer erudición, más al contrario. Cuando inicié esta investigación, había en apariencia un cúmulo de información que solamente sería necesario seleccionar, interpretar e integrar. Con esta seguridad, tuve entre mis manos publicaciones de toda índole, desde los libros donde se le menciona en un capítulo aparte hasta aquellos que constantemente la nombran, simplemente por "haber estado allí".

Con todo, esa información, desde la testimonial de la señora hasta las publicaciones de primera mano y los libros más serios, se contradecían en fechas y datos concretos. Todos los que intentaban abordar la historia de la carrera artística de Delia Magaña desde sus inicios, lo hicieron sobre un error, no así Miguel Angel Morales en su obra *Los cómicos de México*, quien, evidentemente, realizó una investigación que arrojó fechas reales capaces de cambiar, no sólo la historia de la actriz, sino mis propias percepciones sobre su carrera y la lógica de mi investigación.

Recurrí a documentos hemerográficos que partían de 1928, año en que, se suponía, la Magaña había iniciado su carrera teatral. Sin embargo, publicaciones como *El universal ilustrado* ya se referían en 1928 a Delia con gran familiaridad, conocimiento y hasta reconocimiento. Número por número rastree de manera regresiva hasta hallar el dato que me interesaba: la fecha de arranque de la carrera artística de la señora. Me encontré con que los documentos actuales se conducían sobre un error de cinco años que, por una u otra circunstancia, fueron pasados por alto. Cinco años de una importante movilidad social en nuestro país y el mundo entero, cinco años que no podían agotarse en la sola mención de una fecha diferente.

Esta investigación no pretende cerrar el círculo de una historia de vida en el marco del cine mexicano, pero sí tiene el objetivo de dar la pauta para investigaciones posteriores encauzadas por una

**cronología delimitada y con datos, si bien siempre escasos para el científico con afanes absolutos, sí concretos y fidedignos.**

## I. DEL TEATRO DE REVISTA AL CINE

### 1.1 El teatro como foro político y ensayo cómico

Hablar del cine sonoro mexicano, de sus cómicos y cómicas, de su naturaleza y condición, nos obliga a hablar de aquello que fue la antesala de este género: el teatro de revista. Tampoco podremos ignorar las implicaciones políticas y sociales que ambos conllevan.

Estamos en el marco de principios del siglo veinte, donde el teatro de revista, en su función de *hacedor selecto de impresiones, sensibilidades y gustos*<sup>1</sup>, heredada del teatro español, se adueña por vez primera de una idiosincrasia, de un contexto definido por la historia, y se vuelca ante los ojos de una sociedad, ya no hermética, ya no fraccionada por la batuta de la teatralidad europea que ahora solamente importaría la lógica "molieriana" de la crítica política a través de la comedia.<sup>2</sup>

El teatro de revista, también conocido como teatro de género chico o teatro frívolo, encuentra, durante el mandato de Victoriano Huerta, su primer auge al reconocer en la revolución mexicana una nueva temática de alcances totalizadores.

En teatros tales como el María Guerrero, el Hidalgo, el Invierno, el Circo-Teatro Orrín y El Principal<sup>3</sup>, entre otros, se comienzan a fusionar, como señala Monsiváis, dos espectáculos simultáneos:

*...uno, el escenario, donde se vierten los comentarios de la actualidad, se crean y se esparcen los tipos populares, otro, el público que agradece, insulta y conmina a actores y actrices a los cambios interminables en la representación, acosa con proyectiles y leperadas<sup>4</sup>.*

El público, que antaño solía deificar dócilmente a cualquier bípedo sobre el tinglado, transforma su pasividad en participación activa y, en esas "obras auténticamente proletarias", el área de las butacas se convertía en una extensión del propio escenario. Así, la exhibición masiva del personaje del "peladito" y de otros arquetipos populares, derivaría al poco tiempo, en la presentación de un foro político y de ensayos cómicos apropiados, tanto para las familias de alcurnia dentro de la vida política nacional como para el proletario, el político, el revolucionario, e incluso para el azotado por la Revolución... el teatro frívolo se transformaba, paulatinamente, en una institución.

No obstante, esta nueva institución no podía dejar de lado los fundamentos sociales y políticos que, de una u otra forma, lo mantendrían en pie: en una misma puesta en escena era frecuente encontrar la paradoja entre los llamados valores y antivalores políticos y morales. Allí donde el lenguaje, las imágenes, la crítica y lo propiamente escatológico franqueaban toda barrera impuesta por la censura, surgía aquella escena respetable que desafiaba a su público -que en primera instancia también fue su cómplice- con la inexorable y ya muy mexicana moraleja, promovida por nuestra tradicional cultura oral.

Más allá de la representación grotesca y caricaturizada del habla popular, el albur, los personajes susceptibles de identificación y la aceptación de una sexualidad, también popular, características todas de este género, la inminencia de la crítica política comienza a verse avalada por las facciones políticas opuestas, llegando a situaciones prácticamente incontrolables.

Al respecto apunta Monsiváis:

*El teatro frívolo permitió, entre otras cosas, la elaboración de una crítica sobre acontecimientos del momento, suspendida desde los días de El hijo del Ahuizote y de las caricaturas políticas, crítica que, auspiciada por los bandos que pugnan es ferroz...los sainetes reaccionarios durante el régimen de Huerta del célebre "Cuatezón" Beristáin...También, el teatro de*

*género chico se presta admirablemente, una vez establecido el Maximato, para verter la protesta y la disidencia, para entusiasmar o enfurecer a una concurrencia integrada habitualmente por los políticos en el poder y sus opositores. Teatro e intriga palaciega: en los camerinos de las vedettes se fraguan planes y se firman acuerdos burocráticos. Como en el porfirismo el teatro vuelve a ser eje vital de una sociedad. El general Francisco Serrano visita a la cantante Celia Montalván y el general Obregón provee de chistes de moda al cómico Panzón Soto.<sup>5</sup>*

Todo lo anterior no obliga a encasillar en el llamado teatro frívolo a un solo tipo de público o a una sola temática. Si bien se le considera un medio masivo de difusión de chistes políticos, canciones y estrellas famosas, y el lugar donde acuden y se educan “los niños mal de las familias bien”<sup>6</sup>, podemos descubrir diversas variantes: unos eran los teatros de plena Revolución que acogían a nuevas personalidades políticas y revolucionarias como El Principal y otros como el atrio de la Catedral, donde se ofrecían zarzuelas de corte y naturaleza hispanos.

Empero, esta tipología hace resaltar una constante: en todo espectáculo que se ofrecía, la distancia entre el espectador y el artista se acortaba cada vez más. El público se involucraba, entre contorsiones, cánticos y albuces, con los acontecimientos políticos que antes sólo estaban destinados a las inaccesibles oficinas de Gobierno.

Así, a la manera de Dallal, observamos en la capital de entonces:

*...la enorme capacidad del arte teatral-musical para asimilar las razones y sinrazones de la realidad, y con ello también nuestra ciudad capital perdía nuevamente algo de sus tradicionales rubores<sup>7</sup>*

Las oscilaciones del gobierno podían ser cínicamente cantadas tras el escudo de la sexualidad. Sexo-política, política-sexo. Tal era su condición:

*...entreverar y fundir las dos excitaciones...las del espectador divertido por la "humanización" despiadada de sus dirigentes y la del espectador contrariado por la lejanía física de sus ídolos.<sup>6</sup>*

Hasta ahora se ha hablado, a grandes rasgos, del perfil del público que acudía a este tipo de espectáculos y del estilo de las obras que se exhibían, sin embargo, es inevitable tomar en cuenta el perfil de quienes fungieran, no sólo como artistas, sino como causa y efecto de la historia de aquellos años.

Resulta interesante, por ello, analizarlos desde el punto de vista que propone Gustavo García al considerarlos, cómicos y cómicas, como agentes políticos y, aquí sí, con distinción de sexo, raza y clase social.

### 1.1.1 Los cómicos y las cómicas como agentes políticos

Es posible descubrir, tanto en el surgimiento del teatro de revista como en el desarrollo de sus actores, una justificación histórica que data de la segunda mitad del siglo diecinueve, con el advenimiento del porfirismo y los primeros años de siglo veinte, en las postrimerías del mandato de Díaz. Léase dinámica y ruptura sociales... léase, simplemente, Revolución Mexicana.

En la tercera década de la pasada centuria, los actores ya habían asumido la consigna de servir a un público bien delimitado, de satisfacer una nueva lógica social: ese prurito por conocer y comprender la política y a sus políticos, esa necesidad de identificación fundada en nuevas significaciones. Las clases emergentes –es decir, la baja clase media y la pequeña burguesía mexicanas– eran parte, también, de la mecánica social. Al respecto, Alberto Dallal señala:

*...1920 esboza ya los planteamientos y actitudes de la pequeña burguesía mexicana, mayor poder adquisitivo, intervención en los menesteres gubernamentales, culturización, periodismo, educación. La pequeña burguesía mexicana es en 1920 usufructuaria y detentadora de los mayores logros de la Revolución.<sup>9</sup>*

Y qué decir de la preponderancia -acaso no económica pero sí cuantitativa- de infinidad de obreros que, a causa de la crisis que en 1928 atacó al ejido mexicano día con día emigraban a la capital en busca de mejor suerte. Los campesinos eran un elemento más para divertirse, eran, sobre todo, sujeto de parodia.

La personalidad de los cómicos, y sobre todo de las cómicas, se torna un cúmulo de simbolismos que va desde la figura, la imagen, las facciones y la anatomía en general hasta la pose y la manera de conducirse. El teatro de revista iba más allá de la mera expresión artística del lumpen, más allá del mero espectáculo. Su razón de ser ostentaba un trasfondo social, político y también psicológico.

Al personaje masculino del género revisteril le es inherente una gran capacidad para improvisar e interpretar papeles varios, sea el del tipo peladito, sea el del nuevo rico o del rico venido a menos, del idiota puntilloso o del "pobre pero buzo" entre muchos otros. El cómico, además, era elemento inseparable de la mujer como reforzadora de ese "nuevo producto" en cuya manufactura intervinieron, a nivel mundial, factores diversos: literatos como Fitzgerald, el psicoanálisis de Freud, las vanguardias europeas, Hollywood y la incorporación de la mujer a la industria a consecuencia de la Primera Guerra Mundial.

*Muy cercana a la importancia del cómico como personaje del género, encontramos a la vedette. Cuando el autor considera que el tema a decir es más escabroso, la solución es ponerle música, hacerlo couplet y depender de la gracia femenina para suavizarlo!<sup>10</sup>*



La mujer será una mercancía de consumo. Bajo la apariencia de madre o de diva, de novia decente o de mujer estrenando libertad, la *vedette* hace su aparición enarbolando, en cualquier caso, la liberación de las pasiones reprimidas. Llegaron ...*los veintes con su cauda de mujeres emancipadas, las sufragistas que exigen igualdades jurídicas y políticas y las flappers que demandan autonomía social y sexual.*<sup>11</sup>

Todo ello encontró en nuestro país terreno fértil como consecuencia de los desequilibrios sociales que nos heredara la revolución mexicana. Desequilibrios que en parte se dejan ver en la crítica y parodia sobre los dirigentes políticos y sus familias. Esta crítica no estaba exenta de verse suprimida, por ello: *Las vedettes le añaden la alegría y el vigor de sus temperamentos a letras ofensivas e inocuas. Las parodias democratizan y le dan un tono irrelevante a la crítica*<sup>12</sup>.

Los políticos, en lugar de recurrir a la violencia de la censura, reían a carcajadas. Como bien se ha dicho, ante la intimidación es mejor la risa, pues, según Bentley, autor de *La vida del drama*, "las negaciones enérgicas son consideradas confesiones de culpa".

Quienes ni por discreción reían eran las llamadas mujeres decentes, las sumisas, las madres y esposas ejemplares y siempre dispuestas. Ellas no podían tomar revancha a través de las trampas y armas de las divas:

*Ceder sin conceder, coquetear sin prometer amor, asegurándose primero de la indiscreción colectiva. A disposición de las vedettes de la escuela de costumbres: el cine de Hollywood, ya en los veintes, fábrica de sueños y universidad de la vida moderna*<sup>13</sup>

Sin embargo, en el tenor del espectáculo frívolo era insuficiente esta colección anárquica de encantos dictada por Hollywood. La *vedette* debía ser comediente, tomar en broma los cáusticos ensayos políticos acompañados por una no siempre bella voz. La fémina

del teatro de revista, con sus naturales variantes, se convierte en una hibridación de cómica y diva, y en ocasiones, en la extraña combinación de la *vedette*, el peladito y la madre ejemplar.

Alberto Dallal en *El dancing mexicano* realiza una descripción de Carmen Salinas, advirtiéndole en ella la conjunción de los dos polos opuestos de la mujer para el mexicano: una, que es la propia madre y la esposa, madre de sus hijos y la otra, que es la belleza prohibida, la liberación de las pasiones mundanas, lo ilegal.

## 1.2 Nacimiento del cine. Primeros géneros

El carácter universalizador del cine inicia sus avatares con la aparición de la fotografía, misma que adquiere ese sentido social, emotivo y catártico al comenzar a difundir arquetipos ideales para el nuevo público, esos personajes ahora socializables.

Es ocioso dictar la sarta de nombres, fechas y avances tecnológicos conformadores de este nuevo arte, el arte cinematográfico. Así, se hará una semblanza elemental y lo más breve posible.

1839 a 1895: el arte de la fotografía con su vertiginosa evolución, da paso a las cámaras de movimiento más precarias y de allí al popular cinematógrafo Lumière, que desde sus primeros filmes, logra propagar, como destaca Sadoul, una serie que *resulta ser, al mismo tiempo, un álbum de familia francesa acomodada de fines del siglo pasado. Lumière ofrece el cuadro de un éxito bien asegurado y sus espectadores se ven en la pantalla tales y como son o como querían ser.*<sup>14</sup>.

El público no sólo era el observador silente del celuloide, sino el actor latente de la trama. Cintas de estilo familiar y

documental como *Le déjeuner de bébé*, *Le charpentier*, *La demolition d'un mur* o *L'arrivée d'un train* destacan la cotidianeidad simple y llana, documental y estereotípica que sienta precedente en el lenguaje y la técnica cinematográficos actuales.

En esta nueva condición del nuevo arte, Lumière, predecesor técnico, y Méliès, quien eslabonó el filme con el ámbito del espectáculo, se apoyó, a lo largo de una centuria, la realidad del cine mundial.

Iniciando con el cine científico y documental, con las primeras tomas con profundidad de campo, trucajes y *travellings* como recursos narrativos, el "realismo lumieriano" deja de lado la potencialidad estética que incluso en el kinetoscopio años atrás habían empleado realizadores como Dickson, Kuhn, Edison o Henry Joly.

El cine encuentra su primera manifestación artística en una producción de la Sociedad Lumière: *La pasión de Cristo* que, según se dice, mezcló el teatro de la Edad Media y sus misterios religiosos con el espectáculo popular. Méliès, que en sus inicios no hacía sino seguir la pauta de lo ya experimentado por Lumière y Edison, comienza a filmar suertes de magia e ilusionismo que al poco se transformarían en los trucajes, ya no de escena, sino de pantalla. En el cine de Méliès el trucaje como un fin y no como un medio de expresión, hizo inminente el uso de instrumentos que junto con la influencia teatral del cineasta, sentaron las bases del sistema cinematográfico actual: guión, actores, vestuario, escenografía, maquillaje, tramoya, división de escenas en actos, etc.

El cine adopta un carácter técnico y artístico, y con él, una exorbitante industrialización que traspasó las fronteras geográficas e históricas pero que también hizo específicos los linderos de lo cinematográficamente permisible. Compañías productoras monopolizan la actividad: *Biograph* y *Vitagraph* permanecen y subsisten durante muchos años como los únicos nombres de compañías cinematográficas que se escuchaban en el mundo.

### 1.2.0.1 Producción extranjera

El cine se hacía sentir en todos los rincones del planeta. Europa entera, Estados Unidos y la siempre conquistada América Latina, se mostraban expectantes ante ese novedoso orden internacional de la cultura. Europa, Estados Unidos y América Latina eran, asimismo, actores de esa lucha por la prevaencia industrial en la producción cinematográfica. No obstante, como afirma De los Reyes, *El cine mudo de Suecia, Italia, Hungría y México coinciden en la impotencia de enfrentar la técnica y estética norteamericanas.*<sup>15</sup>

Dicha impotencia se tradujo en el "si no puedes contra tu enemigo...", siendo el cine mudo mexicano, hasta 1916, un rígido catálogo de situaciones y datos objetivos fundados en estereotipos extranjeros.

Del período que comprende de 1868 a 1932 De los Reyes destaca un fenómeno que sólo puede explicarse al recordar el pasado tandófilo de nuestro país: *hay títulos de zarzuela en los primeros años del siglo con la anotación "argumento cinematográfico"...fenómeno similar al cine de adaptar los éxitos musicales al cine sonoro.*<sup>16</sup> Para explicar el auge que obtuvo el cine en México es necesario retroceder, no ya a los comienzos de la producción cinematográfica nacional, sino a la génesis y conformación de nuestro público cinéfilo.

La ciudad de México, sede de la tanda, observa el ya ansiado arribo del cinematógrafo Lumière en la segunda calle de Plateros No. 9, en julio de 1896. Después de algunas exhibiciones privadas a una parte de la fracción gubernamental en 14 de agosto del mismo año, inician las exhibiciones al público, quien, ya embelesado con la actividad gregaria del teatro de revista, adopta otro espectáculo igualmente social. La pantalla suplantaba al escenario.

Así, encontramos por un lado, la postura del público ante el cinematógrafo, y por el otro, la de la prensa que, conforme

con las leyes éticas y morales de la sociedad, definía, calificaba, aprobaba o invalidaba cualquier espectáculo. Luis G. Urbina en *El Universal* escribe: *Se encuentra uno frente de un argumento de vida, clara, sin pose, sin fragmento, sin artificios* <sup>17</sup>.

Los concesionarios Lumière pululaban por la capital. El vitascopio Edison ampliaba su pantalla al tamaño de un escenario, en el Circo-Teatro Orrín exhibían las mismas películas del kinetoscopio, los concesionarios Lumière acrecentaban su repertorio con filmaciones de escenas locales y noticiarios de actualidad llegados del extranjero. La noticia, según la prensa, sería la finalidad primordial del cinematógrafo -entonces francés por excelencia-. Las escenas costumbristas no hallaban en la prensa objeción alguna.

Aquella cinematografía de corte europeo sería sustituida, meses más tarde, por una expresión local en la producción cinematográfica.

*La explotación de la vanidad, el concepto que del cine tenían los periodistas, así como la coincidencia de que el cine llegue cuando en México se buscaba una escuela nacional de pintura que captara escenas costumbristas, y cuando en el teatro se buscaba el naturalismo en tema y representación, fueron determinantes.*<sup>18</sup>

La competencia taquillera no se hizo esperar por mucho tiempo. Tres salas cinematográficas ofrecían los más bajos precios por los mejores espectáculos. La agencia Edison, por veinticinco centavos, ofrecía el kinetoscopio, el kinetófono y el fonoscopio con exhibiciones de espectáculos montados: bailarinas, variedades teatrales, retratos de personajes de leyenda, etc. Lumière seguiría exhibiendo actualidades. En este lugar se dan los primeros géneros cinematográficos: uno, el de informar, el segundo, el de divertir.

Hacia finales de 1897 las exhibiciones Lumière en el extranjero ya habían concluido. Ahora los concesionarios se

limitaban a vender cámaras y copias de películas diversas. Ahora también la exhibición cinematográfica nacional se encontraba en franca decadencia, lo que orilló a las empresas a acortar sus temporadas en el interior del país.

Paralelamente aumentaron las visitas de trashumantes que recorrían el mundo con aparatos distintos de los Lumière, pero que también mostraban lo que Urbina llamaba "la reproducción del movimiento".

Al Teatro Nacional llegó el verisimilitud de *Enoch Rectore*, y con él, filmes de encuentros boxísticos y partidos de fútbol que la prensa calificaba como violentos y "sajones", motivo por el cual se exhibían clandestinamente en la capital y en distintas ciudades de la República. Pero también México presenció la proyección de la primera película con argumento mencionada antes: *La pasión de Cristo*, que dejaba muy por debajo a los filmes de una sola escena con movimiento y de conjuntos de escenas sin secuencia lógica y previa concepción.

Las "Novedades Lumière" dejaron de serlo para dejar la puerta abierta a la magia de Méliès. Ya fuera en las carpas, en jacalones o en las reconocidas salas Lumière, el cine se popularizaba a un ritmo precipitado, como también se precipitaban a la baja los precios de entrada al espectáculo, que ahora debía olvidar sus aspiraciones elitistas. Tal competencia hizo que los espectáculos combinaran cine y variedades como bailables españoles, cantantes de zarzuela y actores improvisados:

*La gente deseosa de olvidar sus problemas atiborraba las carpas y jacalones, el espectáculo se convertía en pretexto para frases de doble sentido y actitudes provocativas...hasta que los ánimos caldeados estallaban en violencia.<sup>19</sup>*

Los escándalos llegaron al límite donde la nueva reglamentación, nulificada de inmediato por la indiferencia de los cinematografistas, se volvió mera coerción. El cinematógrafo corría el

riesgo de desaparecer, al tiempo que hacía decaer la calidad –más no la demanda– de las zarzuelas. La prensa se manifestaba escandalizada por la preferencia del público hacia esa “frivolidad” que atestaba teatros como El Principal y el Arbeu y no el culturalmente reconocido Teatro Nacional.

Tras los constantes escándalos, la reglamentación fue transformada. Ahora ya no se dirigía al público quien, ante la represión, simplemente dejó de asistir hasta hacer cerrar varios locales zarzueleros. Entre tanto, el cinematógrafo parecía no tener futuro pues no había nuevas propuestas fílmicas. Esta inestabilidad comienza a tener solución a partir de 1906.

### 1.2.0.2 Producción nacional

1906 marca el nacimiento del cine nacional, con la participación de Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Julio Lamadrid, Indalecio Noriega y José Cava, camarógrafos que estaban influidos por las películas extranjeras en términos de montaje, edición y una concepción primera del *star system*, dando mayor importancia a los temas documentales con protagonistas de la vida política nacional y después de la Revolución, enarbolando figuras arquetípicas del movimiento en función de un argumento.

En las películas del período que abarca de 1906 a 1930, hay una clara diferencia entre las películas documentales de antes y después de la Revolución. Las primeras, se caracterizaban por un afán de objetividad, las segundas, ya se basaban en un guión .

De esta manera, el argumento será el origen de la industria cinematográfica propiamente dicha que, aun cuando ya daba muestras de su existencia con *Fiestas presidenciales en México* (1906. Enrique Rosas), logra concreción entre los años de 1906 y 1916, adquiriendo los mismos patrones de duración que manejaban las cinematografías de Europa y Estados Unidos. Las películas “serias”

duraban cuatro rollos, y las cómicas seguían siendo, por lo general, de corta duración.

### 1.2.1 El cine cómico mudo en México

En los primeros años de este siglo se puede observar un estrecho vínculo entre el cine mexicano y el teatro de revista. Las empresarias Moriones, dueñas del teatro Principal, por ejemplo, convierten su teatro en sala cinematográfica, y a su vez, el salón Academia Mexicana de los hermanos Alva se transformó en teatro de revista después de la presentación de la bailarina Lydia Rostow.

El teatro de revista prefiguró personajes que tiempo después vendrían a integrar el cuadro artístico de nuestro cine sonoro, pero también daba la pauta para argumentos que en adelante se plasmarían en la pantalla. Canciones como *México lindo* y *Del rancho a la capital*, que eran interpretadas en las tandas, después se utilizaron como guía para argumentos filmicos. Así podemos ver también el traspaso de cómicos como Eduardo "El Nanche" Arozamena, Manuel Tamez, Pompín Iglesias, Delfina Arce y Joaquín Pardavé. De la tanda a la pantalla.

Durante la época muda del cine mexicano, la producción cómica fue escasa y aún más escasa fue la incursión de artistas del teatro de revista a cualquier producción cinematográfica. Pero en el transcurso de la primera década del siglo veinte se filmaron *Aventuras del sexteto Uranga* (1904), *Aventuras de Tip Top en Chapultepec*, *El San Lunes del Valedor* (o velador) de la que curiosamente no se registraron datos sobre actores o directores conocidos. Hacia 1910 la temática se inclinaba más hacia la Revolución y los preparativos para la conmemoración del centenario de Independencia.



La Revolución modificó la naturaleza del cine porfiriano y sus escasas comedias para regresar al cine documentalista. Muy pocos continuarían, como Casasola, persiguiendo el registro romántico de triunfos y escenas cotidianas particulares y de la vida pública.

A pesar de que Camus el cineasta promoviera por todo México a las divas italianas, los seriales franceses y toda novedad que interesara al celuloide, la realidad del país no permitía volver la mirada a otras expresiones del arte. La realidad del cine no daba para más de un mediometraje cómico hecho por los hermanos Alva en 1913: *El aniversario de la suegra de Enhart*.

Es la época del teatro de revista, del mandato de Madero -que tampoco se libró de la parodia-. Lupe Rivas Cacho debuta con éxito en el teatro María Guerrero. Más adelante, con Victoriano Huerta, se hace patente la censura y con ella la preferencia por las épicas que lo honraban como presidente y por artistas como Beristáin, quien sería el comediante de planta del mandatario. Emilia Trujillo, en la amplitud que le concedía su naturaleza femenina, sería también la cómica predilecta del usurpador.

Con el exilio de Huerta en 1914, los cómicos de cabecera del antiguo presidente se exillan del teatro. Ya con Villa en el poder destaca María Conesa, cuya intervención en el cine mudo se limitó a una sola cinta: *El pobre Balbuena* (1916).

Empacho de sangre, de violencia y de guerra... la Revolución, la Primera Gran Contienda. El prurito documentalista y despersonalizado del cine encuentra su escape en la frivolidad y la fantasía de las primeras estrellas: las divas italianas, las *vamps* estadounidenses, las prostitutas mexicanas.

1916: una nueva estabilidad en nuestro cine. Nacientes compañías productoras, una recién concebida industria cinematográfica nacional y filmaciones, ya no tan eventuales, de películas

con argumento, son el antecedente de reconocidos directores y de una nueva concepción de lo que en adelante sería el cine.

La pantalla ampliaba sus horizontes, convirtiéndose en una asamblea multifacética: lo mismo plasmaba mensajes políticos revolucionarios que reaccionarios, lo mismo pasaba del anticlericalismo a la más acendrada religiosidad. ¿Las estrellas?...el público lo decidiría. Pancho Villa o la Virgen de Guadalupe vendrían a postularse el ideal de la clase a quien mejor convinieran. Hay que reconocer, sin embargo, que las verdaderas estrellas seguían siendo las del teatro, algunas efímeras, otras tantas ni siquiera habían pasado por el cine:

*Beristáin había vuelto...para conocer la decadencia en el escenario...refugiándose en el cine (Viaje Redondo. 1919. José Manuel Ramos)\*<sup>o</sup>*

Mimí Derba y algunas estrellas del teatro, habiendo franqueado el sueño fílmico, volvían al escenario. Más y más comediantes llegaban: Carlos López Chaflán, Luis G. Barreiro, Daniel "Chino" Herrera, las Garnica Ascencio y la misma Lupe Vélez quien pronto emigraría a Hollywood al igual que Dolores del Río, Lupita Tovar y la misma Delia Magaña.

El cine y el teatro de revista de principios del siglo veinte son la historia de un mismo público que se encontraba despertando de la pesadilla revolucionaria. García Gutiérrez apunta así que las caídas del teatro de revista y del cine fueron simultáneas. La producción de largometrajes hacia 1924 y la crítica con matiz cómico de ambos espectáculos estuvieron a punto de desaparecer. Tal riesgo no lo corrieron muchas tiples, que además de dar la apariencia de llevar la voz del pueblo, eran portavoz de su político protector.

Hacia la tercera década del pasado siglo, el cine cómico mudo en México parece tomar un segundo aire y comienzan a

producirse filmes como *Terrible Pesadilla* (1931. Charlie Amador), donde el actor principal, caricatura de la caricatura de Chaplin, importa sin éxito el nuevo concepto de comicidad a México.

### 1.2.2 El cine sonoro mexicano

El cine sonoro nace bajo la luz de la música mexicana que se cantaba en las tandas y en la radio por los compositores de moda. Los elencos completos del teatro de revista se trasladaron a la pantalla, y con ellos las canciones, los *sketches* y la concepción misma del espectáculo. En nuestra cultura, la mayor parte de la expresión artística estaba dada por la expresión verbal. Por ello, el cine en sus inicios, funda su estructura y su temática en el *sketch* carpero.

En torno a los inicios del cine sonoro mexicano, existe un desacuerdo entre los diversos documentos que versan sobre este tema, en concreto, sobre la primera película hablada en la historia de la producción nacional. Yolanda Moreno Rivas<sup>21</sup> asegura que *Santa* (1931. Antonio Moreno) es la primera película sonora que aparece en México. Monsiváis<sup>22</sup> cede en cambio este primer lugar al filme *Más fuerte que el deber* (1930. Raphael J. Sevilla), ambas, por ser las primeras películas filmadas en territorio mexicano. No obstante, de acuerdo con las evidencias cronológicas, considero prudente dar crédito a María Luisa López-Vallejo<sup>23</sup> quien destaca dos películas realizadas en 1929 como los primeros ejemplares sonoros de nuestro cine. El melodrama de procedencia teatral será el eje conductor de los argumentos. Aun cuando estas películas hayan sido filmadas en Estados Unidos, tienen una producción, directores e idioma nacionales.

La primera película reconocida por López-Vallejo es *Dios y Ley* (1929. Guillermo Calles), cuyo director, con experiencia en Estados Unidos como co-director de algunas películas sonoras y de formación militar, muestra una tendencia patriótica fundada en la lista de películas mudas que él mismo dirigió.

La segunda película que la autora registra es *El águila y el nopal* (1929. Miguel Contreras Torres), que reitera lo ya escrito sobre el desplazamiento del teatro de revista al cine. Nada más ilustrativo para los fines que revisar el elenco de producción que estuvo a cargo de Roberto Soto: Joaquín Pardavé, Carlos López "Chaflán", Ramón Armengod, Eugenia Galindo, Rafael Díaz, Eva Beltri y el ballet del teatro Lírico. Esta película fue realizada en escenarios teatrales con argumentos folclóricos y diálogos musicales; Roberto Soto, protagonista del filme y una de las principales figuras del teatro frívolo mexicano, encontró con esta película el reconocimiento popular. Pardavé, quien pertenecía a la compañía teatral de Soto y al igual que Soto había intervenido en algunas películas mudas, adquiere fama con esta película.

De la transición del artista cómico en actor de cine, Pérez Turrent observa:

*(En) la comedia jocosa y burlesca... lo que domina es la comicidad verbal... El cine cómico en México es en principio heredero directo de ciertas formas de teatro español... Así vemos que los personajes cómicos del cine nacional vienen del sketch carpero o del teatro de variedades.<sup>24</sup>*

El cine sonoro en México da cabida al nacimiento y asimilación del actor cómico. El surgimiento de uno y otro son casi simultáneos, sin embargo, la excepción serán las escasas películas cómicas que se registran en el cine mudo mexicano, cuya obsesión radicaba en el melodrama y la tragedia, al igual que en los inicios del cine sonoro.

Del teatro de revista se trasladan figuras como El Chato Ortín, "Chaflán", Enrique Herrera y *Cantinflas* entre otros. Todos estos actores representaron a una personalidad determinada por factores psicológicos y sociales característicos que merecen un análisis detallado posteriormente.

Mientras tanto, volvamos al bloque de películas que marcan el surgimiento de nuestro cine sonoro. Encontramos aquí<sup>25</sup> las más variadas temáticas y axiologías que son sintetizadas por Monsiváis: *...respeto inalterable a la familia, la propiedad privada y el Estado*, los valores ennoblecedores, el folklore como prototipo del nacionalismo, el plagio de personajes y personalidades extranjeros, rostros de galanes, divas e indígenas, actores-personaje, cómicos ceñidos al metalenguaje conocido como albur, *realidad diminuta acabada de nacer*.

*Abismos o Naufragos de vida* (1930. Salvador Pruneda) es un intento de sonorización directa cuyo argumento versa sobre la lucha antialcohólica. Posteriormente aparece una película de tinte melodramático producida el mismo año por su propio director: *Más fuerte que el deber*.

1930 ve el nacimiento de una tercera película: *Soñadores de Gloria* (Miguel Contreras Torres), una superproducción que, según el director de la misma, sería la primera película de largometraje hecha en Hollywood. Sin embargo, el primer largometraje mexicano con sonido directo es *Santa*, único filme producido en México durante 1931.

*Santa*, que es el inicio del arquetipo cinematográfico de la prostituta desde que fuera realizada en versión muda, ahora en su etapa sonora daba paso a la inauguración oficial de la industria cinematográfica nacional, pues, de su realización florece la Compañía Nacional Productora de Películas y con ella la posibilidad de convertir nuestros filmes en productos viables para la exportación.

### 1.3 *Star system* mexicano. Las primeras estrellas cómicas

Cine sonoro es sinónimo de estrellas, de personalidades -que no sólo personajes- capaces de despertar en el espectador una sensación de identificación, cariño o, al menos, solidaridad. A la manera de Alexander Walker, éste, el espectador, *participa en una experiencia colectiva de una manera que tenía mucho en común con la adoración tribal y la magia primitiva*<sup>26</sup>

La estrella en primera instancia, se torna ante el público como un ente al parecer inasible, omnipresente, omnipotente... Algunos pocos como Pedro Infante y María Félix, que de ser ídolos se volvieron casi dioses en torno a los cuales se levantaban el mito y la adoración. Aquí se volvió imposible deslindar la realidad, su realidad, de la leyenda que con fines mercantilistas se creaba sobre su existencia. El mito, en este particular aspecto, queda definido como el arquetipo del héroe. Careaga afirma:

*Los héroes de los filmes, héroes de la aventura, de la acción, del triunfo, de la tragedia, del amor e incluso de lo cómico, son de manera aventurada, héroes en el sentido divinizante de la mitología.*<sup>27</sup>

El *star system* según Careaga, es un fenómeno sociológico procurado por Hollywood. Posemos asegurar así la existencia del *star system* propiamente dicho en los haberes del celuloide silente. No hablemos ya de los monstruos llamados Mary Pickford o Charles Chaplín, sino de esas primeras figuras que, por sí solas, dan por sentada la aspiración ética y estética de la sociedad mexicana en los albores de nuestro cine sonoro y del cine hispano en Estados Unidos: Mimi Derba, María Elena Sánchez Valenzuela, Emma Padilla, Delia Magaña, entre otras.

En los primeros pasos del cine sonoro, a Lupita Tovar, protagonista de *Santa*, le corresponde el título de

predecesora técnica, estereotípica y circunstancial del prototipo de la prostituta, por un lado, y de estrella cinematográfica por el otro. Ella, al igual que Andrea Palma en *La mujer del Puerto* (1936. Arcady Boytler), no tuvo que verse impulsada por una carrera teatral o radiofónica como antecedente de su incursión en el cine, como fueran los casos de Arturo de Córdova y Emilio Tuero que surgieron de la radio y de *Cantinflas*, proveniente del teatro de revista.

Este fenómeno de traslado se reproduce, una y otra vez, en el ingreso de artistas cómicos en el cine sonoro, quienes, más allá de su experiencia teatral y/o radiofónica, ya contaban con el conocimiento y reconocimiento de su público, y hasta puede hablarse de sentimientos reales como afecto y agradecimiento por parte de un público capaz de entregarse a sus artistas y de dar pie con ello a la conformación de las primeras estrellas cómicas.

Con el *star system*, de factura hollywoodense, somos testigos de la exhibición de la perfección y el culto en todos sus sentidos: lo estético, lo material, ¿lo moral?. El personaje, ahora estrella, se torna fetiche, se yergue como ese conjunto de modos de ser, vivir y sentir accesibles, en cualquier momento, a todos los estilos de público.

El espectador del cine sonoro mexicano se muestra ávido, no sólo de temas, sino de aquello que la ola hollywoodense le dictaba: el cine como válvula de escape, supuestas tradiciones de reciente gestación, ética y estética, todo eso que no lograron el documentalismo y la comicidad en el tinglado y la pantalla revolucionarios.

Para el público mexicano, analfabeta en su mayoría, los títulos en español de las películas habladas en otro idioma, causaban más confusión que el propio desconocimiento del idioma extranjero. Había que crear un cine con lenguaje y de firma totalmente

mexicanos. Había que cautivar al mayor público posible, y qué mejor que a través de la manipulación de las estrellas, pues:

*...sólo las estrellas formarán, retendrán y acrecentarán al público. El argumento es lo de menos. La realización no importa. Se forjan directores luego de una complicada experiencia como toreros, galanes o electricistas<sup>28</sup>.*

Con el cine, sobre todo con el cine sonoro, nacen las estrellas. En México despiertan las grandes divas y junto con ellas surgen los mitos, los galanes y los grandes ídolos. Su personalidad, el conjunto que en sí representan -opulencia, elegancia, heroísmo o sus cínicas antítesis- no permitiría al público desviar la mirada a una capacidad histriónica a veces de baja calidad.

El cine mexicano tiene su apoyo fundamental en la figura femenina, como si ésta fuese una efigie de su propia evolución. A decir de Pérez Turrent, el cine mexicano:

*...es el patronato de la mujer, más mítica que real, más producto cultural de los sueños, los deseos, los valores, las frustraciones del público masculino (y femenino, por supuesto) que resulta de un análisis social...Es la mujer Santa, Prostituta, Madre, Esposa, Novia, Amante, Mujer Fatal, Compañera, Víctima, Culpable, Maestra, Virgencita..<sup>29</sup>.*

Todas ellas, varios rostros y nombres. María Félix, Andrea Palma, Dolores del Río. Con María Félix se da por primera vez el acercamiento del público latino. Con ella los mexicanos ya contábamos con una figura al estilo del *star system* de Hollywood.

No hay artículo más trillado en el cine mundial que el de las estrellas como carta de presentación de ese nuevo producto de consumo llamado filme. La estrella, femenina o masculina, oscila entre los valores más diversos y disparatados hasta llegar a la esencia del espectador: sensiblería y necesidad de identificación.



El establecimiento oficial de nuestro cine como industria con la película *Allá en el Rancho Grande* (1936. Fernando de Fuentes), destaca también el hecho de que ya teníamos estrellas exportables. Industria y *star system*, en mancuerna, eran ya la misma cosa.

Tito Guízar y *Chaflán* con *Allá en el Rancho Grande*, sentarán precedente como un fenómeno dentro de este mismo fenómeno al establecer la relación simbiosis amo-sirviente, estrella-comparsa. Al lado de estrellas como Pedro Infante y Jorge Negrete, emergen personajes sin los cuales no tendría sustento la virtud del héroe cinematográfico: el personaje de apoyo. El cómico encuentra cabida como el anti-valor que enaltece a la estrella por la simple posibilidad de comparación. Pérez Turrent afirma del cómico:

*...con algunas excepciones, el personaje cómico es siempre complementario, es el amigo del muchacho, su compañero fiel, su satélite<sup>30</sup>.*

Y esa salvedad de excepciones es la que nos despierta curiosidad y nos hace pensar en el papel estelar del cómico:

*El primero en ocupar el centro en trono al cual se construye la ficción cinematográfica es Cantinflas, quien durante sus primeras apariciones es también un personaje secundario en elemento humorístico un poco al margen. Pero a partir de su película Ahí está el detalle, se convierte en la figura principal, alcanza autonomía, se libera de su condición de complemento<sup>31</sup>.*

*Cantinflas* se forma en la carpa como un personaje eminentemente nacional que representa, si bien la escuela teatral española, también el ejemplar netamente mexicano que sufre por el yugo de la conquista de una cultura que le es ajena. Esto se puede

ejemplificar en su lenguaje "prestado" con el que habla y habla sin decir nada.

*Cantinflas* ahora es personaje y no sólo actor. Su astucia, malicia y habilidad, su altanería bajo la vestimenta miserable y la representación tragicómica de una situación dada en ese entorno hostil y nada gracioso que es su mundo, encarna la demanda popular del revanchismo social, y es allí, en la revancha, donde adquiere la potestad de tornarse estrella.

A *Tin Tán*, al igual que al anterior, el teatro lo gestó. Bailarín del teatro de variedades, alcanza el estrellato con la originalidad de su ritmo, su apariencia física, vestuario y léxico de pachuco, logrando asó el efecto visual del que habla Pérez Turrent y al cual añadiríamos la idea de un efecto axiológico. Qué decir de *Resortes*, el arrabalero según lo caracteriza Ayala Blanco, que, mediante una tendencia melodramática al estilo del payaso y una desenvoltura y sensibilidad corporales apreciables, adquiere el papel protagónico, y hasta de galán codiciado por bellas mujeres en muchos filmes, mas, curiosamente, nunca consigue el estrellato.

En este primer género de figuras y estrellas cómicas insertas en el modelo del payaso, del que porque sufre hace reír, están también *Clavillazo*, Fernando Soto *Mantequilla*, *Manolin* y a veces *Cantinflas*.

Hay un segundo sub-género que nos atañe más directamente que el primero por la tendencia fílmica que en sí mismo desarrolló: el de los cómicos burgueses, los nuevos ricos o los ricos venidos a menos que requerían, dadas las circunstancias del argumento, de la presencia de personajes que los apoyaran. Tal puede ser el caso de actores como Fernando Soler, Sara García o Joaquín Pardavé, a quienes es obligado mencionarlos adelante.

## II . EL ACTOR SECUNDARIO

Drama, comedia y tragedia, en el ámbito de la creación artística, son géneros interactuantes, y sin la existencia o por lo menos la insinuación de uno de ellos, no habría razón de ser en el otro.

Así, se da dentro de nuestro cine una marcada interdependencia entre actor cómico y actor dramático, entre héroe y antihéroe, bondad y maldad, belleza y fealdad. Empero, es difícil agotar este aspecto en la sola idea de interacción: el fenómeno de interdependencia también adquiere especial significación, porque el cómico, de ser un actor no reconocido, es muchas veces quien realmente actúa y contiene buena parte de la carga argumental del filme con el objeto de hacer resaltar a la estrella, aliviándolo de la absoluta responsabilidad histriónica a dicho actor.

En el melodrama *Soledad* (1947. Miguel Zacarías), la cómica Consuelo Guerrero de Luna, en el papel de "Marina", dueña de la casa donde se forma "Soledad" (Libertad Lamarque) como cantante de tangos, hace descansar con su actuación tanto al público como a los actores, y en especial al personaje de "Soledad", del drama que carga sobre sus hombros, la hace triunfar por encima y a pesar de las lágrimas que marcan su vida.

Y, aunque evidentemente no nos valgamos para el ejemplo de una película precisamente cómica, también aquí, en melodramas como éste, en tragedias igualmente, la comedia mexicana junto con sus cómicos es un elemento imprescindible en el desarrollo de muchos de nuestros filmes. De esta forma, definir la comedia hace obligado definir nuestro cine en su totalidad.

Como se ha de recordar, la comedia mexicana propiamente dicha logra presencia en el teatro de los últimos años del porfiriato y después se fortifica en la representación cinematográfica como la expresión menos peligrosa de protesta y

demanda sociales, políticas, morales o económicas. La comedia mexicana, desde sus inicios, representa su realidad a partir de una singular cosmovisión: recurriendo al lenguaje como el artificio primordial, se torna crítica, irónica y sarcástica; se mofa igual del mandatario que del gobernado, del rico que del pobre, del feliz que del desgraciado. El cómico se burla incluso de sí mismo.

A pesar de lo anterior el cómico mexicano, antes de provocar en el público una reacción inversamente proporcional a su actuación, como la crítica, la censura y la reprobación, casi siempre goza del asentimiento y los parabienes de los parodiados, pues, parafraseando nuevamente a Bentley, *Las negaciones enérgicas son consideradas confesiones de culpa.*

Nuestro cómico, irguiéndose como caricaturizador de la realidad, ostenta valores que oscilan entre los polos de la burla y la melancolía, de la alegría histérica y la desgracia. Esta dialéctica queda ejemplificada en la alusión que de ella hace E. Bentley:

*La dualidad de su carácter hace presuponer en el artista cómico una doble disposición: por una parte, una "voluptuosidad de vida", un apetito evolutivo, un ansia, una euforia por el mero hecho de vivir y, por otro lado, una aguda y atormentada conciencia de los obstáculos que se interponen en el camino, las resistencias y oposiciones, las pruebas de fuego y de agua, los dragones, selvas y abismos que nos acechan, las ciénagas y matorrales en que nos debatimos<sup>1</sup>.*

A decir de Carlos Narro,<sup>2</sup> quien define a Chaplin como el arquetipo universal del cómico, es característica en éste su ignorancia en torno a su propia ridiculez y superior a ella, superior a esa inverosimilitud de conseguir que su público satisfaga la necesidad de identificación, ya no como el héroe, ya no con el rico, sino como el paria y el tonto. Es interesante reflexionar acerca de las razones del público al identificarse con un Chaplin o con un *Cantinflas* en nuestro caso particular.

En la totalidad de la trama o en una sola escena, los cómicos se concentran en la evocación del poder, sea en la dualidad dentro del propio personaje dominante cuyo solo estatus es motivo de humillación, o en el personaje dominado, el pobre, el sometido que en la mejor oportunidad quizá logre humillar a quien socialmente se pose sobre su cabeza.

El cómico será ese ajustador de cuentas "en conflicto permanente con la ley", y no sólo con las leyes divinas y de la propia naturaleza, sino con las leyes del Derecho y los estatutos de cualquier institución donde se encuentre inmerso. Podemos ver así a *Manolín en Vivillo desde chiquillo* (1950, Juan Bustillo Oro), flirteando con la sirvienta de una casa rica (Delia Magaña), allanando la morada de la joven amante y plagiando en ocasiones uno que otro objeto significativo, siempre justificado con esa voz antinatural que le caracterizara.

Jorge Ayala Blanco en *Aventura del cine mexicano*, ejemplifica este fenómeno refiriendo al rol que juega *Cantinflas* en *Ahí está el detalle* (1948, Juan Bustillo Oro) quien, según el autor, "mistifica y ostenta los peores estereotipos del mexicano."<sup>3</sup>

En este ejemplo cabe destacar una importante diferencia del cómico mexicano con respecto a la comicidad manejada por otras culturas no latinas: el *gag*, cuyo valor cómico radica casi en exclusiva en el manejo del cuerpo, la voz y la apariencia. Esta es precisamente la distinción mediante la cual el cómico puede acceder a las filas de cualquier género cinematográfico.

Dado que en la comicidad de factura nacional el *gag* queda relegado a un segundo término para dar preponderancia al lenguaje y su consecuente contenido axiológico, el cómico posee una estructura muy bien fundada de valores y capacidades para cuestionar que le hacen posible intervenir en cualquier trama sin la necesidad siquiera de que en el argumento se contemplen algunos visos

cómicos. Independientemente de su apariencia física, sus intervenciones oportunas y sus frases o actitudes funcionan como corolario o clímax de determinadas escenas. Podemos ver así a *La Tostada y La Guayaba* en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* opinando y subrayando o aportando una moraleja.

Nuestra comicidad trasciende los paradigmas y lo cómico fundamenta lo dramático. Risa y llanto, y sátira, y lamento, y desgracia. Fernando Soto *Mantequilla*, también en *Ustedes los ricos* (1948, Ismael Rodríguez) ilustra en este caso al pocho que vuelca en legendarias la desgracia y la villanía tras el velo de la mordacidad.

Con todo, cabe destacar igualmente que en este tenor hay un tipo muy interesante de cómico, ese que, plantado a la derecha de su patrón -burgués o aristócrata- de su jefe o amigo -guapo o feo, loco o cuerdo-, incluso de su rival, pero siempre estrella, toma el poder sobre la voz de su consciencia. Delia Magaña, en *El Gran Makakikus* (1944, Humberto Gómez Landero), desde el rol de sirvienta, aconseja, exige tipluda y enérgica, cuanta cosa le parezca inadecuada de su patrón, nuevo rico provinciano que es representado por Pardavé. Si el personaje del *Makakikus* es ridículo en sí mismo, más lo es cuando se enfrenta a la crítica de alguien que se encuentra socialmente por debajo de él, resaltando sus ridiculeces, cuestionando sus obstinaciones y reclamando sus injusticias. Alfredo Varela, contraparte masculina de Delia Magaña en esta película, será el súbdito y amigo del personaje que encarna Roberto Cañedo, pero aquí Varela es el escudero de Cañedo, para resaltar sus virtudes y no destacar defectos.

Los cómicos no solamente rondan por las comedias. Desde la aparición de nuestro cine sonoro, se fue acrecentando una larga lista de melodramas con sus consecuentes estereotipos, sean porfirianos, revolucionarios, prostibularios y/o familiares, que de tan herméticos y puros en su género, corrían el riesgo de perder crédito ante el público. El melodrama en su estado virgen no fue lo suficientemente

creíble para un público como el nuestro. Había que dar un nuevo giro en nombre del lucro cinematográfico.

Hacia fines de los treinta, la dinámica de nuestro cine cambió, aunque no se deshizo por completo de argumentos puramente melodramáticos, ya podíamos contar con la presencia de un personaje que, a la vez de sustentar el heroísmo de su compañero, aligerara la crudeza y falta de verosimilitud en que suelen caer las películas netamente melodramáticas. Los directores mexicanos enfrentaron la necesidad de echar mano de actores cómicos que hicieran las veces de escuderos de la figura central con los objetivos antes mencionados.

En la película *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes) tenemos una muestra de lo ya dicho. Otros ejemplos serán: el personaje de *Chaffán*, que es la antítesis de Tito Guízar, o al de *El Chicote* frente a Jorge Negrete en *Ay Jalisco no te rajes* (1941, Joselito Rodríguez), o a *Mantequilla* en melodramas urbanos como *Ustedes los ricos*, *Esquina Bajan*, *Hay lugar para...dos* y *Campeón son corona*.

Fernando Soto *Mantequilla* es un claro ejemplo del personaje de apoyo que se utiliza en diversas películas que estelarizara Joaquín Pardavé durante la década de los cuarenta, convirtiéndose muchas veces en el motor de argumentos fílmicos tales como *El Baisano Jalil* (1942, Humberto Gómez Landero), *Los hijos* y *Los nietos de don Venancio* (Ambas de 1949, Humberto Gómez Landero) y *El barchante Neguib* (1945, Humberto Gómez Landero). Mapy Cortés será otra actriz cómica que, con marcadas reminiscencias del teatro de revista, introduciendo de paso la rumba y la conga en México, se convertiría en el eje central de películas donde interviniera. Cabe destacar que Mapy Cortés fue de las pocas cómicas que adquirieron protagonismo fílmico.

El cómico, en su papel secundario, dará al personaje estelar y a su entorno un descanso en el uso abigarrado de

emociones. Interviene en el centro de situaciones *excesivamente* dramáticas y plásticas y, al cuestionar la pretendida perfección del héroe o la heroína, o al poner en entredicho su dolor, dota de naturalidad al personaje a quien acompaña y la escena donde aparece.

En *La Monja alférez* (1944. Emilio Gómez Muriel), Delia Magaña en el papel de *Elvira*, refuerza al personaje de *Catalina*, encarnado por María Félix, al aparecer como posible rival de ésta. *Elvira*, valiéndose de su agraciada apariencia, en contrasentido a la agresiva y masculinizada belleza de *Catalina*, da la apariencia de satisfacer las lagunas emocionales que la estrella, por propia idiosincrasia, debe dejar en la pantalla.

Con lo anterior podemos concluir que, cuando las historias recurren al manejo del heroísmo, que en sí mismo es exagerado, o de la maldad en su máxima expresión, la identificación del público se hace inaccesible para el cineasta. Por ello, la cinematografía debía recurrir a la presencia del actor cómico, a:

*La mediocridad del astracán...en cuanto los comediantes que encabezan el reparto, y el apoyo al ranchero, la china poblana o al cantante popular del momento, en lo que se refiere a los escuderos, los patíños o si se desea mejor, los cómicos de enlace o de soporte.<sup>4</sup>*

Anastasio Otero, Paco Gavilanes, Leopoldo Beristáin, Roberto *El Panzón* Soto, *Cantinflas* y Manuel Medel en este género lograron, como actores-poersonaje, proyectar los tipos y estereotipos populares imitando maneras de hablar, de andar y vestir de su posible interlocutor, dando con ello mayor sustento a la trama.

Sin embargo, parece que dentro de nuestra cultura cinematográfica, no estamos acostumbrados, más que en contadas ocasiones, a apreciar la validez de un personaje pícaro sin la existencia del amo o, como es el caso de Pardavé en *El Gran Makakikus*, sin la presencia de ciertos destellos aburguesados que se insertan en la propia



personalidad del elemento cómico, satisfaciendo así la dualidad que caracteriza a ciertos cómicos, dentro de quienes coexisten dos o más personalidades o estatus paradigmáticos.

El pícaro, según el cineasta Juan Ibáñez, cobra fuerza en el amo y se apoya en él, al tiempo que, como en una simbiosis, el amo se reforzará en su escudero cómico. Por ejemplo Pardavé, ahora en *El Milamores* (1954. Rogelio A. González Dávila), personifica al fiel acompañante del idolo Pedro infante, *un norteño te menso* que, a decir de López-Vallejo, *roba toda la simpatía al mismísimo Pedro Infante*.<sup>5</sup>

Aquí podemos apreciar la capacidad de ciertos actores-personaje para superar un organigrama fílmico con el que se contemplaba relegarlo a un tercer término dando prioridad a los protagonistas. Cabe destacar que en el caso de Pardavé, vemos cómo se contienen en una sola entidad psicológica, caracteres tan disímiles que en su propia estructura incongruente, traían consigo la crítica y la disconformidad:

*En ese juego de nacionalidades que Don Joaquín seguía, se dejaba ver, no sólo un sentimentalismo ramplón y extemporáneo, una cierta actitud servil y por ello rastrera, sino además esa xenofobia velada que nos lleva a exhibir oportunamente nuestra bandera y escudos*<sup>6</sup>

## 2.1 El actor secundario...o amigo del héroe o padre de la heroína

Hasta ahora no he abundado en el papel secundario como tal, pues dentro de este estrato fílmico existe, según mi particular punto de vista, una subdivisión que hasta el momento ha sido el hilo conductor de lo escrito hasta ahora. Hay que dejar en claro que el actor secundario no necesariamente deberá compartir sus características histriónicas con el

cómico. Lo que ahora interesa es un actor "secundario" que en sí mismo es un fenómeno dentro del melodrama en nuestro cine: el personaje de apoyo, mismo que dentro de la función se deslinda del personaje secundario. Para los fines he intentado realizar una confrontación entre un personaje a mi parecer secundario y otro que tiene como fin, simplemente, apoyar.

Un papel secundario paradigmático es el padre de la heroína, quien acaso podrá ser fiero enemigo de los amoríos de su hija, pero también cómplice de los mismos, eso sí, siempre con uno que otro destello chusco dentro de su personalidad.

Al afirmar que el padre de la protagonista funge en ocasiones como cómplice, no significa que éste estimule directamente el logro de los objetivos sentimentales de su hija, sino que su propia circunstancia puede propiciar situaciones que favorezcan la relación. El padre, a pesar de caracterizarse casi siempre por una bondad extrema, entorpece, por esa misma estructura moral, la carrera amorosa o el proyecto que de ella manifiestan los protagonistas de la cinta.

Carlos Orellana, el padre bonachón de *Rosario* (Carmelita González) en la cinta *Dos tipos de cuidado*, como personaje secundario, paradójicamente, es la parte dramática que al mismo tiempo se transforma en cómica: la mirada lánguida y preocupada del actor cuya moralidad, en el entorno, se vuelve proclive a la reprobación y la burla.

Hay que destacar que, en el marco de *Dos tipos de cuidado*, aun cuando los valores y preceptos sociales se ven quebrantados conforme se desarrolla la trama, el manejo de la comicidad por ciertos actores, es capaz de trastocar cualquier principio. Es precepto social, sabemos guardar fidelidad al matrimonio y a los propios vástagos y a pesar de ello no podemos ver con buenos ojos al padre de *Rosario*, quien pelea a ultranza por dichos preceptos. Así, el

prototipo de la moral reinante será en cierta manera el personaje secundario que se vuelva enemigo real de los protagonistas.

Como el anterior, podemos encontrar muchos ejemplos más: Oscar Ortiz de Pinedo como padre complaciente y solapador en la película *El inocente* (Rogelio González), protagonizada por Silvia Pinal y Pedro Infante; encontramos también a Oscar Pulido en un rol similar dentro de la película *Escuela de Vagabundos* (1954, Rogelio González).

Fernando Soler y Joaquín Pardavé formarían esa mancuerna cómico-dramática tan socorrida en nuestros argumentos. Ambos actores aparecen como la unidad maniquea de la figura paterna en *Azahares para tu boda* (1951, Julián Soler). Uno, impide "amorosamente" que su hija se una al hombre de quien está enamorada; el otro, en nombre de un confuso amor erótico-paternalista, transita de la permisividad al artificio de barreras hacia la pareja protagónica.

De lo anterior podemos concluir que el padre de la dama joven, como actor secundario, constituye uno de los obstáculos fundamentales en el desarrollo de la feliz historia de la pareja central, sea por torpeza, fiereza, despiste u obstinación. A pesar de todo, este tipo de personaje se caracteriza por ser un hombre lo suficientemente bueno para ir de acuerdo con los cánones morales de nuestra cultura, lo suficientemente negligente para dar fuerza a la trama por lo menos durante las tras cuartas partes de la película y psicológicamente incongruente para que la hija pueda "salirse con la suya".

Tenemos por el otro lado al amigo del héroe, que más que personaje secundario será de apoyo. Se caracteriza por ser un compañero fiel y desinteresado, no compartirá el mismo estrato ni características siquiera similares, al contrario, el amigo será más pobre, más ignorante, más débil o poseedor de una fuerza bruta y menos guapo que el protagonista.

Independientemente del género cinematográfico del que estemos hablando, comedia ranchera, rural o urbana, melodrama, drama o tragedia, este tipo de personaje será una constante en un gran porcentaje de nuestra filmografía. Además de ser un cómico en el sentido clásico, la lealtad y la intuición que le son inherentes, aunadas a la antinomia física y mental que guarda con el protagonista, son los ingredientes básicos para la creación del personaje de apoyo e incluso para el mismo personaje protagónico.

### 2.1.1 Función dramática del actor secundario

El cine trae consigo una fuerte carga psicológica y a veces sociológica donde la identificación del público con sus personajes es piedra toral en la realización, existencia y permanencia de cualquier filme, es decir, la identificación del público es un factor elemental para que el cine trascienda.

Ya se ha hablado de la necesidad de un actor en torno al cual se pueda afianzar tal identificación, sea con el héroe o sus satélites, con la trama de la historia o la época comprendida en la cinta.

El personaje de apoyo y el actor secundario, a lo largo de la evolución cinematográfica cumplen diversos cometidos. Por un lado, es posible entender la secuencia de la historia a través de este tipo de personajes porque, en primera instancia, el lugar que ocupa en los créditos del filme, independientemente del orden de aparición en imágenes de los actores, permite al público suponer la inexistencia de una relación firme con la estrella. Por otro lado, dicha estratificación, a través de la cual se envía a estos actores a un tercer o cuarto término, justo después de los créditos protagónicos, hace prever la posibilidad de que este tercer elemento, lo suficientemente conocido como actor pero no tan reconocido

estrella, sea el agente de conflicto o en algunos casos el móvil bondadoso que posibilite el final feliz o haga más llevadero el desenlace tormentoso.

De una u otra maneras, tras el modelo implícito o explícito del "bueno" o del "malo", y siempre a través de la subordinación, el actor secundario y el personaje de apoyo, serán el instrumento fortalecedor del argumento.

Es posible advertir que filmes como *Inmaculada* (1950. Julio Bracho), desde el inicio, muestran una presencia cuya constancia y fidelidad atenúa la truculencia de cualquier ambiente, en este caso, el prostibulario, cometiendo errores aún mayores que la protagonista. En esta película vemos a *Consuelo* (Rosario Granados) debatirse entre la tranquila vida decente y la imponderable indecencia del burdel y el matrimonio sin amor, vemos cómo los descuidos y errores en torno al proyecto de vida de cada individuo, provocan infelicidad.

Delia Magaña aparece en *Inmaculada* como la fiel criada *Severina*, que si bien no es actriz secundaria, como personaje de apoyo logra que el público sea más benévolo en cuanto a los pecados de *Consuelo*. El carácter de Delia Magaña se presume más alocado, eufórico y optimista; a pesar de hallarse embarazada y abandonada por un hombre, vuelve al lado de su patrona para brindarle protección moral.

Esta es una clara demostración de cómo el actor de apoyo también aparece como la válvula de escape para historias que de tan inmorales para el público de entonces, necesitaban equilibrarse con la moralidad intrínseca que dan la amistad y la fidelidad.

Al interior de la trama filmica el actor secundario adquiere, generalmente, una forma cómica cuya tarea es fortalecer la trama. Este tipo de personaje se puede convertir en el conflicto que movilice la historia, sin embargo, cuando este personaje adquiere el papel de enemigo del héroe o padre de la novia, la tensión que se crea, requiere de un punto de fuga mediante el chiste y la acción

espontánea, y qué mejor que la concreción de ello en el personaje de apoyo.

Toda historia cinematográfica, para adquirir fuerza expresiva, requiere de un héroe o galán y de una heroína que funjan como ejes centrales de la historia, pero, por sí solos no lograrían crear un clima realmente atractivo. El protagonista, para ser admirado, necesita de un personaje que lo refuerce, ya sea entorpeciendo la realización de su personalidad o favoreciendo dicha empresa.

El personaje secundario que ha tomado la forma del enemigo, es elemento indispensable en algunos argumentos. El ambiente psicológico creado entre el héroe y el enemigo se vuelve extremadamente denso, y en este contexto es donde se vuelve parte vital, como método catártico, la acción espontánea y burlesca. El desahogo en medio del llanto, la tragedia y la constante amenaza será fundamental. Podemos tomar como ejemplo a Jorge Negrete, quien se caracterizara por una apariencia férrea y a veces carente de emociones, para lo cual contaba con su sombra, Armando Soto Lamarina *El Chicote*, quien siempre sería su punto de equilibrio.

Podríamos agotar cientos de líneas en la ejemplificación, en inventar subgéneros dentro del género cómico o en encontrar destellos chuscos en los personajes que se subordinen al protagonista, pero lo que es realmente interesante, es deslindar, dentro de esa gran ramificación de personajes subordinados, al personaje de apoyo.

Del personaje secundario se desprende el personaje de apoyo. El primero podrá ser muy variable y accesible en lo referente a géneros, estereotipos, caracterología y actuación. Tal puede ser el caso del padre de la heroína, el enemigo del héroe o el rival del protagonista. El segundo, si bien no siempre posee un estrato en el filme, ni muestra superioridad o subordinación, son los que, casualmente, son recordados como "la valía", no de la película, sino de todo nuestro cine. Delia Magaña decía orgullosa: "¿Quién no recuerda a *la Magañita*?"

El personaje de apoyo, en el caso particular de nuestro cine, será generalmente un elemento cómico, la sombra del actor principal. Quizá este no posea participación en el argumento o tenga su propia historia paralela a la protagonista, sin potestad para alterar directamente el curso de la trama, sino tomando el papel de fuerza casi invisible para lograrlo.

En *Ora Ponciano*, *Chaflán* y *Chato* Ortín proporcionan el matiz humorístico de la trama central de la película, y sin embargo no interfieren en el correr de la intriga dramática de los protagonistas. El cómico o pareja de cómicos pueden aparecer como el móvil-comodín que posibilite situaciones diversas. Tal puede ser el caso de *Arreolita* y Delia Magaña en *Charro a la fuerza* (1948. Miguel Morayta), donde suplantando los papeles principales para facilitar el advenimiento del final feliz a pesar de un pretendido destino manipulado por la mano del hombre.

El personaje de apoyo será una constante en la creación y mantenimiento del *Star System* y de los géneros que lo rodean. Si acaso hemos advertido que el género netamente cómico se fortalece con el cine sonoro, no sucede lo mismo con el personaje de apoyo, que es potencialmente cómico, el patifño propiamente dicho entre actores serios.

Desde 1919, en la película silente *La banda del automóvil* (Enrique Rosas y Joaquín Coss), ...aparece el escudero cómico en el cine...en la que da vida a Maclovio (*Roberto Soto*) como un enlace semicómico patifnesco.?

La complicidad y el escuderoismo no son por tanto, en el tópic de la actuación dramática, propios del papel secundario, como tampoco son secundarios en las tiras cómicas de *Supermán* el *Supermán bizarro* o el *Kimosavi* de *El llanero solitario*. Tampoco será secundario *Chaflán* representando a *Florentino* en *Allá en el Rancho Grande*, y sería cuestionable si dramáticamente se le asignó un papel

inferior al de Tito Guízar, pues, de ser así, no hubiera tenido la capacidad para jugar al protagonista, aunque sea como antónimo o reforzador del mismo. ¿Sería *Sancho* secundario a *Don Quijote*? ¿Hasta dónde habría llegado *Don Quijote* sin *Sancho*?

Sería interesante preguntarnos hasta dónde, dentro de una obra dramática, la belleza de los personajes se margina para dar paso a la fuerza, la intensidad o credibilidad que requiere la obra en función de la fortaleza, el ingenio u los visos cómicos que necesita una película para verse conformada a cabalidad.

Para finalizar este apartado, me gustaría reflexionar sobre una pregunta sugerida por Gustavo García: ¿es el actor cómico una estrella menor? Se ha hablado ya del conjunto de características que subdividen al actor secundario en personaje de apoyo. Cabe subrayar que el actor secundario como tal es un personaje que, dadas sus características en constante competencia con el papel protagónico puede escalar al nivel de estrella. Con Pardavé en *México de mis recuerdos* podremos ejemplificar lo anterior, pero esto sucedió sólo en circunstancias excepcionales que excluían, también salvo casos excepcionales, la posibilidad de las mujeres a llegar al lugar estrellas cómicas que estimularan la taquilla. Entre estas excepciones está Blanca de Castejón en *Mamá nos quita los novios* (1951. Roberto Rodríguez) y *Escuela de Vagabundos* (1954. Rogelio A. González), y Silvia Pinal, que incluso en *Simón del desierto*, de Buñuel, realiza un papel cómico.

Ese peculiar fenómeno llamado personaje de apoyo, ese héroe cómico a quien evoca Edgar Morin *bautizado espontáneamente por el público, anuncia a las estrellas*, y podría agregar que so sólo las anuncian, sino que éstas se nutren de su presencia.

Los valores estéticos, como las costumbres, evolucionan y se transforman igual que lo hace el cine, no así los valores universales que el personaje de apoyo conlleva por antonomasia. Las características que hace unas décadas pudieron situar a un actor en el



pedestal de las estrellas, pueden cambiar con mayor facilidad que las axiologías que contiene el personaje de apoyo. Aquí se explica en parte por qué actrices como Delia Magaña, Dolores Camarillo o Consuelo Guerrero de Luna y actores como Medel o *Mantequilla*, han dejado huella en la memoria atemporal de nuestro cine mexicano. Habrá, así, jóvenes que sepan dar mejor cuenta de *La Magañita* que de la misma María Félix.

Los personajes de apoyo, esencialmente cómicos, aunque no lleguen a instalarse en el pedestal de las estrellas, de ídolos y mucho menos de mitos, son quienes, muchas veces mediante el estereotipo, han logrado mayor y más fidedigna identificación de sus públicos de ayer y hoy.

### III. DELIA MAGAÑA

*Tuve pretendientes...incluso presidentes se fijaron ...¿me preguntas ahora si verdaderamente me creo actriz?*

DELIA MAGAÑA. 1985

*... El Panzón Soto, Cantinflas, Delia Magaña. Todas las maneras y sistemas de las danzas que se practicaban...venían a desembocar en animada síntesis musical-bailable.*

ALBERTO DALLAL. 1994

*Los cómicos...hicieron de la revista mexicana virtualmente nuestro movimiento teatral...*

*...Entre las mujeres se puede citar a María Conesa, a Lupe Rivas Cacho, Amelia Wilhelmy, Delia Magaña y Celia Montalván.*

MIGUEL ANGEL PINEDA. 1994

*Viéndola trabajar en aquél escenario del Ideal a ella también pequeña y delgada, y oyendo el corrido que se hacía diáfano en su voz, yo asistí al derrame de la misma fuente de emociones que cuando la lectura de una tragedia de Sófokles. Pero dijérase más íntima, más débil y por ello de una simplicidad mayor. Delia Magaña lleva al estremecimiento de los dolores criollos y una canción la canta con intenciones inusitadas que ningún otro le daría.*

ALDEBARAN. Septiembre de 1923.

*Aunque sus papeles no fueron protagónicos, la gracia de sus personajes aparece igual en El Gran Makakikus con Joaquín Pardavé, que al lado de Emilio Tuero como parte del Internado de Señoritas o El Hijo desobediente junto a Tin Tán. Delia Magaña apareció en 240 películas dentro de las que se le atribuyen 14 cintas silentes y sonoras en Estados Unidos y 53 filmes en la época de oro del cine mexicano.*

LA JORNADA. Abril de 1996.

*...Su nombre y huellas figuran en el Teatro Chino de la Meca del cine, al lado de...Lupe Vélez, Dolores del Río y Ramón Novarro*

LA JORNADA. Marzo de 1996

*...La Magaña fue una de esas actrices de apoyo tan grande que hacía, necesariamente, que las grandes estrellas, en sus papeles estelares, tuvieran que crecer para no desaparecer junto a ella, y cuyo interjuego escénico hacía lucir aún más a éstas*

DAVID RAMÓN. Abril de 1996.

*Delia Magaña fue una referencia obligada en la historia de la época de oro del cine mexicano.*

EL FINANCIERO. Abril de 1996.

*Delia Magaña está en el cielo con Pepe El Toro... pasó a la eternidad para seguir haciendo las delicias de todas las edades.*

EL UNIVERSAL . Marzo de 1996.

A pesar de que tras su muerte se cerraron las puertas del recinto que fuera su propio hogar, a pesar de que nuevas voces, nuevos propietarios y realidades que apuestan su esfuerzo a un nuevo milenio ocupen el espacio físico de lo que fuera la Magaña, y suplanten todo lo que de valor hubo para ella en esa vieja casona. A pesar de que el tiempo y el correr inexorable de nuevas historias hayan desplazado, en la inmediatez, su propia historia, el nombre de Delia Magaña se nos presenta como una constante, no sólo en la crónica de nuestro cine, sino en la historia de nuestro siglo.

Intelectuales como Alberto Dallal en la danza, Miguel Angel Pineda en el teatro o David Ramón en el cine, no sólo refieren su nombre como un hito en el desarrollo de cada una de esas disciplinas en el marco de nuestra cultura, sino que señalan, además, el ideal que esta mujer se autoimpuso por otorgarle un protagonismo, si no semántico, sí fáctico a los papeles secundarios, siempre desdeñados, siempre sustituidos por un actor u otro sin que llegase a alterar el impacto y virtual éxito del filme en turno.

Era difícil entrevistarla sin primero hacerse escuchar. Pareciera que la Magaña se acostumbró a vivir a la sombra de los otros... A los pocos minutos de iniciar una conversación, Delia Magaña, con un particular talento para la penetración psicológica, y proclive al arte adivinatorio, tendía a descifrar enigmas de la vida privada de sus entrevistadores. ¿Esta actitud respondía acaso a una búsqueda de aceptación en nombre del protagonismo ajeno o, por el contrario, esa inclinación a adivinar y volver protagonista al prójimo, dada la naturaleza humana, era una estrategia para crear dependencia?

Toda labor cognitiva puede llegar a manejar los hilos de la gente con la misma lógica en que es capaz de hacerlo el personaje secundario al interior de los filmes. En *La Monja alférez*, Delia Magaña, encarnando al personaje de Elvira, toma atribuciones para manipular, casi a su antojo, las vidas de los dos protagonistas de la cinta, María Félix y José Cibrián. Este es uno de los tantos ejemplos que

podremos tomar de la filmografía realizada por Delia Magaña, filmografía que la formó como un personaje independiente de su labor artística.

Curiosamente, con casi doscientas cincuenta películas en su haber y aproximadamente cincuenta premios de distintas academias de teatro, cine, televisión y periodismo, entre los que destacan aquél que compartiera con Adalberto Martínez "Resortes" por *Cómicos de la legua*, o el que recibiera por su actuación en *El Hijo Desobediente* (Humberto Gómez Landero, 1945), o las medallas Virginia Fábregas y Eduardo Arozamena en conmemoración, primero a sus veinticinco y después a sus cincuenta años de trayectoria artística, o aquél reconocimiento de Socicultur que obtuviera de manos de Enrique Vidal el 28 de enero de 1996, dos meses antes de morir, Delia Magaña casi siempre se mantuvo en el papel secundario.

¿Hasta dónde los personajes que le fueron asignados condicionaron su vida personal o, a la inversa, hasta dónde ella condicionó a sus directores a realizar tales papeles?

En cuanto entrevista concediera, Delia Magaña afirmaba convencida: "Una artista no se hace, sino que nace", pero, ¿es que también el artista secundario nace para serlo? Su protagonismo, evidentemente, radicaba en secundar. ¿Es que secundar formaba parte de su perfil personal?

Un promisorio lustro en Hollywood, con una filmografía de catorce películas, fue desaprovechado: Delia Magaña no aprendió el inglés. En nombre del estrellato, pudo sacar utilidad de Hollywood, porque la apariencia, la suerte y el talento estaban de su lado; pudo valerse, en pos de la fama, de un providencial parentesco con el poeta Manuel M. Flores pero, contrario a lo que pudiera pensarse, Delia Magaña mantuvo casi en secreto esa consanguinidad. Pudo explotar su mentalidad liberal y feminista en la época de las *flappers*. Pudo ser estrella. ¿Por qué no?

Tratar de conocer a Delia cabalmente es, hasta ahora, enfrentarse a dos verdades contradictorias. Una es el dato histórico y la interpretación de que son responsables los periodistas y cronistas y otra era la viva voz de la artista. Miguel Angel Morales, en su libro *Los Cómicos de México!*, pone especial énfasis en la incongruencia existente entre los datos manejados a distancia, hacia la década de los noventa, en torno a Delia Magaña, y los obtenidos en publicaciones de los años veinte y treinta, conforme se iban sucediendo. Morales, por un lado, cita a Armando de María y Campos, quien asegura que el debut de Delia Magaña fue a sus diecisiete años. Haciendo un poco de cuentas, si ella nació, como dicen, en 1906, los datos coinciden. Sin embargo, ella afirmaba haber cumplido los quince años en las bambalinas y debutado en 1928, cuando existen datos de que esto fue en 1923.

Enrique de Olavarría y Ferrari apunta, en su *Reseña Histórica del teatro en México* una revista donde apareciera Delia Magaña, junto con Leopoldo Beristáin, en el Teatro Lírico. Desde agosto de 1924 hasta julio de 1925, Delia Magaña, como miembro de la Compañía de Revistas Mexicanas, actúa ininterrumpidamente en pequeñas obras que, fuera del *Mexican Rataplan* que realizara en febrero de 1925, no fueron mayormente mencionadas en ninguna semblanza que se haya hecho de la actriz.

De María registra como su primera obra a *La empleada más apta*, sin embargo, ella afirma que esta sería *La tierra de los volcanes*. Este es, entre otros, motivo de confusión.

Verdad o mentira, Delia Magaña tenía su propia verdad, una verdad que probablemente se llegó a alterar por razones personales. Quizá la vanidad femenina la hizo olvidar, en los últimos tiempos, cinco años de trayectoria artística, cinco años de una intensa actividad social, política e histórica que se vivía en nuestro país para, como mujer, ganarle tiempo al tiempo o, a la manera de una astuta manejadora de su carrera artística, permanecer como uno de los pilares de nuestro cine hasta el momento de su muerte.

Sistemas de gobierno y presidentes subían al poder y eran destituidos; conflictos políticos, sociales y económicos iban y venían y Delia Magaña estaba allí para criticar, dramatizar o apoyar, a través del teatro, al político en turno y a su entorno. Tal fue el caso de la obra donde ella interviniera, *La elección de Calles*, estrenada justo el día en que Plutarco Elías Calles renunciara a la Secretaría de Gobernación para tomar la candidatura a la presidencia de la República en septiembre de 1924.

Luminarias como Pedro Infante con quien Delia Magaña compartiera créditos *Nosotros los Pobres y Ustedes los Ricos*, o la misma María Félix (*Doña Diabla, La Monja alférez*), o estrellas como Pardavé (*El Gran Makakikus*) alcanzaban la fama, se mantenían en ella, se tornaban ídolos y mitos, la atención del público se volcaba sobre ellos, después se relajaba, y Delia Magaña seguía allí, en espera de nuevos acontecimientos y grandes personalidades que apoyar.

### 3.1 Drama, comedia, crítica social. Los protagonistas... ¡y ella!

Estereotipada como "la teporocho", Delia Magaña nunca pudo librarse de la imagen -¿estigma?- que creara, recreara y proyectara con su caracterización de "La Tostada" en *Nosotros los pobres y Ustedes los ricos*. Así, los filmes subsecuentes y aún los precedentes, donde representara a la muchachita "moralina", a la mujer de un gran señor, a la criada o a la concubina, a la dama de compañía o a la fiera rival de una mujer de sociedad, siempre la mantuvieron en una evidente subordinación. No obstante, el personaje que lograra ser Delia Magaña al margen de sus filmes, parece sublevarse al tiempo y a los juegos de *glamour* importados desde Hollywood al mantener, aun después de su muerte, una muy definida historia artística.

Situarla en 1923 en una post-revolución o creerla post-revolucionaria al filo del siglo veintiuno; involucrarla en la mentalidad de un feminismo emergente justo después del Porfiriato, o apreciarla todavía joven en los años noventa, significaba la misma contradicción que convivir con ella bajo el influjo y la etiqueta de la teporocho, o de la criada o de la tripera.

Hacia 1990, tampoco se le podía encasillar. Conocerla era encontrarnos con la artista, con la mujer que aun cambiaba su edad conforme su interlocutor. Allí estaba la actriz desdeñante del Hollywood mudo y unilingüe de altos contrastes, la amiga de Pedro Infante, la confidente de Lupe Vélez, la vívida relatora de las cuitas de Dolores del Río en su gran aventura compartida por Hollywood, pero nunca se advertía la pálida presencia de la teporocho.

Colonia Condesa. Francisco Márquez 134. Su hogar. Ese espacio era parte del tinglado que integraba, entre otras cosas, su personalidad. Deambular unos minutos por cada cuarto, por cada resquicio de lo que fuera el escenario cotidiano de la actriz,



daban la pauta para conocer su marcha artística, niñez, mocedad y madurez -que nunca una vejez a la que no quiso dar cabida- sus debilidades y, cerca de los noventa años, esas todavía inquietas ambiciones artísticas y morales.

Uno de los rincones de su casa, o mejor dicho, el zócalo de su casa, era el pedestal para todos esos "muñequitos" que le regalaron, muñequitos que fueran cerca de cincuenta reconocimientos que recibiera a lo largo de su carrera. Media centena de estatuillas de las que, hacia 1990, opinara el mandatario en turno: "no han sido distinción suficiente para alguien con una trayectoria tan fértil y amplia como la de Delia Magaña".<sup>3</sup> Pero, como ella misma declarara, "El mayor reconocimiento que he recibido es el aplauso de mi público, de ese público, joven y viejo, que todavía me quiere y me detiene en la calle para declararme su cariño y solidaridad".<sup>4</sup>

Así, sin embargo, de su amplia carrera filmográfica, pocas películas podemos rescatar como un elemento capaz de trascender sus propias fronteras. No todos los títulos se pueden localizar en los grandes tratados ni son evocados por los críticos como muestra de una gran realización como lo pudieron ser los monstruos cinematográficos a que diera vida Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, o las creaciones del maestro Alejandro Galindo *Esquina Bajan* y *Hay lugar para...dos*, o *Doña Diabla*, *La monja alférez* (1944. Emilio Gómez Muriel), o *El Gran Makakikus* (1943. Humberto Gómez Landero).

Si bien es cierto que las estrellas vivieron más allá de un satélite que le acompañara, que el personaje de Pepe el Toro, o la monja alférez, o el Gran Makakikus vivieron más allá de la presencia de Delia Magaña, como también Pinocho vivió más allá de Pepe Grillo, la historia de Pinocho en sí misma, no podía desarrollarse sin Pepe Grillo. Las tramas articuladas por Ismael Rodríguez, Gómez Muriel o Gómez Landero requerían, ante la moda y presencia constante de patrones "pseudonaturalistas" en sus filmes, de una circunstancia capaz de sacudir el ánimo del público y de un ingrediente que satisficiera el afán

moralizante que poco tiempo después sería dictado por el propio Neorrealismo Italiano hacia 1945.

En las películas mencionadas existe una constante: Delia Magaña apoyó -para algunos, incluso secundó- a aquellos que se convirtieron en ídolos del cine mexicano en y por películas como éstas: María Félix, Pedro Infante o el mismo Joaquín Pardavé, quienes, como se ha afirmado, precisaban de un elemento que diera credibilidad al personaje que les era asignado. Joaquín Pardavé, que en un tiempo en que el cine pretendía la verosimilitud, tendía a rozar la frontera de lo caricaturesco precisaba de un sustento como Delia Magaña que le hiciera contrapeso. Respecto a *El Gran Makakikus* Emilio García Riera afirma: "*Sólo Delia Magaña tenía que ver con alguna realidad cuando se reía de Pardavé o se presentaba ante Arenas peleando un gallo y con lazos en el pelo*"<sup>5</sup>

Y así, en muchas ocasiones, dentro de las películas donde participaba Delia Magaña, sólo ella tenía que ver con alguna realidad. Delia Magaña se presentaba como el movimiento, la noción del "mundo de allá afuera". Tomemos las creaciones de Galindo, dentro de las cuales la Magaña daba frescura a la planicie de un camión urbano y aparentaba concentrar los rasgos característicos del sector popular ante el sindicalismo acendrado en *Esquina Bajan* y *Hay lugar para...dos*.

Por otro lado, para Ismael Rodríguez, Delia Magaña pudo ser la mezcla entre la insensibilidad y una contradictoria capacidad de raciocinio en el "dramatismo desbordado" de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. Era ella quien, ante esa ráfaga de simbolismos manejados por Ismael Rodríguez como "señas de identidad", definidas así por García Riera, llegaba a discernir, con la media lengua de una permanente ebria, la significación de los eventos suscitados en la trama.

De las dos centenas de películas que restan en la historia filmográfica de Delia Magaña, si bien no podemos

más que consultar la ficha ofrecida por autores como García Riera, con sus respectivos reseña y comentario para tener conocimiento de ellas, también es cierto que, dichas películas, aquellas no reconocidas por el arte cinematográfico, han tenido una particular significación para el público del cine mexicano que, ante el prodigio de la televisión, vez a vez, adquiere un mayor carácter de intemporalidad que dota de permanencia a los argumentos ofrecidos por nuestros clásicos cineastas.

En cada cinta se alude, por supuesto, a la estrella, pero igualmente a ese "tipo" popular que es paradigmático para el espectador: la conocida y hasta reconocida teporocho, el peladito, ía tripera, el pachuco, el ratero, la consejera de buena cuna, la arribista con buenas intenciones o la malévola trepadora social, entre otros.

Lo cierto es que Delia Magaña permanece todavía, a más de sesenta años de que iniciara su carrera, en la memoria de nuestros críticos y de los espectadores como un personaje que se encuentra más allá de las historias que le concedieron sus directores y posee un protagonismo propio por encima de las películas donde participó y los actores a quienes acompañó.

### 3.2 Una Artista en ciernes

Un dos o un tres de febrero de mil novecientos seis o mil novecientos ocho, por allí en una casa en la calle de Justo Sierra No. 215, en el Distrito Federal, nació Gudelia Flores Magaña, hija de un contador llamado Vicente Flores y de la señora María Magaña, ambos de origen español.

*Mira: yo nací en el Distrito Federal...En mi familia ha habido de todo...menos artistas...Tuve una hermana: no fue artista, sino señora de su hogar. Provengo de una familia de clase media un poco acomodada, pero a través de los años tuve que sostener a mi madre<sup>6</sup>*

Su padre murió cuando ella contaba con unos cuantos meses de edad, así que su casa había quedado sin la imagen masculina. Cinco mujeres: su madre, su hermana, su abuela, doña Ramona Azpurga de Magaña, su nana y ella, Gudelia, debían salir adelante en un México que en los años veinte, aún sobreviviendo a la crisis de la revolución mexicana, se encontraba en plena efervescencia social, económica y política.

No es de extrañarnos entonces el afán de superación y trascendencia que desde pequeña demostró. Su historia personal, aunada al *boom* del feminismo precario que caracterizara la era de "las pelonas" y su propia decisión, la condujeron a los derroteros del arte histriónico.

*Nuestras flappers invaden ya las peluquerías, piden con voz ronca un periódico y cruzan la pierna para recibir el aseo en el zapato brillante.<sup>7</sup>*

Hacia agosto de 1923, Delia Magaña, o Gudelia Flores Magaña se inscribiría, como representante de su escuela, en un concurso de baile que se efectuaba en el cine Salón Rojo, con motivo de su reinauguración. Allí también participaron las escuelas de Medicina,

Jurisprudencia, la Preparatoria de Hombres, la Corregidora y la Lerdo, en la que ella estaba matriculada, a un año de concluir su carrera bancaria.

Casi a punto de recibir su diploma de secretaria bancaria, Delia Magaña no había logrado despojarse de su impaciencia por ser artista:

*Fíjate que cuando yo era una chiquilla, y pasaba enfrente del teatro Lírico, me paraba a soñar que la que estaba en cartelera era Gudelia Flores Magaña. ¿Quién me iba a decir que gracias a Dios iba a ser artista?®*

Pero tampoco podía despojarse tan fácilmente de sus raíces familiares de una clase media acomodada que no veía con buenos ojos su incursión en el mundo de la farándula. "A escondidas", como ella misma declaró, entró al concurso.

El jurado, integrado por actores de gran talla como Fernando Soler, Virginia Fábregas y María Teresa Montoya, entre otros, y el empresario Ricardo Beltri, pusieron su atención en ella. Gudelia Flores Magaña, junto con su pareja de *One Step*, Hugo Cervantes, fue la ganadora del concurso de la semana. Al terminar su actuación de baile, realizó fuera de los planes, la interpretación -casi obligada por ella y por las porras de sus compañeras de escuela ("¡Que cante Gudelia, ¡que cante Gudelia!"), de una pieza musical que en aquél tiempo estaba de moda. Beltri, en su afán por encontrar talentos y bellezas juveniles, ofreció a Delia debutar en el teatro.

Este ofrecimiento sería definitivo para la incursión de la Magaña, primero en el teatro y después, poco tiempo después, en el cine, donde, como ella misma opinara acerca de su casi inalcanzado estrellato, y digo casi porque, cuando fue estrella, lo hizo en películas sin gran trascendencia:

*...en muchas películas una actriz cómica llega a borrar a la estrella...pero formalmente jamás le darán el sitio de preeminencia que se le concede a*

*una estrella...se desdeña a quienes hacen un trabajo como el mío, quizá porque les parece menos comercial.<sup>9</sup>*

Así, tras el enfrentamiento de Delia con su estatus social de "gente pretendidamente bien", con su madre, y el recuerdo de su padre, esa muchachita, dispuesta a consumir sus estudios en una época donde no se estilaba que la mujer estudiara, cambió su proyecto de vida, aun cuando mucho menos se estilaba que una mujer ingresara a los tinglados. Su tesón, aunado a la insistencia y el apoyo de Doña Ramona Azpurga, su abuela materna, y del empresario Ricardo Beltri, la futura actriz (¿de catorce años?) Logró hacer acceder a su madre en la firma del contrato de su primera presentación en el Teatro Lírico, con un personaje de borracha en la obra *La tierra de los volcanes*.

Ese primer ofrecimiento imprimió en la Magaña el espejismo de las estrellas de continuar con los esquemas estéticos que entonces se mantenían en boga:

*Pensé que irían mis pretendientes y me verían llena de plumas y muy bonita, pero cuál sería mi sorpresa cuando "El Nanche" Arozamena me dijo: fijate Magañita que vas a ser una teporocho.<sup>10</sup>*

Esta caracterización no era precisamente lo que perseguían las chiquillas de entonces con sus aspiraciones artísticas. Sin embargo, Delia Magaña asumió la actuación con una responsabilidad tal que su entrenamiento había de comenzar cuanto antes, aunque fuera entre el llanto y la no-aceptación, sometida a una férrea disciplina, entró al teatro, según ella, "por la puerta chica", haciendo el papel de borracha.

No obstante, ella siempre recordó con gran emoción el día de su debut, donde recibió la ovación del público y las felicitaciones de María Teresa Montoya, pero también, y sobre todo, el reconocimiento inmediato de *El Universal Ilustrado* por esa primera representación. Además de definirla como la primera tiple de la obra, en septiembre de 1923, Aldebarán afirma:

*Su maravillosa intuición y la gracia con que anima los papeles más insignificantes y comunica a los asistentes a la representación, sus emociones profundas y visibles en la pantalla del rostro que es tan clara como la pantalla de los cines.<sup>11</sup>*

Contra lo que pudiera pensarse, su primera escuela de actuación fue la Candelaria de los Patos, donde estudió muy de cerca los tipos populares que la volvieron tan docta en la materia de incorporar a escenario y pantalla las personalidades propias del pueblo y que la convirtieron en perfecta mancuerna, veinticinco años más tarde, de Ismael Rodríguez, en ese primer intento por llevar al cine el género mexicano, el género popular. Y no sólo asistió a su manera a Ismael Rodríguez, sino igualmente a Alejandro Galindo y a otros directores en ese viaje por los más recónditos lugares de la psicología del mexicano.

Pero volvamos al teatro, donde Gudelia Flores Magaña se transformó en Delia Magaña, como la bautizara "El Nanche" Arozamena, a esa primera obra de teatro que la convirtió en una declarada "adicta al aplauso" formal de su público: *Llegué a ser primera figura de la compañía, en veinticuatro horas me coloqué como estrella<sup>12</sup>*

Antes hablé del aplauso formal, porque aplausos, en el sentido estricto, ya los venía recibiendo desde que contaba con tan sólo un año y medio de edad: *...recuerdo que desde que tenía un año y medio de edad, me gustó el baile y prueba de ello es que cuando iba con mi nana al pan, el español encargado de la panadería me decía: "a ver nenita baila"... y después de esto el panadero me regalaba un centavo, el cual llegando a casa se lo entregaba a mi mamá, cosa que hice toda la vida.<sup>13</sup>*

Y, casi tres lustros más tarde, la nena bailaba y cantaba frente a un público creciente y cada vez más atento a sus nuevas

---

presentaciones. A *La tierra de los volcanes* le siguieron cuatro obras más: *La elección de calles*, *La empleada más apta*, *La ópera del centenario* y *Aires nacionales* por las que los críticos y el público no escatimaron en elogios.

En 1925:

*Delia Magaña volvió sobre sus principios teatrales con la insistencia de quien nunca renegará de ellos, porque es inquebrantable. Con la nostalgia de dos años transcurridos y con la esperanza del tiempo que viene.<sup>14</sup>*

En febrero de ese año, 1925, se presentaba en el Teatro Lírico en *Mexican Rataplán*, donde Delia Magaña, con el personaje de *Gaby la Prieta*, compartiendo créditos con Joaquín Pardavé, Roberto Soto, con quien al poco tiempo formaría pareja, y Conchita Manzano. La crítica, por supuesto, continuaba con los ojos puestos en ella.

*Aplaudamos en Delia Magaña a la chiquilla ingeniosa y vivaz, que aparece en la escena con admirables rasgos de artista inteligente, a la que sólo le falta la madurez para ser la tiple de México. La Lupe...única. Después de ella, Delia, la pequeña que en quince días hizo conocer la gracia de su voz monótona y la torpeza de sus movimientos.<sup>15</sup>*

1923 a 1929. Seis años de teatro de revista. Esta primera etapa en la carrera artística de Delia Magaña, se vio colmada de críticas satisfactorias para la actriz. La Magaña se encontraba firmemente plantada en uno de los terrenos fundamentales de nuestra vida cultural.

El teatro, junto con el cine estadounidense y la fiesta brava -que no todavía la radio-, era uno de los espectáculos predilectos del público mexicano, pero además de ello, se apoderó del compromiso de dar dinamismo a la política nacional y abrir además una ventana hacia el vecino del norte.



El teatro. Telón tras telón, Delia Magaña se envolvía en un halo de importancia, tanto en cuanto a la vida artística como en la política de nuestro país.

"Se dice por allí" que la pequeña Delia mantenía relaciones ostensiblemente estrechas con hombres de la presidencia y la milicia, se dice por allí que hasta podemos hablar de amoríos con ciertos generales. Dígase lo que se diga, la Magaña guardaba como tesoro alguna que otra tarjetita enviada por el general Francisco Serrano junto con un ramo de rosas. Lo realmente cierto es que la Magaña, pasando por alto el libreto que le era asignado, incluía en sus parlamentos sus propias opiniones y, aun cuando estaba protegida por la compañía teatral de Roberto Soto a la cual ella pertenecía, también debía apelar a la custodia del ejército.

Alfonso Loya apunta: *El teatro de revista era un foro de opinión donde se exponían las ideas del pueblo y había que pegar duro. Sin miedo. La vicetiple ganaba admiraciones.*<sup>16</sup>

Hemos de recordar que el teatro de revista, entonces, era reflejo de ese México de los veinte que, en sus afanes de reconstrucción precaria, estuvo plagado de inconsistencias y traiciones, que fue víctima de las oscilaciones entre la lealtad y el abandono a las tesis revolucionarias, que enfermó de incertidumbre. Los actores de teatro parecían prever y decidir los derroteros de nuestro país...en ese tenor, Delia Magaña se volvía un elemento cada vez más relevante.

Reporteros y críticos teatrales de publicaciones como *El Universal Ilustrado*, dedicaban a Delia Magaña páginas centrales del suplemento con crónicas tales como: Delia Magaña yendo a cumplir sus promesas a la Villa de Guadalupe, Delia Magaña paseando por Chapultepec, Delia Magaña cocinando platillos españoles al lado de su abuela, o comiendo tacos en una esquina, o actuando en el teatro o comiendo helados montada en un carrusel. El mismísimo Casasola

la fotografió en escenas y escenarios diversos. El pretexto para mencionar a la estrellita en ascendencia podía ser cualquiera. Delia Magaña se había convertido en la noticia.

Renner escribe: *¡Qué romántica era!...porque paseaba por Chapultepec, cumplía sus promesas a la Virgen de Guadalupe y tenía amores con los muchachos de la Academia de San Carlos, desdeñando a los generales. Como eran los días del entusiasmo, recorría los barrios estudiando tipos, porque deseaba ser profunda y concededora, recopilar gestos y frases y vestuario.*

*[Después de dos años]...en el fondo continuará siendo la misma pero un poco más desconfiada y mas crédula, más rebelde y más sumisa, que es criolla y en su barrio adquiere un valor de melancolía. El cabaret no transforma, y ella no lo ignora, que cuando mucho da un aspecto de frivolidad que oculta lo que permanece en el fondo de las mujeres.*

*El Universal Ilustrado*. 1 de octubre de 1925

Esta ola publicitaria de la que Delia Magaña era objeto, proporcionó a la actriz, no sólo el reconocimiento nacional, sino incluso el internacional. En 1929 nuestra actriz viajaba al Hollywood del crack financiero con una propuesta por delante.

*Su gracia alocada, casi infantil, encontró brillantez singular  
En la interpretación de tipos populares que la convirtió...en la sucesora de  
Lupe Rivas Cacho.*

*Júblio*. Junio de 1931.

Hollywood, a través del *star system* era quien aparentemente dictaba las axiologías mediante sus producciones. Era extraño encontrar en México a mujeres con verdadero protagonismo en una era en que el cine estadounidense contaba primordialmente con la presencia masculina como el motor fundamental de historias filmicas, y los papeles femeninos se limitaban tan sólo a proporcionar el contrapunto romántico, a fungir como la compañera y servidora del hombre, a cumplir

la función alegórica del premio entregado al hombre como recompensa final.

Hollywood, con la manipulación de sentimientos para lograr la identificación y la proyección en aras de inquietudes universales, buscaba "atrapar" a un público también universal con el fin de salvar la crisis económica del interior con miras a un comercio más allá de sus fronteras.

### 3.3 Adiós a las bambalinas, hola Hollywood

*Ahora este país es casi digno de entrarse en "el concierto de las naciones civilizadas" y ha evolucionado discretamente en el espíritu de las naciones españolas, las sudamericanas y los yanquis. ¿Acaso se debe esto a los discursos de nuestros diplomáticos o a la intensa y trascendental labor de nuestras legaciones? No. Se debe, sencillamente, a nuestros embajadores espirituales que han ido por el mundo orgullosos de su nacionalidad.*  
*Esperanza Iris, Lupe Rivas Cacho y...Ramón Novarro Samaniegos.*

*El Universal Ilustrado.* 9 de agosto de 1923.

En abril de 1923, Lupe Rivas Cacho triunfa en La Habana; en junio del mismo año, Esperanza Iris y Mimi Derba lo hacen en Madrid; Ramón Novarro continúa con su carrera de *latin lover* en Hollywood. Dolores del Río en 1925 y Lupe Vélez en 1926 seguirían el mismo camino que Ramón Novarro. Delia Magaña, tres años más tarde, probaría suerte, igual que ellos, en la Meca del cine.

La *vedette*, según Sadoul, era la fachada de Hollywood. Había que publicitarla, crear leyendas en torno a ella, esculpirla sistemáticamente según las divinidades. Ya había un Chaplin y

una Mary Pickford; Rodolfo Valentino, Ramón Novarro, Dolores del Río y Lupe Vélez jugaban el mismo juego de pretendida divinidad latina... ¿Por qué no habría de hacerlo Delia Magaña cuando una oportunidad de tal magnitud se atravesara en su camino?

Una nueva "embajadora espiritual" se nos anunciaba. Un buen día, mientras Delia Magaña actuaba en el teatro, recibió la visita exclusiva de unos agentes de la Paramount Pictures, que buscando un "tipo" específico de mujer, le ofrecieron trabajar para esta compañía productora con la que firmó un contrato de cinco años, durante los cuales realizó catorce películas de cine silente y sonoro.

La Paramount no sólo le ofreció doscientos dólares semanales como pago por su trabajo, no sólo le prometió cruzar los linderos de nuestro país, sino, como en el cuento de *Alicia en el país de las Maravillas*, también atravesaría el espejo medianero entre lo tangible y lo intangible, lo real y lo mágico, el teatro y el celuloide. Hollywood le regaló la oportunidad de hacer cine, saber qué se siente ser estrella, rodearse de ellas:

*Recién llegada, la Paramount me hizo una fiesta, un coctel y fui...ahora sí como dice Mapy Cortés: "Yo bailé con Don Porfirio", yo bailé con Charles Chaplin, ya que él estaba entre los invitados, lo mismo que Mary Pickford.<sup>17</sup>*

Después de realizar algunos cortos en el sitio secundario como *Un fotógrafo distraído* (Xavier Cugat y Rodolfo Montes. 1929) y *The Cock eyed world* (Raoul Walsh. 1929), trabaja en *Navajo, piel roja*, que fuera a la vez el primer largometraje que realizara en Estados Unidos y su primera actuación estelar. En esta película Delia Magaña, acompañada por el actor estadounidense Luis Badillo y dirigida por Ramón Ray, encarna a una nativa de Arizona, Texas, donde se rodó la película.

Dado el éxito publicitario obtenido merced la película, previas evaluaciones actorales y fotográficas, esta figura en

ciernes prometía ser la "Mary Pickford" latina, como fue dicho por la propia artista mexicana.

Entre *castings*, pruebas y filmaciones, Delia Magaña acariciaba un promisorio futuro frente suyo. Así, participó por lo menos en nueve películas más donde le fueron concedidos papeles importantes en el contexto de la trama y del propio lucimiento.

En 1929, Delia Magaña filma *Charros, Gauchos y Manolas* (Xavier Cugat) en un papel co-protagónico. En esta película de 91 minutos, con tinte de revista musical, se contó con la participación de otros actores mexicanos entre quienes se encontraban Carmen Castillo, Samuel Pedraza y Carlos Gómez "Don Chema"; por el cuadro argentino actuaron Paul Ellis, Carmen Granada, Vicente Padula y Carlos Lucanti; el cuadro español, finalmente, estaba integrado por María Alba, Martín Garralaga, José Peña "Pepet", además de Romualdo Tirado, Luis Álvarez, Marina Ortiz, María Calvo, Luis Elorriaga, Manuel Conesa, entre otros.

*Charros, gauchos y manolas*, es un mosaico abigarrado de costumbres latinas que se vale de la reanimación costumbrista habitual en obras de arte:

*El periódico "acuarelas de la raza" convoca a un concurso para elegir la mejor acuarela de costumbres y tipos populares. Un pintor bohemio y hambriento, invoca a su musa para que le inspire y sea capaz de pintar el cuadro ganador, ensayando con escenas ambientadas en México, Argentina y España, que cobran movimiento cuando son plasmadas por el lienzo: por tierras de Xochimilco un mozo de estribo ebrio que va en busca de su "gata", duerme la borrachera y sueña que la moza...baila la danza de las bananas en un cabaret parisino...<sup>18</sup>*

Y de esta manera se suceden y entremezclan estampas cuya apariencia da cuenta de la idiosincrasia de estos tres países hispanos. En el primer cuadro, el mexicano, *Cita en Hollywood* no

especifica quién es la moza, sin embargo, en las fichas que de la película se han llegado a registrar, el nombre de Delia Magaña se consigna en primer lugar o en su defecto, en el segundo, justo después del actor masculino. Podemos suponer que la moza bailarina es la misma Delia Magaña.

En *El Universal Ilustrado*, con fecha del 1 de enero de 1930, Gabiry Rivas presenta un reportaje exclusivo sobre una película de Xavier Cugat llamada *Revista Musical Cugat*, que coincide con la descripción de *Charros, Gauchos y Manolas*. Podemos inferir que dicha película cambió de nombre al aparecer en cartelera. Respecto de ésta y de la participación de Delia Magaña en el filme Rivas escribe:

*Y ahora, con el vitáfono, la Fox llamó inmediatamente a Delia y le ofreció una excelente parte en una revista musical en español, que será el primer esfuerzo serio que se realiza en nuestro idioma. En esta revista hay varios cuadros de distintas nacionalidades: el mexicano, con la Magañita a la cabeza, y con el brillante concurso de artista del "país", como Samuel Pedraza, Carmen Castillo, Ramón Ramos y otros muchos.*

En el correr de 1930, Delia Magaña mantuvo una estrecha relación amistosa con el periodista mexicano Roberto Cantú Robert, entonces director de *El Universal Gráfico* y que en 1931 funda en nuestro país la revista *Filmográfico*, misma que en el año de 1938 se vuelve *Cinema Reporter*. Dicha amistad fue uno de los elementos que fueran el sustento a la permanencia de Delia Magaña en México aun del otro lado de la frontera.

En febrero de ese año, la actriz actúa en *Así es la vida*, del director George J. Crane, aunque la única reseña localizada de la película<sup>19</sup> consigna el nombre que a la actriz correspondió representar, *Luisa Franklin*, en el tercer lugar por orden de importancia, no se especifica qué lugar se le asignó en el desarrollo de la historia. Se sobreentiende, solamente, que representa el papel de la hermana de *Blanca*

*Franklin*, encarnado por Lolita Ventrell, quien integra, junto con José Bohr, la pareja central de la trama.

También en 1930, Delia Magaña interviene en la filmación de *El hombre malo*, versión en español de aquella que seis años atrás causara polémica entre el público mexicano, porque, a decir de Cube Bonifant, era "denigrante para el país y para la propia imagen de un cuasi'héroe mexicano que era Pancho López". Con Antonio Moreno a la cabeza, en el papel de Pancho López, la Magaña participa en la cinta en carácter de cocinera y única gente de servicio dentro del argumento.

Ese principio de década, bajo la dirección de Cyril Gardner, *Cascarrabias* le significó, con el nombre de *Susan*, su séptima y exitosa actuación en Estados Unidos, así como su tercer trabajo cinematográfico en lo que iba del año. En los papeles estelares estuvieron Ernesto Vilches y Carmen Guerrero, y en los roles co-protagónicos, Barry Norton, Ramón Pereda, Andrés de Seguro, Paco Moreno, Juan Duval, Celestino Dufaul y Fernando García.

Reseñada superficial y brevemente, el libro *Cita en Hollywood*, no toma en cuenta en la mencionada película, el papel de Susan como un elemento nodal en el desarrollo de la trama. No obstante, a ésta seguirán, antes del término de 1930, dos películas más donde la Magaña desempeña el papel protagónico, consiguiendo los créditos aún por encima del personaje masculino.

El cortometraje de 21 minutos, *Entre platos y notas*, fue un trabajo que...*recuerdo con especial cariño y una especie de curioso extrañamiento, ya que parecía retratar mi necesidad por seguir adelante con el terco sueño de penetrar el mundo de la farándula.*<sup>20</sup> La joven Magaña, dirigida por Jack Wagner, interpreta a una lavaplatos en un restaurante donde la mayor parte de los parroquianos eran actores de teatro. Ella, *espera la oportunidad de demostrar su faceta de comediente, y cuando se entera que el "gran Padilla" ha reservado mesa en el local, lesiona a la camarera para atender al famoso comediente personalmente.*<sup>21</sup>

*Desconcierto Matrimonial*, donde Delia Magaña actuó con Raúl de León, Juan Ortiz, Alfonso Quintana, Chevo Pirrín, Raúl Lechuga y Marujita Pirrín, al igual que el cortometraje anterior, estuvo fechado en 1930 y se realizó en los estudios Fox de Hollywood.

En el personaje de *María*, Delia Magaña, disfrazada de hombre la mayor parte del corto, ocupa el papel principal. Aparentemente, Hispano Fox no distribuyó estas dos últimas producciones en nuestro país.

Se tiene el dato de tres películas más donde la actriz participó en el reparto, todas ellas realizadas en 1931: *La dama atrevida*, del director William McGann y producida por la First National Pictures y Warner Brothers; a ésta seguirán *Gente Alegre*, del director Eduardo Venturini y producida, nuevamente, por la Paramount Pictures. En esta cinta Delia Magaña encarna a *Tilón*, una vedette que trabajaba para una compañía de teatro cuyos pasos enfilaban hacia la bancarrota.

*El proceso de Mary Dugan* es la última película consignada por *Cita en Hollywood*. Bajo la dirección de Marcel DeSano y la producción de MGM, nuestra "embajadora espiritual" interpreta a *Dagmar Lorne* en el papel secundario.

Hay información, según notas póstumas sobre la artista, de que ella intervino, durante el período que comprendía su contrato con la Paramount, en catorce películas. Ocho de ellas están registradas por Henink y Dickson en *Cita en Holywood*. En *Filmografía General del Cine Mexicano*, Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador presentan cinco de las mencionadas por los autores españoles y, además, *La Mujer X*, que data de 1934 y fue dirigida por Carlos Borcosque. Sobre *Navajo, piel roja*, no se encontró más dato que el propio testimonial de Doña Delia, y después, en la última edición de la obra de Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, quien, además, proporcionó el dato de los dos cortometrajes que antecidieran a *Navajo*.



Con todo y una vasta producción, lo cierto es que el cine estadounidense de habla hispana dejaba de ser un buen negocio. Conforme con ello, incluso los latinos se vieron presionados a actuar en inglés para cautivar de esta manera al gran público anglosajón, que, habiendo superado ya el *crack* de 1929, volvía a ser un buen objetivo para el mercado. Por otro lado, en América Latina, la industria cinematográfica se desarrollaba vertiginosa y requería cada vez de menos distribuciones de filmografía extranjera.

Para los representantes de Delia, ante la posibilidad de una nueva estrategia estadounidense de comercio cinematográfico que implicaba el cambio del idioma en que las películas serían producidas, el sueño de convertirla en la sucesora de Mary Pickford se desvanecía, porque, como ella misma afirmó en muchas ocasiones: *no estoy hecha para el inglés*.

1934. Meses antes de concluir su contrato con la Paramount, la Magaña alternaba su actuación en el cine con la del teatro en México, siendo ella quien introdujera con fuerza el género de la imitación en nuestro país, aunque Lupe Rivas Cacho lo hubiera intentado tiempo antes. En las giras que realizaba por el interior de la República para presentar sus filmes, durante el intermedio de la película o antes de la proyección de la misma, daba espectáculo en vivo a su público, a la usanza del teatro de revista, imitando a Marlene Dietrich, Esperanza Iris y María Conesa entre otras, para, al tiempo de allanar nuevamente su camino artístico en el teatro, también desarrollaba su particular y a la vez innata habilidad para secundar (¿apoyar?) y criticar a las grandes figuras.

Desde 1930 se tienen noticias de que Delia Magaña ya imitaba a la actriz Josephine Baker. Gabiry Rivas, en una nota para *El Universal Ilustrado* lo reafirma: *...podemos enviar las notas de Delia Magaña en la imitación de Josefina Baker*. Y en 1955, ya en México, en el marco del fenómeno televisivo, Delia Magaña realizaba imitaciones, tanto de la Baker como de Carmen Miranda.

### 3.4 El reencuentro con su identidad...¿una elección?

1929 es cuando Delia Magaña realiza su primer filme en Hollywood. 1929 marca también el inicio de nuestro cine sonoro. Año de *Navajo*. Año de *Dios y Ley*. La carrera artística de Delia Magaña podría servirnos como un barómetro del cine nacional e internacional de las primeras décadas sonoras. Podría servirnos, incluso, como un vehículo hacia la comprensión, desde otra perspectiva, de algunos sucesos de nuestra historia, dado que Delia Magaña es, en términos cuantitativos, un elemento paradigmático en esta actividad.

La economía de México se veía reflejada en la producción cinematográfica e igualmente en el número de contratos que Delia Magaña recibía año con año. Si las relaciones de México con el resto del mundo se modificaban, durante la Segunda Guerra Mundial o en la postguerra, también se modificaba la dinámica de nuestro cine. El ritmo de trabajo de la actriz mostraba una lógica similar.

Como hemos de recordar, México, en la precariedad cinematográfica, había producido en 1930 sólo dos películas sonoras. En ese año se exhibieron en las salas de México, de acuerdo con María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco en su libro *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, 244 películas, 184 eran estadounidenses, 10 de ellas habladas en español; el resto de origen europeo, tres mexicanas, dos silentes y una sonora, que sería *El águila y el nopal*.

Paralelamente, en la misma década de los treinta, México, a través del teatro, adopta una fuerte ola culturalista con miras a la disolución de fronteras a través del eclecticismo autoral y de personalidades como Novo, Villaurrutia y Owen. El teatro, ya no frívolo ni nacionalista, sino "teatro en términos generales", el cine con la mirada

puesta en exhibiciones totalizadoras, surcaban caminos cada vez más amplios y copiosos de la cultura mexicana hacia el resto del mundo.

Y Delia Magaña todavía permanecía en Hollywood. En esos años, entre 1932 y 1934, corresponde a la actriz mexicana vivir el principio de la mayor crisis del cine hispano producido en Hollywood, una crisis que, extendida hasta 1937, se vio afectada por el desinterés de los públicos mexicano, español y sudamericano por importar émulos de su propia cultura.

Durante este corto lapso, México "produce sus primeras obras de gran importancia estética y comercial".<sup>22</sup> El Estado, mediante algunas instituciones, impulsa a la emergente producción cinematográfica sonora. Nuevos cineastas mexicanos habrían de explorar en la actividad fílmica con un éxito innegable. Con esto, ¿qué expectativas podríamos cifrar en películas que, aunque hispanas, no dejaban de ser un artificioso producto de exportación?

El cine mexicano ensayaba con técnicas y géneros, dando a luz una serie de películas que en poco tiempo se volverían obras clásicas para nuestro cine. Fernando de Fuentes realiza *El compadre Mendoza*, *El fantasma del convento* y *Vámonos con Pancho Villa*; Juan Bustillo Oro dirige *Dos Monjes* y *El misterio del rostro pálido*; Arcady Boytler, con *La mujer del Puerto*, *Así es mi tierra* y *Águila o Sol*, rehabilitó y dio permanencia a estereotipos que se volverían fundamentales para algunos géneros de nuestra cultura cinematográfica, como lo es el de la prostituta rescatada del olvido desde la filmación de *Santa*, o del lumpen sensible a las vacilaciones de nuestra sociedad; Gabriel Soria destaca con *Chucho el Roto* y Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann con la película *Redes*, que fuera realizada bajo el auspicio de la SEP.

Delia Magaña, que en 1934 estaba de regreso en México, sin más contratos que para el teatro, llegó a presenciar la novedad de la participación femenina en la dirección y la producción cinematográficas. Elena Sánchez Valenzuela, quien protagonizara la

primera versión de *Santa* en 1918, dirige el documental *Michoacán* y Adela Sequeyro *La Mujer de nadie* y *Más allá de la muerte*. No obstante, también en 1934, se observaba un acelerado y anárquico crecimiento cinematográfico que hacia 1939 saturaba ya el mercado comercial.

Activa dentro del teatro, reintegrada a la compañía de revistas de Roberto Soto, realiza varias versiones de *Don Juan Tenorio*, *Rayando el Sol*, *Ana Lucasta* y *México a través de los siglos*, y asegurando paralelamente su carrera teatral, continúa su carrera cinematográfica hasta 1941, cuando la Época de Oro del cine mexicano daba comienzo.

En este tiempo, los volúmenes de producción comenzaron a descender, pero antes de que este fenómeno atrajera consecuencias desfavorables para nuestro cine, México recibió el estímulo, en este ámbito, del respaldo tecnológico, la inversión de capital y la distribución por parte de Estados Unidos que, entrado en la Contienda, no tenía mejor alternativa que mantener su mercado cautivo, aunque fuera mediante la producción mexicana. Pero, ¿por qué México?

España parecía coquetear con las dictaduras de Hitler y Mussolini, Argentina mantenía una neutralidad sospechosa. México era el único país hispano que le manifestaba su alianza contra el Eje Berlín-Roma-Tokio y por ende, el único a quien Estados Unidos podía confiar su público cinematográfico.

1941. México tenía entre sus manos al público internacional. Un nuevo sexenio. Una nueva etapa en la carrera de la Magaña. Casualidad o no, Delia Magaña ingresa al cine mexicano con la contratación para la película *Mi viuda alegre* (Miguel M. Delgado), coincidente con los primeros días de la Época de Oro del cine mexicano.

Este filme, bautizado de primera intención como *Mi viuda tiene un amante*, fue protagonizado por el recién llegado Ángel Garasa y, no sólo cuenta con un actor español, sino también con

esos visos del cine español que se estilaron durante algún tiempo en nuestra producción.

*Mi viuda alegre*, estrenada en 1941 en las salas más concurridas del país, según palabras de la propia Delia Magaña, *no nos hicieron caso por mucho tiempo y la película duró muy poquito en cartelera*,<sup>23</sup> pero se tienen testimonios de que esta película fue una de las más taquilleras en el año de 1942. La actriz entraba con fuerza a las filas de la cinematografía mexicana con aquél que sería su personaje más socorrido: el de sirvienta de la señorita, además de ser, junto con Ángel Garasa, la carta fuerte para que dicho filme se desarrollara en el marco de un auténtico argumento de comedia.

### 3.4.1 La actriz tras la lente de los directores

1941. Nuestro cine comenzaba a gozar de un auge equiparable al auge petrolero. La industria cinematográfica escaló hasta ocupar uno de los lugares más altos en la actividad económica de México. El presidente entrante, Manuel Ávila Camacho inauguraría el Banco Nacional Cinematográfico que abrió el camino a varias compañías productoras y que, ante todo, diera lugar a la expresión de talentosos cineastas quienes no tardarían en conquistar el reconocimiento internacional.

Una decena de directores abrió, mediante su labor fílmica, las puertas del mundo a nuestro cine y las puertas del cine a Delia Magaña. Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez, Alberto Gout, Juan Bustillo Oro y Gilberto Martínez Solares quienes, entre otros, sobresalieran con sus filmes y volvieran la mirada al prometedor trabajo de la actriz, convocándola a representar esos

personajes que la consagrarían como un hito en la comprensión de algunos rasgos distintivos de nuestra sociedad.

Emilio Fernández, caracterizado por un manejo de la metáfora y el símbolo fílmico en función de una estética nacionalista, dirigirá a Delia en 1953 en la película *Reportaje*, un filme de poca importancia tanto para el director como para la actriz, pero que daría a ésta *el placer de haber convivido y compartido con alguien tan grandioso como el señor Emilio Fernández*.<sup>24</sup>

Alejandro Galindo, subrayando la intolerancia social resulta de la mezcla entre lo popular y lo urbano, realiza, en "el gran año" de 1943, como lo define García Riera, con la señora en un papel dinámico y motivador, la película *Divorciadas*. En el papel de *Juanita*, Della Magaña toma el liderazgo del grupo de mujeres que protagonizan el filme y hace alarde de sus dotes feministas al sacar adelante con su optimismo, inteligencia y confianza en su propio género, los destinos de todas y cada una de quienes, no por azares del destino, sino por propia iniciativa, rodean al personaje.

Cinco años más tarde, en 1948, Galindo llama a la actriz para realizar dos filmes distintivos: *¡Esquina Bajan! Y Hay lugar para...dos*. En estos últimos Delia Magaña encarna a *la Bicha*, personaje de soporte y fundamento en el listado de valores y anti-valores sociales que Galindo nos ofrece en su labor, con una personalidad notablemente más fuerte que su equivalente masculino, caracterizado por Fernando Soto "Mantequilla" en el papel de *Regalito*.

Roberto Gavaldón, académico, moralista y procreador de una muy particular riqueza visual, no recurre a la actriz sino hasta 1964 para realizar *Los hijos que yo soñé*. El papel que entraña Delia Magaña (*Paula*, la criada) entre los veintidós actores que participaran en la cinta, no tuvo mayor significación para la actriz, sin embargo, el rol de *Paula* contiene, además del mero estado de expectación, un dechado de cualidades de que adolecen los demás personajes. Cuando, hacia 1992 se

le cuestionó acerca de su participación en el filme, no hizo comentarios que no fueran mas allá del mero dato que podemos encontrar en la ficha filmográfica, pero a este papel yo podría agregar que se le asignó la tarea de fungir como el decálogo y representación de la preceptiva que siempre fue manejada por el director a lo largo de su carrera cinematográfica.

Ismael Rodríguez, quien fuera capaz de inventar un mito como el de Pedro Infante, en quien descansaban las aspiraciones de amplios sectores sociales, también fue capaz de dotar de un nombre y volver estereotipo al personaje que representara Delia Magaña en sus películas. En 1948 y 1949 realiza con la actriz las cintas *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, respectivamente.

En ambas creaciones, Rodríguez retrata con un estilo impresionista los avatares de la pobreza y coloca a Delia Magaña, junto con Amelia Wilhelmy, como la *Guayaba* y la *Tostada*, respectivamente, en el sitio estratégico que deben ocupar las leyes y normas de la sociedad, que se personifican en las dos tepalcates y que, a decir de Gustavo García, *fulgen como el coro griego* en estos dos filmes. En un papel evidentemente deleznable se presenta a la vez como víctima y censor de la injusticia social y, una vez más, Rodríguez logra materializar, cuestionar y subrayar en un personaje los rasgos inasibles y hasta indecibles de nuestra idiosincrasia.

Décadas más tarde, Rodríguez realiza dos filmes muy poco afortunados con la actriz, mismos que ni siquiera tuvieron la atención de la crítica. En *Autopsia de un fantasma* Delia Magaña aparece nuevamente en el papel de limosneta y en *Las hijas de don Laureano*, realizada en 1976 como la segunda versión de *Las hijas de Don Venancio*, ....

En ese ir y venir de argumentos y directores, de críticas favorables o adversas a su trabajo como actriz secundaria o de apoyo, Delia Magaña afianza gradualmente su personaje, no en función del

que le era impuesto en una película y en otra, sino de su propia personalidad: el de "La Magaña", como ella misma se autonombaba, independientemente del trabajo de actuación que en ese momento le correspondía representar, yendo de la sirvienta atinadamente entrometida en *Intrernado para señoritas* (Gilberto Martínez Solares. 1943) a líder de un quinteto de mujeres abandonadas en *Divorciadas* (Alejandro Galindo. 1943) o a la mujer respondona en *El tigre de Jalisco* (René Cardona. 1946) que, a decir de Emilio García Riera<sup>25</sup>, *la simpática respondona Delia Magaña era en la cinta la esposa del tigre (El Chicote) a pesar suyo y ejercía sobre él un dominio absoluto*".

En el absoluto dominio, Delia Magaña se desarrolló, tras el lucimiento de los protagonistas, como digna representante del cine mexicano, ya sea rindiendo culto a la historia remota en *La Guerra de los Pasteles* (Emilio Gómez Muriel. 1943) o destacando los peligros con que amenazaba la entonces vida moderna en *Divorciadas* y *El hijo desobediente* (Humberto Gómez Landero. 1945) o dando marco a la una glamorosa estrella como lo era María Félix, a la vez de dotar de verosimilitud a un argumento de suyo inverosímil en aquél filme de la época de la Nueva España, *La monja alférez* (Emilio Gómez Muriel. 1944).

De aquí podemos concluir que, seguramente, los directores contrataban no sólo a la actriz, sino al conjunto de posibles adjetivaciones que ella implicaba al participar en cualquiera de los filmes, por su fuerza innata da carácter, su trayectoria artística, imagen y potencial creativo de improvisación.

### 3.5 ¿ Qué ofreció a Delia la época de oro ?

En el lustro que comprende de 1941 a 1946, doña Delia actuó en un total de doce películas, y es allí donde comienza a prefigurar el personaje de la Magaña cómica, la Magaña satélite, de la



conciencia de los filmes, rebasando, con mucho, a través de sus propias aportaciones, la apariencia exterior que cada director decidiera asignarle.

En 1941, el cine mexicano tenía el apoyo, tanto del presidente Ávila Camacho el inicio de su mandato, como de inversionistas nacionales y extranjeros con proyectos definidos. Por esta razón, se observó una marcada diversificación de géneros que iban del melodrama a la comedia, de la crítica al argumento conformista, de la veneración a la historia al simple afán de preciosismo visual.

En este marco, Delia Magaña actuó en dos de las treinta y ocho películas que fueron producidas en ese año: la ya mencionada *Mi viuda alegre* (Miguel M. Delgado) y *Unidos por el eje* (René Cardona), basada en una obra teatral que refiere a unos hermanos siameses quienes, según la apreciación de Emilio García Riera, representaban al eje Berlín-Roma-Tokio.

Durante 1942, año que marca la apertura del Banco Cinematográfico, Delia Magaña permanece inactiva en el aspecto actoral para, al año siguiente, entrar con fuerza a trabajar como actriz en tres de las setenta películas que se filmarían en México. Una de ellas fue *Internado para señoritas* (Gilberto Martínez Solares), donde, apoyando a Mapy Cortés y Emilio Tuero, aparece en el papel de *Margarita*, la sirvienta que alternaba equilibradamente el servicio doméstico con el asesoramiento moral y empírico a las chicas del internado, en particular a *Catalina Puente*, personaje encarnado por la protagonista.

En *Divorciadas*, también de 1943 (Alejandro Galindo), donde la figura del hombre es enteramente prescindible y el mero concepto de lo masculino funge aquí como el personaje secundario, la actriz luce en uno de los papeles más importantes -que no más memorables para la propia señora- de su carrera.

En ese mismo 1943, con el director de *Redes*, Emilio Gómez Muriel, Delia Magaña participa en *La guerra de los*

*pasteles*, un pasaje histórico que, a pesar de haber surgido en ese año a todas luces propicio, no llegó a tener el alcance de filmes como *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro) o *María Candelaria* (Emilio Fernández), realizadas también en 1943.

Al año siguiente, se presenta a la actriz la oportunidad de actuar en *La monja alférez*, que, aunque de poca importancia, portadora de un género indeciso entre la comedia y el dramatismo, fue un suceso digno de reseñarse para Delia Magaña al alternar con alguien como María Félix.

Realizada igualmente en 1944, *El Gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero), en cambio, si bien no destacó por un buen desenvolvimiento argumental, sí contribuyó a seguir allanando el camino del personaje de la Magaña. Con la actriz en una de sus primeras, y en un futuro muy socorridas, representaciones como sirvienta, el director Gómez Landero determina en ella el piso de la cordura en un entorno donde el jefe de familia, caracterizado por Joaquín Pardavé, se encontraba bastante lejos de ser un tipo cuerdo.

Ese mismo año, que fuese engendro de la compulsión productivista de nuestro cine, apareció la película *Bésame mucho* (Edgardo Ugarte), donde ella es la pareja de uno de los personajes principales de esta comedia, uno de los *Kikaros*. Aquí, más allá de una malograda película, Magaña destacó con su muy usual actuación bronca y bien plantada.

Alternando con *Tin Tán, El hijo desobediente* (Humberto Gómez Landero), la empleó nuevamente como la criada que, respondiendo al nombre de *Socorro* y a los flirteos de un *Tin Tán* ebrio, "oponía su dinamismo a la caricatura estereotipada de un vejete atrabiliario (Miguel Arenas), armaba un gran lío en la comisaría, donde imitaba a Jorge Negrete, y planteaba al cine mexicano el problema de aprovechar al fuerza de la naturaleza que tenía entre sus manos",<sup>26</sup>

Cierto, el cine mexicano y la sociedad toda, tenían un problema: la ansiada supremacía de la mujer en el mundo de los hombres. En 1945, Delia Magaña actúa como secretaria de la reina Eva XLV (Mapy Cortés) en *El sexo Fuerte* (Emilio Gómez Muriel), desafiando a la posible subversión masculina en el terreno de un matriarcado.

Con todo y que 1945 significa el fin de la Segunda Guerra Mundial, en el que todas las producciones, por las razones previsibles del retiro el capital extranjero al cine mexicano y de las demandas de nuestras obras por parte del extranjero, hubo un ascenso en la cantidad de filmes realizados en México respecto de años anteriores.

Se comenzó a reglamentar con mayor seriedad sobre la calidad de contenido argumental y visual de nuestras películas, con lo que sobrevivio, entre otras cosas, la creación del STRPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana) donde se unieron, tanto técnicos como musicalizadores, actores, autores y trabajadores del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), en quien recaían la distribución, exhibición y elaboración de noticiarios.

Era 1945. Bustillo Oro, Rodríguez, Bracho, Fernández, De Fuentes, Gavaldón y Galindo aportaron a nuestro bagaje cinematográfico algunas de sus más ambiciosas creaciones como *Canaima*, *Cuando lloran los valientes*, *El monje blanco*, *La perla*, *La selva de fuego*, *El socio* y *Campeón sin corona*, respectivamente, incorporando en ocasiones, si bien algunos actores de origen extranjero, no las aspiraciones de penetración comercial e ideológica de esos otros países, primordialmente de Estados Unidos.

Esa era la pretensión, pero nuestros directores no lograron susatraerse del todo a la influencia de un emergente idioma universalizador. En la comedia *Soltera y con hijos* (Jaime Salvador), se comenzaba a seguir con los esquemas del exterior para, así, preservar su mercado en otros países del mundo. Por razones de conveniencia, se

continuaba, tanto en los argumentos como el manejo de técnicas, con una línea que era dictada desde afuera. Nuestro cine nacionalista parecía perder su real y verdadero sentido.

### 3.6 Nuevos derroteros del espectáculo

Como todo lo que comienza tiene un final, la época de oro del cine mexicano llegó a su fin junto con la Contienda. Los cineastas, con sus respectivas producciones, se volvieron un elemento prescindible dada la competencia con el cine estadounidense y la propia televisión. Las clases medias y altas preferían las películas extranjeras a la producidas en México o, simplemente, ya tenían un televisor en casa.

El fin de nuestra época dorada no sólo alteró el grueso de la producción cinematográfica que para entonces se antojaba desmesurada, sino que cambió el rostro del público aficionado al cine y acrecentó la venta de localidades en el teatro.

Al igual que con la entrada del cinematógrafo, las formas de diversión se transformaron de acuerdo con los nuevos ofrecimientos tecnológicos, ahora los modos de esparcimiento se deslumbraban con el televisor y volvían su nostálgica mirada al teatro, que recuperaba gradualmente su calidad y con ella sus adeptos.

Así como el perfil del público cambió, el género de nuestro cine también cambió, adquiriendo un tinte popular y ranchero conforme con la mayor parte de quienes ahora eran su público.

Además, como ya no se contaba con un reconocimiento del extranjero hacia nuestras películas, Miguel Alemán, como presidente de México, se dio a la tarea de crear la Academia

Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, encargada de entregar los *Arieles*, estatuillas que se concedían, y hasta hoy se conceden, en satisfacción a los mejores representantes de la producción, dirección y actuación cinematográficas, que vendrían a cumplir la misma misión, a escala, por supuesto, que los *Óscares* entregados en Estados Unidos.

Otro elemento significativo fue el hecho de que la temática de nuestro cine dejó de ser universal para volverse más nacional. Nuestra proyección al exterior no era ya fundamental. La problemática interna como la pobreza, la corrupción y las vilezas de instituciones como la familia o de sociedades simples como los vecindarios, podían abordarse con mayor desenfado. Paradójicamente, ese cine que ya no pertenecía al cine de oro, tuvo, en no contadas ocasiones, calidad de trascendencia.

1946 fue el parteaguas de grandes cambios que, aunque no se hicieron patentes en ese momento, desembocaron, en el futuro inmediato, en la transformación casi absoluta de nuestro cine y su desenvolvimiento. En ese año llega Buñuel a México, quien, a su ingreso con la película *Gran Casino*, se enfrentó a serios problemas que derivaron en la ignorancia y casi rechazo a sus filmes, pero que en pocos meses lograría, con la cosmovisión de un extranjero, tocar los puntos más sensibles de la naturaleza de México.

En 1946, Delia Magaña actúa en dos películas. Una es la comedia musical *Voces de primavera* (Jaime Salvador) con estructura y argumentos muy por debajo de la reglamentación que al cine se venía imponiendo. Lo realmente digno de mención en esta película es que marcó el inicio de la carrera artística de *Resortes*, quien debuta apoyado por Delia Magaña en el rol de esposa.

En *El tigre de Jalisco* (René Cardona), Delia Magaña aparece en un papel co-protagónico en lo que sería uno de los primeros ejemplares de la comedia ranchera, acompañando a Armando Soto Lamarina, *El Chicote*, quien es el anti-héroe que desafía con su

particular modo la imagen de Jorge Negrete, a quien escoltó en muchos filmes que este último protagonizara.

En 1946 se gestó el cambio. 1947 fue el resultado. En este año Magaña participa en la filmación de tres películas que serán ejemplo de ese cine ya divorciado del requisito de un argumento con miras a alcances universales.

En *El nieto del Zorro* (René Cardona) protagonizada por *Resortes*, Polo Ortín y Delia Magaña en el rol de *Matilde*, la Magaña hace gala de su comicidad con toques de heroísmo; *Dos de la vida airada* (Juan Bustillo Oro), no le ofreció protagonismo, pero sí la oportunidad de apoyar el reciente ingreso al cine de dos cómicos. Como lo hiciera en *Voces de primavera* con *Resortes*, ahora lo haría con *Manolín y Schillinsky*, quienes venían con una carrera formada en la radio y el teatro dae revista.

Por último, en este año, la actriz se encuentra en la cinta *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez), en un cine auténticamente mexicano. La actriz se consagra, junto con Amelia Wilhelmi, como el estereotipo pintoresco del *lumpen*, en su conocida faceta de *la Tostada y la Guayaba*.

No obstante que algunos críticos como Emilio García Riera definan 1948 como un año estéril a pesar de la extensa producción cinematográfica colmada de "películas caseras" parece haber sido uno de los mejores años para la señora.

En 1948 participa, con su clásico papel de gente de servicio y motor de los argumentos en las películas del director Alejandro Galindo: *Esquina Bajan* y *Hay lugar para...dos*, y continúa con su papel de teporocha en la secuencia de *Nosotros los pobres*. En *Ustedes los ricos*, su personaje tenía a cuestas una responsabilidad mayor que en la cinta anterior de Rodríguez, si se consideran los niveles de tragedia a que fueron sometidos los personajes del filme. Cuenta la propia Delia Magaña:

*...yo me vi con la carga de alegrar el ambiente entre escena y escena, porque todos estábamos tan involucrados con nuestros personajes, que el dolor que ves en la película, lo sentíamos de a veras. Fijate que cuando se filmó la escena de Pepe El Toro cuando saca a El Torito muerto de entre de las llamas, Pedro Infante no podía parar de llorar. Y todos, te digo, todos, estábamos muy metidos con nuestros papeles, hasta yo en el de sacar la casta para animar a mis compañeros en el estudio.<sup>27</sup>*

En el mismo año de 1948, con una *madurez en la actuación, sin la menor duda*, como diría la actriz, filma, y diría yo, con mejor calidad que antes, *Charro a la fuerza* (Miguel Morayta) donde, como sirvienta, ocupa, por razones argumentales, el nivel de protagonista; *Sólo Veracruz es bello* (Juan Bustillo Oro) y *Dos tenorios de barrio* (Carlos Véjar) fueron otras de las películas representativas de la comedia ranchera que contribuyeron a acrecentar el listado en la colección de personajes característicos en la actriz.

### 3.6.0.1 La Ley Cinematográfica

Durante aquella postguerra, cuya culminación fue en 1948, las cintas producidas en México ya no precisaban de la lupa juiciosa del exterior. Eran películas hechas en México, por y para mexicanos. Aquél anhelo por mantenerse en las filas de lo universal, con reglamentaciones igualmente universales, se disolvería año con año por la inclinación hacia nuestro mundo cotidiano. La temática del cine mexicano, sin quererlo, adquirió mayor calidad frente a la crítica regional y hasta extranjera.

1948: La ansiada independencia que se desvanecería con el advenimiento del '49, un año decisivo para nuestro cine. La producción de películas redujo sus costos y ascendió a 108 cintas. La misma devaluación que padecía México en ese año parecía ser tierra fértil para aquellos productores independientes del Banco Cinematográfico.

Así, se perfilan diversos grupos de productores al tiempo que fuertes compañías como CLASA y Tepeyac amenazaban con desaparecer.

108 películas y no obstante, una endeble estructura interna y cada vez más vulnerada por las vicisitudes económicas, sociales y políticas de nuestro país.

José Revueltas, al frente de la Sección de Autores y Compositores del STPC, en su intento por desafiar hasta la mínima censura en busca de un mayor sentido argumental de nuestro cine, fue sustituido, por razones políticas, por Rafael Portas, con quien, en diciembre del mismo año se decretaría la Ley Cinematográfica.

Dicha ley, cuyo fundamento descansaba en las legislaciones estadounidenses y no tomaba en consideración las limitaciones propias del cine mexicano, como lo eran una experiencia deficiente y una economía reducida, limitó aún más el desarrollo de nuestras producciones. Esto, por ende, permeó el trabajo de la Magaña.

En 1949 Delia Magaña colabora en una serie de nueve películas: *Rondalla* (Victor Uruchúa), *El seminarista* (Roberto Rodríguez), *El sol sale para todos* (Victor Uruchúa), *Café de chinos* (Joselito Rodríguez), *Un grito en la noche* (Miguel Morayta), *Doña Diabla* (Tito Davison), *La dama torera* (Miguel Morayta), *La hija del panadero* (Joselito Rodríguez), *Yo quiero ser hombre* (René Cardona). Todas ellas con una tendencia al melodrama ranchero de las que, una tercera parte, diera cabida, "muy a la fuerza", muy en el rol de "extra" a Delia Magaña.

En *Un grito en la noche* y *Doña Diabla*, esta última protagonizada por María Félix, el trabajo de Delia Magaña no fue más allá de la actuación de extra. Lo mismo sucedió con *Un corazón en el ruedo* (o *La dama torera*). No así en la película *El seminarista* donde se cristaliza en ella la reivindicación de aparentemente infalible tradición machista ante la Iglesia. En *El sol sale para todos* el director recurre a su



reputación de buena actriz en el papel de ebria para usarla como mera síntesis de la injusticia.

En *Café de chinos* ( o *Todos somos hijos de Dios*), Della Magaña, alternando con Carlos Orellana, Abel Salazar y Gustavo Rojo, empuña la bandera de los derechos femeninos y, desde el papel de mesera, da voz a los desacuerdos femeninos por la discriminación y la falta de oportunidades. En *La hija del panadero*, portando el nombre de *Nicolasa*, dicta moralejas a diestra y siniestra en un entorno de miseria material y moral. Con la caracterización de retrasada mental, Della Magaña, en la cinta *Yo quiero ser hombre*, adquiere la misma función moralizante que en la película anterior, pero el estereotipo de su papel, magnifica sus apreciaciones.

### 3.6.0.2 Crisis y renovación de los años cincuenta

1950. Una sobreproducción en la que aparentemente se desvanecía la capacidad de criticar nuestras propias creaciones desde un punto de vista autónomo y un criterio lo suficientemente profesional para definir las. 123 películas, dos de las cuales con muy baja calidad según los críticos, fueron enviadas para participar en la Bienal de Venecia: *El hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro) y *Rosaura Castro* (Roberto Gavaldón).

Año en el que pasaron, sin pena ni gloria, cintas como *Los Olvidados* (Luis Buñuel), *El Suavecito* (Fernando Meléndez), *Susana...*(Luis Buñuel) y *Amar fue su pecado* (Rogelio A. González), además del documental *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano).

El público se encontraba deslumbrado ante la tecnología de la televisión, cuya entrada triunfal relajó la búsqueda y aceptación de los espectáculos fuera de casa. El cine cambió su imagen.

Los críticos y creadores y hasta el mismo público, frente la aparición de la televisión y la impronta de aquél cine hecho a manera de mercancía de exportación, no distinguía bien a bien cuáles eran las medidas para describir, aceptar o desvalorizar las películas de reciente producción.

Delia Magaña, cuando fue cuestionada en algunas entrevistas sobre las películas donde intervino durante este año, no dio gran importancia a su trabajo, pese a que, buena parte de ellas contó con calidad en argumento y dirección, así como los papeles que le correspondió desempeñar.

En la representación de *Severina*, Delia Magaña dirigida por única vez por Julio Bracho en *Inmaculada*, lleva a escena los temores y dudas de una madre en torno a la vida pura, santa e "inmaculada" de su hija. A *Severina*, la sirvienta, corresponde poner en práctica todo aquello que doña Prudencia Griffel puso en alerta a su hija, Rosario Granados, sobre los peligros que entrañaba la vida moderna y su libertinaje. *Severina* yerra y a la vez sirve como el ejemplo para preservar la decencia de su "patroncita".

Además de *Inmaculada*, la actriz, en un marco de más de una centena de películas producidas ese año por el cine nacional, interviene en ocho de ellas: *El ciclón del Caribe* (Ramón Pereda) y *La reina del Mambo* fueron dos filmes donde, al lado de la bailarina cubana, esposa del director Ramón Pereda, María Antonieta Pons, toma protagonismo con sus acciones bondadosas y emancipatorias en el rol de prostituta.

En *Tacos joven* (José Díaz Morales) y *La tienda de la esquina* (Ibid), trabaja, como lo hiciera en varios filmes anteriores y posteriores, como pareja de aquél que, en la vida real, fuera su "hijastro": Fernando Soto *Mantequilla*, hijo de su pareja Roberto "El Panzón" Soto.

De allí prosiguieron filmes como *Amar fue su pecado* (Rogelio G. González) y *Vivillo desde chiquillo* (Emilio Gómez Muriel). Cintas que enarbolaban argumentos con el tópico de la moral y la virtud, lugar común en ese México de Uruchurtu, entonces regente de la ciudad, quien, acorde con la superestructura política a la que debía lealtad, se volvió un franco perseguidor de las prácticas y hasta insinuaciones veladas de inmoralidad. El cabaret y la prostitución cedían su espacio cinematográfico a los temas familiares.

1950 está marcado como el año más productivo en lo que resta de la década, tanto en lo que concierne al cine nacional como al propio desarrollo de la actriz.

En 1951, con un total de cuatro películas, Delia Magaña se ve orillada a reducir su actividad en el cine a un cincuenta por ciento en comparación con el año anterior. Con todo, la señora, instalada en el melodrama como sus demás condiscípulos, actúa, bajo la dirección de Joselito Rodríguez en la cinta *¡Y murió por nosotros!* y *Aquellos ojos verdes* (Zacarías Gómez Uriquiza). Del melodrama a la comedia, actúa en *Mamá nos quita los novios* (Roberto Rodríguez), *El ruiseñor del barrio* (Jaime Salvador) y, de nuevo con la pareja del director Ramón Pereda, María Antonieta Pons, otra vez como protectora y franca ayudadora de la protagonista rumbera, es contratada para intervenir en *La niña popoff*.

En 1952 la participación cinematográfica de la actriz vuelve a descender. Ahora sólo realizaría dos películas: *Se le pasó la mano* (Julián Soler) al lado de Abel Salazar, Martha Roth y Andrés Soler, y *Prefiero a tu papá* (Roberto Rodríguez), con Fernando Soler, Blanca de Castejón y Joaquín Cordero entre otros.

Estos memorables descensos en la carrera de la actriz y en la propia cinematografía nacional, tienen su explicación en la utilización indiscriminada de créditos provenientes del Banco Nacional

Cinematográfico y las estrictas reglas de exhibición a la que fueron sometidos aquellos filmes de iniciativa privada.

En 1953, año del llamado "Plan Garduño", a través del cual se reestructura la Industria del Cine Nacional por iniciativa del entonces director del Banco Nacional Cinematográfico, creando distribuidoras enfocadas a favorecer a la iniciativa privada y algunas medidas de control para la actividad cinematográfica.

*El valor de vivir* (Tito Davison), *Zandunga para tres* (Roberto Rodríguez) y *Reportaje* (Emilio Fernández) fueron las tres películas donde, durante este año actuó la Magaña. En la última de éstas, aunque solamente se le requirió para compartir uno de los cien créditos dentro del argumento, representó para la señora: *La satisfacción de haber trabajado por primera, última pero inolvidable ocasión con alguien tan grande como Emilio Fernández.*<sup>28</sup>

En este mismo año de 1953 se encontró el dato de que la actriz aparece por primera vez en teatro, sí en una trama cómica, en el papel de cómica, pero tras una nueva investidura, ni de lumpen ni de borracha, sino de "gente bien". Bajo la dirección de Isabela Corona, Delia Magaña interpretó en la obra *Ana Lucasta*, el papel de "*Blanche*":

*La inquieta Delia Magaña, a quien el público conoce ampliamente y ha aplaudido a través de múltiples y acertadas interpretaciones en la revista frívola en la cual creó "tipos mexicanos" verdaderamente insuperables, se lanzará ahora, después de 23 años de carrera teatral, a conquistar laudo en la comedia, mostrando cada vez más su versatilidad...De los tipos mexicanos cien por ciento, Delia pasa a hacer un personaje internacional en la "Blanche" a la cual imprime su definida personalidad.*<sup>29</sup>

En 1954 Delia Magaña es llamada a realizar papeles de poca importancia en películas como *La sobrina del señor cura* (Juan Bustillo Oro) e *Historia de un abrigo de mink* (Emilio Gómez Muriel),

pero es en una tercera donde retorna sobre sus propios pasos para retomar el compromiso moral con los personajes principales de la cinta en turno: *El secreto de una mujer* (Miguel Morayta).

1955: haciendo gala de su ya reconocida versatilidad, salta del género de suspenso en *La sierra del terror* (Jaime Salvador) a la comedia musical al estilo inglés con *Las zapatillas verdes* (René Cardona), y de allí al "western" con *La pantera negra* (Jaime Salvador), para coronar el año con un melodrama donde se debaten el valor de una institución y las pasiones engendradas por la modernidad: *Ultraje de amor*, dirigida por Rafael Portillo.

### 3.6.1 Segundo lustro: los decesos y nuevas promesas

¿Hasta dónde un personaje, dos, tres o más, determinan la dinámica de nuestro cine? ¿Es que el comportamiento de cualquier institución se parece a un organismo vivo donde sus partes se relacionan entre sí para dar lugar a evoluciones o involuciones?

Más allá del medio siglo. Nuestro cine, la cultura, la sociedad toda, dejaban entrever aquella angustia por enfrentar el temido nuevo milenio. Tiempo de cambios y desazón, ansia de orden y descontrol.

El fin de la década. Mueren Carlos Orellana, Joaquín Pardavé, Pedro Infante y Roberto "El Panzón" Soto, que hasta entonces, desde mediados de los cuarenta, había sido la pareja de Delia Magaña.

Desaparecen esos actores que dieran fuerza, nombre y rostro al cine mexicano, que inspiraran confianza y cariño entre el público y todos quienes les rodeaban. Delia Magaña, después de cuarenta años, triste como si acabaran de fallecer, decía:

*Cuando se nos fueron, sentimos que se nos había roto el timón, durante mucho tiempo trabajamos sin la alegría de antes. Pero el show debe continuar, y los que quedábamos teníamos que seguir con algo que de alguna manera fue un plan de todos en un grupo muy bonito: divertir a nuestro público y en cierta forma consolarlo por esas pérdidas irreparables.<sup>29</sup>*

Final de los cincuenta. Mueren grandes ídolos y estrellas que se llevan consigo una época de virtual estabilidad. Desaparecen los Estudios CLASA y Tepeyac, importantes compañías productoras que, al igual que los actores fallecidos, daban sustento a nuestro cine.

Entre tanto, la televisión ganaba terreno y Delia Magaña no pudo, o no quiso escapar a su influjo. Los programas de revista cobraban auge y con ellos cada una de las apariciones de la actriz, mismas que fueron consignadas con lujo de detalle en periódicos y revistas: *El Estudio de Pedro Vargas*, *El Estudio Raleigh* y *El Yate del Prado*, conducido por el "Panzón Panseco y su cuadro de actores".

En 1955, grabada en video por vez primera en *El Estudio de Pedro Vargas*, hizo imitaciones, según los periodistas, muy atinadas, de figuras nacionales y extranjeras, desde María Félix, Sofía Álvarez y María Victoria hasta Marlène Dietrich y Josephine Baker. A decir de la periodista Esperanza Rivera:

*Delia Magaña estudia los personajes y los caricaturiza con verdadero acierto.*

*La popularidad lograda por la Magaña la coloca a la cabeza de las artistas cómicas de la televisión.<sup>30</sup>*

Mientras tanto, en 1956, inicia, según palabras de Emilio García Riera, el "cine cansado y rutinario del subdesarrollo", determinado por la producción en serie de géneros baratos

como *westerns* y cómicos. Delia Magaña, justo en 1956, participa en el reparto de una secuencia de tres películas que, aunque realizada por directores distintos, rehace personajes y continúa con argumentos para prefigurar lo que en adelante sería el serial: *Pensión de artistas* (Adolfo Fernández Bustamante), *Los tres bohemios* (Miguel Morayta) y *Los chillados del Rock'n Roll* o *Vuelven los bohemios* (José Díaz Morales).

Es en el mismo año cuando, en el papel coestelar, Delia Magaña recibe junto con su compañero Adalberto Martínez "Resortes" un Ariel por su actuación en la película *Cómicos de la legua* (Fernando Morales), premio que ambos recibieron igualmente por *El hijo desobediente*.

En 1957, la señora realiza como único trabajo cinematográfico *La feria de San Marcos* (Gilberto Martínez Solares). Al siguiente año, se añaden al listado dos películas más: *Isla para dos* (Tito Davison) y *Póker de reinas* (Benito Alazraki), para, en 1959, al cierre de la década, participar en un filme de calidad menor: *Bala perdida* (Chano Urueta).

Pero, como podemos suponer, ante la pérdida de contratos para el cine, la actriz se vio consolada por constantes llamados de la televisión y la prometedora incursión de la telenovela en nuestro país, en pleno desarrollo desde 1950 con los teleteatros del canal cuatro que constaban de un solo capítulo. En 1958 se transmite formalmente la primera telenovela: *Senda prohibida*, seguida por *Gutierrez, Cadenas de amor, El precio del cielo* y *Teresa* entre otras.

En 1985, Delia Magaña opinaba acerca de la televisión:

*Imagínate que no hay otro medio más directo para llegarle al público en su propia casa...En la ventaja de la televisión está la desventaja: te hace famosa de la noche a la mañana pero puede destruirte con la misma rapidez.<sup>31</sup>*

### 3.7 Los años sesenta: sutil retirada

El cine de los años sesenta representó para Delia la separación paulatina del cine, que a decir de ella misma, significaba su vida entera. A pesar de mantenerse presente en los programas de revista de la televisión, y que se mantuvo como actriz regular del teatro en papeles de trascendencia, el cine se iba convirtiendo para la señora en la promesa de un nostálgico recuerdo.

Roberto Soto, quien fuera su pareja de varias décadas, había muerto, pero su presencia, como ella misma decía, *permanecía en mis ganas de vivir, de actuar, de trabajar. Yo continuaba como remembranza de aquél que me abrió los ojos al cine y a la vida.*<sup>32</sup> Pero el cine estaba cambiando.

La consigna de Delia Magaña como actriz-personaje, era resaltar y rescatar los valores establecidos en un cine con el poder autoimpuesto de velar por la estructura de una sociedad sexenalmente acomodaticia.

El cine cambió y con él sus objetivos. En esta década pudimos ver el nacimiento de nuevas tendencias y producciones provenientes, entre otras cosas, del Grupo Nuevo Cine, asociaciones de disidentes desencantados y cineastas formados profesionalmente en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) creado en 1964, quienes se manifestaron sobre todo en el Primer Concurso de Cine Experimental de 1965.

Si bien, no exentos de la tentación por producir seriales, re-producir películas clásicas de la época de oro y rescatar la historia revolucionaria, los directores y productores "institucionalizados" tendían a adoptar una nueva cultura fílmica. Esta



tendencia respondió, si acaso a la necesidad de incorporarse a la moda de un cine europeo cada vez más patente, también a la aguda crisis económica que a principios de la década hizo bajar nuestras producciones a la mitad.

Desde mediados de los cincuenta, comenzaba a aumentar la producción de cintas rurales al aire libre con la idea de bajar los costos. En 1960 aumentaron las películas con temas religiosos biográficos y deportivos como *Las chivas rayadas* y *Tirando a gol*. La comedia, con nuevas figuras en su haber, entre ellas Mauricio Garcés, *Capulina* y, ciertamente, los jóvenes baladistas, parecía pasar a un segundo plano y los nuevos cineastas se pronunciaban contra los argumentos "pequeñoburgueses" que aludían a los temas "Intangibles del sentimiento"<sup>33</sup> y al maniqueísmo obsesivo del cine que les antecedió.

El cine de nueva factura pretendía poner al descubierto las razones de una maldad que dejaba de serlo para presentarse como una recreación de los males mismos de nuestra sociedad: la protesta política, la crítica sin ambages, la realidad *real* de algunos sectores de México afectados por el macrocosmos. Entre el éxito y el fracaso, este cine entró en afrenta con la cinematografía industrial. Se filmaron películas independientes como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot) y *Los mediocres* (1962. Servando González), que contribuyeron a poner en crisis los principios elementales del cine institucional.

Con todo esto, Doña Delia participó en aquellas películas tendientes a continuar con dicha idiosincrasia, no sin el reconocimiento del "*gran talento de esos jóvenes que se atrevieron, no como yo de borrachita o criadita, sino como gente de la clase media que tanto hay aquí en México, a criticarnos desde el fondo de una forma seria y hasta despiadada*"<sup>34</sup>. Pero como ella decía también, su trabajo, en lo particular, también tenía una labor muy similar, pero a través de la reflexión velada y, por supuesto, la risa.

En la década de los sesenta, las pocas intervenciones de la actriz fueron tras el llamado de los viejos directores, que apelaban a igualmente viejas usanzas cinematográficas. Delia Magaña, *Mantequilla*, *Fraustita*, *El Chicote* y Agustín Isunza eran, por encima de las estrellas que se anunciaban en esta década, el instrumento de remembranza y el eslabón que ligaba al viejo cine con las nuevas propuestas.

En 1960, dirigida por Ramón Peón y otra vez al lado de *Mantequilla*, actúa en *Los amigos maravilla* y *Matar o morir*, ambas, parte de dos seriales compuestos por dos películas respectivamente. Un año después es llamada a participar en tres películas. Con Gilberto Martínez Solares como director, actúa en *Los valientes no mueren*, *Vuelven los Argumedo*, de Manuel Muñoz, y, otra vez junto a *Mantequilla*, *Vuelven los cinco halcones* (Miguel M. Delgado).

A pesar del evidente descenso en sus contratos para el cine, la Magaña siguió con la misma que la caracterizara: después de *María Pistolas* y *El corrido de María Pistolas* (1962. René Cardona) con Fernando Soler, *Baila mi amor* (1962. Arturo Martínez) y *Alazán y enamorado* (1963. Gilberto Martínez Solares), realiza *Los hijos que yo soñé* (1964. Roberto Gavaldón), cuya importancia radicó en que "Paula", papel que le corresponde representar a Delia Magaña, viene a atenuar la "cursilería excesiva" de la actriz argentina Libertad Lamarque y todos los que estaban en la cinta, según lo escrito por Emilio García Riera.

En 1964 filma también *Mi héroe* (Gilberto Martínez Solares) con Angélica María y Julio Alemán, además de *El hijo de Gabino Barreda* (René Cardona). Un año más adelante participa en *Los malditos* (Jaime Salvador) y en algo que podía ser una comedia rayana en la ridiculez: *Especialista en chamacas* (Chano Urueta) con Enrique Guzmán y "Tin Tán" entre otros.

En 1966, con la dirección de Ismael Rodríguez, casi dos décadas después de que trabajara para él en *Nosotros*

*los pobres y Ustedes los ricos*, en *Autopsia de un fantasma*. De allí, la actriz toma un notoriamente obligado receso hasta 1968 cuando interviene en *Mi padrino* (Alfredo Zacarías), su último filme de la década.

### 3.8 Setenta y ochenta: la decadencia

A partir de 1970 se enlistaron en nuestro cine nuevos directores: Felipe Cazals, Alfredo Salazar, Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres, Mauricio Wallerstein, Gustavo Alatriste y Arturo Ripstein, con quienes se disolvían las diferencias entre el STPC y los Estudios América.

El cine de esa década comenzó a mostrar preferencia por los temas de terror y el humor negro, como en las películas *La noche de los mil gatos*, *Hasta el viento tiene miedo* y *Doña Macabra*. La vieja moral convivía con la taquilla irreverente en *Los caifanes* y las películas extranjeras que antes estaban prohibidas comenzaron a salir de las latas: Bergman, Antonioni, Fellini y Polanski fueron conocidos, reconocidos y hasta emulados por algunos cineastas mexicanos, dando la pauta para nuevas tendencias y géneros.

No por ello la temática de nuestro cine se mostraría uniforme: los temas fuertes y las frivolidades tenían la misma importancia en el sentido cuantitativo. En el cine comercial se gestaron personajes como *El Santo*, *Piporro*, Mauricio Garcés y su escudero Luis Manuel Pelayo, *Capulina* y *Los Polivoces*. Se tratan temas como la liberación sexual y sus consecuencias con Ofelia Medina, las madres alocadas como Lucy Gallardo, las emancipadas, la paternidad institucional de Enrique Rambal. Los cantantes que se volvieran actores y los actores que fueran cantantes, esa generación de baladistas, ahora encarnaría personajes "casamenteros".

Veteranos como *Cantinflas*, *Tin Tán*, *Mantequilla*, *Resortes*, *Fraustita* y Agustín Isunza, entre otros, bajo el mando de nuevos directores, continuarían eslabonando el cine antiguo con el de la nueva ola, y siguieron, con excepción de Delia Magaña, representando los mismos papeles que se les asignaran desde el principio de su carrera.

Delia Magaña dejó de ser la sirvienta y la indigente para convertirse en madre, casera, suegra o madre superiora. Y esto se puede observar también en el marco de la televisión. En 1971, en la película *Tu camino y el Mío* (Chano Urueta) con *Mantequilla* en el papel de *Pedales*, Delia Magaña aparece como madre de Blanca Sánchez y suegra de Vicente Fernández; en *Satánico Pandemónium (La sexorcista)* de Gilberto Martínez Solares, realiza el personaje de madre superiora en un convento amenazado por la posesión demoniaca. En la teleserie *Soltero en el aire*, protagonizada por Frank Moro, la actriz aparece como madre de éste, y en *Cachún cacún ra ra* como la casera de uno de los actores.

Tanto en los setenta como en los ochenta, la carrera de Delia Magaña se vio marcada por una despedida tras otra. De la despedida proseguía un contrato seguro para algún programa de televisión, presentaciones en programas de espectáculos o el teatro. El personaje, aunque no siempre cómico, deja de ser el de gente de servicio para volverse portadora de la imagen de institución: madre, casera, amiga, consejera.

En el marco del cine de los ochenta, donde el llamado Nuevo Cine echeverrista choca con las nuevas políticas gubernamentales, la decadencia del cine comercial se puede advertir en la arbitraria mezcolanza entre el cine y la televisión, Delia Magaña ya no tuvo cabida en las películas como personaje de apoyo. La estructura argumental ya no requería de este tipo de actuación, porque, según observa Gustavo García, el antihéroe y el patión, de una película a otra se volvían estrellas, si bien efímeras, también funcionales para el efecto deseado.

### 3.9 Prolegómenos para una despedida

*El tiempo se consume veloz cuando las líneas para relatar su anécdota son escasas.*

Delia Magaña, más sociable y simpática que nunca, se dejaba ver en todas partes y por todos sus amigos. Desde 1990 hasta su muerte, la actriz había convertido su hogar en una casa de huéspedes, donde, como ella decía, se alimentaba de la juventud y alegría de sus pensionados. Con ellos gozaba de un foro permanente y de la seguridad de que no se quedaría sola de nuevo; se distraía del recuerdo perenne de su "Panzón" y la terrible remembranza de aquellos gemelitos, de apenas dos años, que murieran calcinados dentro de su propio hogar. Con sus huéspedes mantenía la fantasía de estar todavía frente a su público, seguir recibiendo el ansiado aplauso y, por supuesto, la dependencia.

El día entero lo dedicaba a conversar, leer el *tarot* a sus amigos, organizar festines para sus viejos y nuevos conocidos, conceder entrevistas o asistir a homenajes y exposiciones de sus objetos más preciados.

En noviembre de 1991, el Museo de la Ciudad de México presentó una exposición fotográfica llamada "Nuestra vecina"...*Tras una lluvia de pétalos y flores blancas, Delia Magaña se retira del medio artístico.* Con esta leyenda se anunciaba la exposición que se montaría de nuevo, unos meses más tarde en un pequeño salón del Museo del Cine Mexicano. En ambas ocasiones se exhibieron objetos personales, reconocimientos y trofeos, fotografías con actores de Hollywood, recortes de periódicos, revistas, medallas, diosas de plata y el andrajoso vestido de *La Tostada*.

Pero... ¿era ésta la enésima y última despedida? Según pudimos percatarnos, no. De allí prosiguió un contrato para la telenovela histórica *Senda de Gloria*, donde actuaría como madre del personaje que interpretara Héctor Bonilla. Surgieron presentaciones en programas cómicos por televisión, entrevistas en canales culturales y por radio. Sobrevino un homenaje tras otro, del presidente de la República, de los canales de televisión, de Socicultur, de los propios reporteros de los periódicos de mayor tiraje en la ciudad. De allí proyecto inconcluso de escribir su ansiada autobiografía. Ella quería irse, según afirmaba, pero sus amigos, admiradores, directores y productores modernos, no la dejaban. Y la señora seguía ahí.

Su euforia y su vientre crecían en proporción inversa a su cada vez más menuda estatura. En 1995 ya se le veía enferma. Su andar era torpe y lento, pero sus palabras, más ideas que recuerdos, fluían a borbotones. Como si quisiera apurar de un solo trago lo último que quedaba del milenio, y del restante quizás, hablaba cada vez más fuerte, elogiaba los progresos modernos y se regodeaba en las anécdotas y experiencias de esa gente, por lo general mucho más joven que ella, que no resistía la tentación de sentirse protagonista en la película cotidiana de Doña Delia.

Parecía que lo presentía. La última ocasión que la vi, para ser más exactos, en febrero de 1996, unos días después de su cumpleaños, lo único que quedaba de ella era esa mirada melancólica que hasta entonces había ocultado tras el velo de su sonora risa. Aquél mes de febrero, Delia ya no era ni la sombra de lo que fue. En sus frases, que no sólo en sus ojos o en los surcos marcados en su rostro, se advertía la pesadumbre del correr inexorable de los años. Por primera vez la escuché hablar sin sonreír de la muerte y de sus muertos. Así, sin la menor insinuación de una sonrisa, me llevó de la mano a visitar largamente cada rincón de su casa, a platicar con sus retratos, convivir con sus recuerdos, éxitos, y "novedosos" fracasos que provenían de treinta, cuarenta o sesenta años atrás.

A la semana siguiente, comenzaron a aparecer notas sobre Delia Magaña en diversos tonos, fuera anunciando algún homenaje, entrega de premios, entrevistas y reportajes de su carrera y vida personal. Delia Magaña se hacía presente de nuevo y de manera intensiva. Cuando la llamé, unas semanas después, me encontré con la noticia proveniente de una voz extraña, que la señora había sufrido una fractura en la cabeza del fémur que la incapacitaba, no sólo para moverse dentro de lo que le permitieran su enfermedad y su vejez, sino también para recibir visitas.

En adelante continuaron más notas periodísticas que en alud se presentaban. Los periodistas habían establecido una afectuosa relación y dejaban entrever su desesperación por no ser ellos quienes presentaran su próxima nota como la necrológica de la señora.

Murió el último día de marzo, y con ella, los recuerdos vívidos de nuestro cine mexicano.

*No hablo de una despedida, porque siempre son tristes y desagradables, simplemente quiero que el público me recuerde de una manera bonita.*

DELIA MAGAÑA. Septiembre de 1995.

*"Ya me puedo ir tranquila porque nunca me faltaron los aplausos y el cariño del público, ni siquiera ahora"...mientras, de despedida, en su cara se dibujaba algo parecido a una sonrisa.*

TAYDE EL RÍO. REFORMA. 1 de Abril de 1996.

*La actriz de cine silente de Hollywood y del cine sonoro mexicano, Delia Magaña, falleció este día a las 14:35 horas...*

LA JORNADA. 31 de Marzo de 1996.

*Felices recuerdos y aplausos guardados en el corazón fue lo que se llevó Delia Magaña al fallecer el sábado pasado.*

REFORMA. 31 de Marzo de 1996.

*Delia Magaña ya está en el cielo con Pepe El Toro...pasó a la eternidad para seguir haciendo las delicias del público de todas las edades, quienes seguirán conmoviéndose con su singular gracia y simpatía.*

EL UNIVERSAL. 31 de Marzo de 1996.

*Al morir la simpática actriz no tuvo una despedida como la de otras figuras, sin embargo su trabajo es reconocido por muchos, ya que su aporte a la comicidad representa un ejemplo para las nuevas generaciones de actores.*

EL UNIVERSAL. 31 de Marzo de 1997.



*Los restos de Delia Magaña, "nuestra niña", como la define Irma Dorantes, reposan desde este domingo en la tarde en la iglesia de San Felipe Nery en Ciudad Satélite.*

LA JORNADA. 1 de Abril de 1996.

*Como chistosa, agradable, humana, la recuerdan en la agencia funeraria los amigos que alcanzan a llegar en esta época vacacional: "Estar en su casa era un día de fiesta para todos los que íbamos", define Alonso.*

LA JORNADA. 1 de Abril de 1996.

*El último adiós a Delia fue más bien solitario, gente del pueblo la acompañó en una agencia funeraria de donde salió por la mañana para el Panteón Español.*

EL UNIVERSAL. 1 de Abril de 1996.

*Recuerdan a Delia Magaña en Chile. La prensa de aquel país destacó su trabajo en Hollywood al informar de su muerte.*

EL UNIVERSAL. 2 de abril de 1996.

*Se llevó consigo la tristeza que la caracterizaba para dejarnos la risa que encubría la permanente desazón reflejada en sus ojos .*

FROYLÁN LÓPEZ NARVÁEZ.

## CONCLUSIONES

La explicación y comprensión de fenómenos culturales como el cine, no pueden ser tales sin el estudio de cada uno de los elementos que lo componen, y este trabajo nos da la razón. El mundo del espectáculo en México tampoco es un fenómeno aislado. Hay que entenderlo como parte de un todo con diferentes facetas.

Nuestros modos de esparcimiento penden de varios hilos, que van desde la moda en el teatro y el cine influida por agentes externos como las tendencias artísticas que nos imprimen países vecinos y remotos, la situación económica reinante en México y la política y estructuras sociales, hasta la usanza en la moral, las añoranzas y fobias y los ideales particulares y colectivos.

El cine mexicano, que es nuestro terreno, hubo que abordarlo desde sus orígenes, no tanto partiendo de las primeras exhibiciones que los Lumière ofrecieron hace más de cien años en cada rincón de nuestro país, tampoco en las primeras películas filmadas en México, por y para mexicanos, sino desde más atrás, desde la aparición y conservación de un género, la comedia, que se presumía gregario, un evento, como se dice, "netamente social". El teatro culto, la carpa y la revista, fueron antecedente y condicionante de lo que hasta hoy conocemos como cine mexicano y del público del mismo.

El teatro formal contaba con una figura, también formal, como eje. No así el teatro de revista y la carpa, donde las estrellas no eran precisamente el ideal de belleza y moralidad que en su época de auge estaban de moda. El teatro de revista y la carpa tenían como figura central personajes masculinos que estaban muy lejos de ser lo que se entiende como atractivos, de estar enrolados en una moral funcional y funcionante, de ser exitosos y sensatos. El pilar que sostenía el teatro de revista eran los parias, los ejemplares del lumpen, los rebeldes y los críticos -por no decir los burlones- que, con su conducta, se disparaban de lo socialmente estipulado y, por supuesto, las mujeres.

Los personajes femeninos podían ser de formas diversas, desde la mujer voluptuosa e indecente que apelaba a la exaltación de los instintos del sexo opuesto, hasta la que retaba al mismo adoptando actitudes propias de los hombres. La mujer es un fenómeno aparte donde yace la dualidad de personalidades y estereotipos y en cuya frágil figura se pueden albergar hasta las más bajas pasiones y turbulentas intenciones.

Las estrellas de entonces, en el marco del teatro de revista, eran los y las que se atrevían a ser diferentes, a representar sin empacho los errores a que era proclive esa inquieta y angustiada sociedad en la frontera entre los siglos diecinueve y veinte, a aparecer en el escenario actuando como ebrios, pobres, sucios y desmotivados, a ser ellos y todavía un poco más.

Estos fenómenos de la farándula pasaron a formar parte del *staff* de actores que eran "música y acompañamiento" de la nueva concepción de la estrella en el celuloide. Los artistas de este ramo fueron quienes cruzaron el puente entre un espectáculo gregario y otro, los que se mudaron del tinglado a la pantalla y congregaron con la misma fuerza, ya no sólo a quienes se atrevían a pisar los, en un tiempo, turbios recintos de la revista y la carpa, sino a los amantes del teatro y el concierto. Estas estrellas fueron la constante que hasta hoy permanece en el cine nacional.

Si bien es cierto que el cine mexicano ha experimentado muchos y muy diversos cambios desde su aparición hasta nuestros días, también podremos asegurar que éste ha tenido, desde sus inicios, una constante que es piedra toral en su comprensión: la presencia de los personajes de apoyo y los actores secundarios como integradores de un todo sin los cuales no podría existir la obra acabada. Los elementos principales se encuentran rodeados de otros que, aunque no aparezcan en un primer plano, dan razón de ser y fundamento a quienes acompañan.

Se ha mostrado en el segundo capítulo que el personaje secundario es el motor de los filmes, que las circunstancias y las historias no podrían existir sin su intervención, que aunque los mexicanos nos hemos dado a la tarea de importar modelos del extranjero, también hemos tenido la facultad de adaptar éstos a nuestra cultura en particular.

El personaje de apoyo, en cambio, será la comparsa para otros personajes, personalidades y tramas que en el aislamiento no están del todo apegados a nuestra realidad. La existencia de elementos vírgenes, sean actores, situaciones melodramáticas, trágicas o de aventuras, o simplemente escenarios, según nuestros propios cineastas y la misma Delia Magaña, son cosas que no se pueden creer, y si no se creen, simplemente tampoco se venden. Es decir, estas películas no serían vistas sin la intervención de una pieza adecuada para la identificación del público con alguna parte de éstas.

Hasta hace pocos años se había dejado de lado a los personajes secundarios y de apoyo, y la historia y tradición de nuestro cine estaba cifrada en viejas estrellas que se volvían ídolos de factura reciente, en fuertes figuras que se volvieran leyendas, en dinastías de actores, en generaciones y generaciones, en listas y listas de protagonistas. Hemos demostrado aquí que todo ello tuvo un sustento en buena medida por los satélites en turno, los comparsas, los patiños, que si bien hasta hace muy poco se les tenía relegado a un segundo o tercer término en el aspecto de la crítica e historia cinematográficas, hoy podemos comprobar que las grandes figuras no serían tales sin un también *gran* apoyo detrás.

El cine mexicano, desde que diera inicio, ha forjado instituciones con un nombre y una cara, pero también de leyes y normas que dan razón de ser a dichas instituciones de la imagen. Valores, tradiciones, costumbres, veneración por la historia, ilusiones de universalidad mediante la imitación de argumentos y estética de origen extranjero, objetivos de conquistar el mercado mundial. Esto es nuestro

cine, mas éste no está exento de la impronta de sus orígenes: su estudio no puede, y no debe, ignorar su entorno.

México, en el ámbito cinematográfico, como todo país en vías de desarrollo, se ha encontrado desde siempre, especialmente propenso a absorber estereotipos de aquellos países que se supone tienen, por su desarrollo industrial, el poder de dictar los cánones hasta en nuestra forma de divertirnos. Pero, como ya quedó establecido, ni el *star system* se ha desenvuelto de manera intacta sin la intervención de componentes de nuestra idiosincrasia que se cristalizan en los actores secundarios y de apoyo.

Los personajes secundarios y de apoyo se nos presentan, si bien como el objeto con fines evidentemente comerciales que den razón de ser al actor central como producto en venta dentro de otro producto que es la película, también son la defensa a ultranza de nuestras peculiaridades. No es casual que el compañero de la estrella sea a la vez antinomia de la misma y caricatura de nuestra realidad. No es casual tampoco que los segundos personajes -que no de segunda- son recordados y hasta homenajeados a veces con más cariño que a los que fueran protagonistas y estrellas.

La voluntad de creer de nuestro público cinematográfico es indiscutible, aunque estemos hablando de un auditorio de películas como la del *Santo*, y reitero: si en México los argumentos de las películas no se creen, tampoco se venden. En la fusión de los extremos, encontramos el justo medio.

El objetivo de este trabajo de investigación, evidentemente, fue el rescatar, no del olvido, porque muy pocos se olvidaron de ella, pero sí del desconocimiento a una actriz-personaje en particular. Delia Magaña, por su trayectoria artística, los tiempos y ritmos en que le correspondió desenvolverse, las figuras del cine a quienes le tocó respaldar como una sombra, los directores por quienes fue contratada, los personajes que con el paso del tiempo le fue

correspondiendo representar, nos pudo abrir el camino para comprender un poco el comportamiento de nuestro cine conforme a sus necesidades y las del público.

El cómico es el punto de fuga a las inquietudes sociales. Dependiendo de las necesidades de nuestro público, a veces se requiere del que no haga mucho ruido pero permita reflexionar, a veces del conflictivo, a veces de la institución concretizada en el personaje de la madre o del padre, y en los últimos lustros, de la simple presencia del viejo actor.

Pero Delia Magaña no fue tomada simplemente como un buen ejemplo para el caso, sino como un fenómeno en sí misma, por la fuerza de su personaje, por su permanencia, por la influencia y la huella que dejó en el público de todos los tiempos. Hubo películas que, si no contaban con su personaje, sencillamente no se desarrollaban, como por ejemplo en *Charro a la fuerza*, *Divorciadas* e *Inmaculada*; hubo otras donde, con y sin ella, la trama seguía su curso, como en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* y hasta *La monja alférez* y *El gran Makakikus* son este tipo de película. Sin embargo, estas últimas películas son las que Delia Magaña recordaba con mayor nostalgia y son las que tenían más que ver con su carácter de sombra protectora o fastidiosa, que aunque no le daban gran protagonismo, la dejaban desarrollarse como el apoyo del que ya tanto hablamos y que caracterizaba su personalidad.

El auge de Delia Magaña comprendió las casi cuatro décadas en que tuvo vigencia el actor secundario y el personaje de apoyo. En la década de los sesenta, con la incursión del Grupo Nuevo Cine y novedosas propuestas, los contratos para la actriz disminuyeron al ritmo de las realizaciones de los directores de "la vieja guardia".

A partir de 1970, hubo una copiosa producción de películas estatales frente a la cual nada tenía ya que hacer la producción de iniciativa privada. Ya en los ochenta, dentro del cine de iniciativa privada, a decir de Gustavo García, este tipo de personaje,

· simplemente desapareció como también desapareció la estructura argumental que desde los treinta se manejaba en nuestro cine.

## CITAS AL PRIMER CAPÍTULO

- <sup>1</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", en Historia General de México T II. El Colegio de México. 3ª. Edición. México 1981 P. 1532
- <sup>2</sup> Consultar, para mayor información: PINEDA, Miguel Angel - "Recuento del teatro mexicano dramaturgia y significación", en: Introducción a la cultura artística de México. Siglo XX. PANIMAC México 1994 P 58.
- <sup>3</sup> DE LOS REYES, Aurelio.- Los orígenes del cine en México. 1826-1900 F C E Setseptentas México. 1982 P. 58.
- <sup>4</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- op. cit. P. 1536.
- <sup>5</sup> Ibid. Pp. 1537-1538.
- <sup>6</sup> DE MARÍA Y CAMPOS, Armando.- Las fundas del Principal. Editorial Diana México 1989 P 34.
- <sup>7</sup> DALLAL CASTILLO, Alberto.- El dancing mexicano Ed. Oasis 2ª edición México 1984 Pp 70-71
- <sup>8</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- Escenas de pudor y liviandad Ed. Grijalbo 9ª Edición México 1988 P 41
- <sup>9</sup> DALLAL CASTILLO, Alberto.- op.cit. p. 95.
- <sup>10</sup> MARGO SU.- "Teatro de revista", en: Revista Mexicana de Ciencias Sociales No 95-96 Enero-Junio de 1979. p. 127.
- <sup>11</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- Escenas... op.cit.p.28.
- <sup>12</sup> Ibid. P. 31.
- <sup>13</sup> Ibid. P. 37
- <sup>14</sup> SADOUL, Georges.- Historia del cine mundial Ed. Siglo XXI. 10ª edición. México. 1987. P. 16.
- <sup>15</sup> DE LOS REYES, Aurelio.- Cine y sociedad en México. 1826-1930. UNAM. México 1983. pp.5-8.
- <sup>16</sup> Ibid. p. 27
- <sup>17</sup> URBINA, Luis G.- "Crítica semanal" en: El Universal. 23 de agosto de 1896. P.1.
- <sup>18</sup> Ibid. p. 25.
- <sup>19</sup> Op.cit.p 16
- <sup>20</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo.- El cine mudo mexicano. SEP. Colección memoria y olvido P.52.
- <sup>21</sup> MORENO RIVAS, Yolanda.- Historia ilustrada de la música popular mexicana Ed. Promexa México. 1991 p. 12.
- <sup>22</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- "El cine nacional" en : Historia General. op Cit P 1509
- <sup>23</sup> LÓPEZ -VALLEJO, María Luisa.- "Las primeras películas sonoras mexicanas" en Cine No 1 México. 1978. P. 1-8.



---

<sup>24</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás.- "El humor en el cine mexicano", en Pantalla. No. 11 Agosto de 1990 México. Difusión Cvltural UNAM. P. 24.

<sup>25</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- "El cine...". op.cit. pp.1508-1509.

<sup>26</sup> WALKER, Alexander.- El estrellato. fenómeno de Hollywoood Ed Anagrama, Barcelona 1970 p 16

<sup>27</sup> CAREAGA, Gabriel.- Erotismo, violencia y política en el cine

<sup>28</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás.- "Tiempo de divas y mitos", en Símbolo Año 1 Número especial México 1991. p. 38.

<sup>29</sup> MONSIVÁIS, Carlos.- "El cine nacional..." en Historia... op.cit. p. 1509.

<sup>30</sup> PÉREZ TURRRENT, Tomás.- "El humor..." op.cit. p. 28.

<sup>31</sup> Ibidem.

---

## CITAS AL SEGUNDO CAPÍTULO

- <sup>1</sup> BENTLEY, Erich.- La vida del drama. Paidós Studio. P. 276
- <sup>2</sup> NARRO ROBLES, Carlos.- "Chaplin, cien años", en Pantalla. No. 11. Mexico Agosto de 1990, pp 2-6
- <sup>3</sup> AYALA BLANCO, Jorge.-La aventura del cine mexicano Ed. Posada 6ª. Edición Mexico 1988 Pp.118 y 266.
- <sup>4</sup> SALCEDO CONTRERAS, Jaime.-Hacia la sociología de un personaje cinematográfico. Germán Valdéz Tin Tin. Tesis UNAM. México. 1984. P. 20.
- <sup>5</sup> LÓPEZ-VALLEJO, María Luisa.-"Joaquín Pardavé" en : Video.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> SALCEDO CONTRERAS, Jaime.- op cit. P. 23.

## CITAS AL TERCER CAPÍTULO

- <sup>1</sup> MORALES, Miguel Angel.- Cómicos de México. Panorama Editorial México 1987 pp 79-88
- <sup>2</sup> OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de.- Reseña histórica del teatro en México. Tomo V Ed Porrúa 3ª, edición. México. 1961. p.3462.
- <sup>3</sup> LASES OJEDA, María de la Luz.- Citado por Delia Magaña Entrevista inédita realizada a Delia Magaña en su domicilio el 3 de agosto de 1990
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> GARCIA RIERA, Emilio.- Historia Documental del Cine Mexicano. T.3 Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, IMCINE, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes México 1992 P 161
- <sup>6</sup> MORALES, Miguel Angel.- op. Cit. P. 80.
- <sup>7</sup> NORIA, Manuel.- "Puntos de vista" en El Universal Ilustrado. México 14 de febrero de 1924 P 18
- <sup>8</sup> DALLAL CASTILLO, Alberto y LASES OJEDA, María de la Luz.- Entrevista transmitida por Radio UNAM el 16 de julio de 1990.
- <sup>9</sup> PACHECO, Cristina.- "Es muy difícil decir adiós: Delia Magaña", en Siempre! Año 32 No 1684 2 de octubre de 1985.
- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> ALDEBARAN.- "La niña que en quince días se metió al público en el bolsillo", en El Universal Ilustrado. México Septiembre 27 de 1923. P. 14.
- <sup>12</sup> Citado por Delia Magaña en QUIROZ ARROYO, Macarena.- "Delia Magaña se retirará este año de la actividad artística" en : Excelsior. México, D.F. 14 de enero de 1991
- <sup>13</sup> DALLAL CASTILLO, Alberto y LASES OJEDA, María de la Luz.- entrevista Op cit
- <sup>14</sup> VILLASEÑOR, Otilio.- "Las nuevas estrellas, Delia y María Teresa, dos tiples del futuro" en El Universal Ilustrado. México, 1 de octubre de 1925.
- <sup>15</sup> ORTEGA Y CASASOLA.- "En la Villa, una aventura de Delia Magaña", en El Universal Ilustrado. 17 de diciembre de 1925. Pp.30-31.
- <sup>16</sup> LOYA, Alfonso.- "Delia Magaña surgió...frente a Lupe Rivas Cacho", en Opciones 2 de febrero de 1996
- <sup>17</sup> CINETECA NACIONAL.- op. Cit. P. 106.
- <sup>18</sup> HEININK, Juan B. y DICKSON, Robert G.- Cine en Hollywood. España 1990 p 79
- <sup>19</sup> Ibid.p. 81
- <sup>20</sup> LASES OJEDA, María de la Luz.-Entrevista inédita realizada a Delia Magaña en su hogar en Junio de 1992.

<sup>21</sup> HEININK y DICKSON.- op. Cit. P. 87

<sup>22</sup> DE LA VEGA ALFARO, Eduardo.- "La fotografía, el cine y el video en Nojas sobre la cultura artística de México, Siglo XX, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1996 P 126-146

<sup>23</sup> LASSES OJEDA, María de la Luz.- Entrevista inédita con Delia Magaña 1990 Op cit

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> GARCÍA RIERA, Emilio.-Historia Documental del cine mexicano.

<sup>26</sup> GARCÍA RIERA, Emilio - op cit T.III. p. 49. México 1966.

<sup>27</sup> LASSES OJEDA.- Entrevista inédita. 1990 Op cit

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> S.A.-"Delia Magaña cambia su ruta", en Cinema Reporter México 24 de Octubre de 1953 Archivo personal de Miguel Angel Morales.

<sup>30</sup> RIVERA, Esperanza.- "Modas y modos en televisión: La Magañita", en EL Universal Ilustrado, T V, No 8 México. 30 de Mayo de 1955. Pp. 24-25.

<sup>31</sup> PACHECO, Cristina.- "Actriz cómica legendaria", en Siempre!, No. 1684 Año 32 2 de Octubre de 1985.

<sup>32</sup> LASSES OJEDA, María de la Luz.- Entrevista inédita realizada a Delia Magaña en su domicilio en Junio de 1992.

<sup>33</sup> Ver Hojas de cine, Vol. II. Universidad Autónoma Metropolitana México 1988

<sup>34</sup> LASSES OJEDA.- Entrevista inédita. Junio de 1992. Op.Cit.

---

## FUENTES CONSULTADAS

### BIBLIOGRAFÍA

- AYALA BLANCO, Jorge.-La aventura del cine mexicano. México. Ed. Posada. 6ª. Edición. México. 1988
- La búsqueda del cine mexicano. México. Ed. Posada. 2ª. Edición. México. 1986
- La condición del cine mexicano. México. Ed. Posada. México. 1986.
- BENTLEY, Erich.-La vida del drama. Paidós Studio. México. 1990.
- CAREAGA, Gabriel.-Erotismo, violencia y política en el cine
- COLEGIO DE MÉXICO, El.-Historia General de México. T.II. El Colegio de México. 3ª. Edición. México. 1981.
- DALLAL CASTILLO, Alberto.- El dancing Mexicano. Ed. Oasis. 2ª. Edición. México. 1984
- DE LOS REYES, Aurelio.-Los orígenes del cine en México. 1896-1900. Fondo de Cultura Económica. Colección *Sepsetentas*. México. 1982.
- Cine y sociedad en México. 1896-1930. UNAM. México. 1983.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo.-El cine mudo mexicano. SEP. Colección *Memoria y olvido*. México. s/f.
- GARCÍA RIERA, Emilio.-Historia del cine Mexicano. SEP. México. 1986.
- Historia documental del cine mexicano. 9 tomos
- Ibid, 18 tomos. Conaculta, Universidad de Guadalajara, Conaculta, Gobierno del Estado de Jalisco, IMCINE. Guadalajara,

---

México. 1993-1995 HEININK, Juan B y DICKINSON, Robert G.-Cita en Hollywood. Ed.S.D España.1990.

MONSIVÁIS, Carlos.- Escenas de pudor y liviandad. Ed. Grijalbo. 9ª. Edición. México. 1988.

MORALES, Miguel Angel.- Los cómicos de México. Panorama Editorial. México. 1987.

MORENO RIVAS, Yolanda.-Historia ilustrada de la música popular mexicana Ed.Promexa. México. 1991.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de.- Reseña histórica del teatro en México. Tomo V. Ed. Porrúa. 3ª-Edición. México. 1961.

SADOUL, Georges.- Historia del cine mundial. Ed. Siglo XXI. 10ª. Edición. México. 1987.

SALCEDO CONTRERAS, Jaime.- Hacia la sociología de un personaje cinematográfico: Germán Valdéz, Tin Tin. Tesis UNAM. México. 1984.

VARIOS AUTORES.-Introducción a la cultura artística de México. SEP-Sesic-Conaculta-PANIMAC. Zacatecas, México. 1994.

WALKER, Alexander.- El estrellato: fenómeno de Hollywood. Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1970.

---

 HEMEROGRAFÍA

ALDEBARAN.-"La niña que en quince días se metió al público en el bolsillo", en El Universal Ilustrado, México. Septiembre 27 de 1923. p. 14.

LÓPEZ-VALLEJO, María Luisa.- "Joaquín Pardavé" en: Video. s/d.  
 -----,-"Las primeras películas sonoras mexicanas",  
 en: Cine. No. 1. México. 1978.p. 1.

LOYA, Alfonso.-"Delia Magaña surgió...frente a Lupe Rivas Cacho", en: Ovaciones. México. 2 de febrero de 1996.

MARGO SU.- "Teatro de revista", en: Revista mexicana de Ciencias Sociales, No. 95-96. Enero-Junio de 1979.p.179.

NARRO ROBLES, Carlos.-"Chaplin, cien años", en: Pantalla,No.11 México. Agosto de 1990.p.2.

NORIA, Manuel.- "Puntos de vista" en El Universal Ilustrado. México. 14 de febrero de 1924.p.18.

ORTEGA y CASASOLA.-"En la Villa, una aventura de Delia Magaña", en: El Universal Ilustrado. México. 17 de diciembre de 1925.p.30.

PACHECO, Cristina.-"Actriz cómica legendaria", en: Siempre!.No.1684. Año 32. 2 de octubre de 1985.

PÉREZ TURRENT, Tomás.- "El humor en el cine mexicano", en: Pantalla. No. 11. Agosto de 1990. México. Difusión Cultural UNAM. P. 24  
 -----,-"Tiempo de divas y mitos", en: Símbolo. Año 1. Número especial. México. 1991.p.38.

QUIROZ ARROYO, Macarena.- "Delia Magaña se retirará este Año de la actividad artística", en: Excélsior. México,D.F. 14 de enero de 1991.

---

RIVERA, Esperanza.- "Modas y modos en televisión: la Magaña", en: El Universal Ilustrado. T.V. No. 8. México. 30 de Mayo de 1955.p.24.



---

## ANEXO

### FILMOGRAFÍA

- **Charros, Gauchos y Manolas** (1930. Xavier Cugat) *Producción:* Hollywood Pictures Company; Xavier Cugat y Rodolfo Montes. *Duración:* 91 minutos. *Intérpretes:* Carmen Castillo, Delia Magaña, Samuel Pedraza, Carlos Gómez "Don Chema".
- **Un fotógrafo distraído** (1930, Xavier Cugat). *Producción:* Hollywood Spanish Pictures Company; Xavier Cugat y Rodolfo Montes. *Intérpretes:* Romualdo Tirado, Carmen Guerrero, Don Alvarado, Delia Magaña, Carmen Cabrera, Manuel Rea.
- **Así es la vida** (1930. George J. Crone). *Producción:* Sono-Art Productions, Ltd.; O.E. Goebel y George W. Weeks. Basado en la novela "The Dark Chapter". *Fotografía:* Arthur Todd. *Duración:* 72 minutos. *Intérpretes:* José Bohr, Lolita Vendrell, Delia Magaña, Enrique Acosta, Tito Davison, César Vanoni.
- **El hombre malo** (1930. William McGann) *Producción:* First National Pictures-Warner Bros; Henry Blanke. *Intérpretes:* Antonio Moreno, Andrés de Segurola, Rosita Ballesteros, Roberto Guzmán, Carlos Villarías, Conchita Ballesteros, Roberto Guzmán, Manuel Conesa, Delia Magaña, Martín Garralaga.
- **Cascarrabias** (1930. Cyril Gardner) *Producción:* Paramount Pictures; Geoffrey Shurlock. *Intérpretes:* Ernesto Vilches, Carmen Guerrero, Barry Norton, Ramón Pereda, Andrés de Segurola, Delia Magaña, Paco Moreno, Juan Duval, Celestino Dufau, Fernando García.
- **Entre platos y notas** (1930. Jack Wagner) *Producción:* Fox Film Corporation. *Duración:* 21 minutos. *Intérpretes:* Delia Magaña, "Don Catarino", Marujita Pirrín, Manuel Arbó, José Soriano Viosca, Rosita Granada, Carlos Alonso.
- **Desconcierto matrimonial** (1930. Lou Breslow) *Producción:* Fox Film Corporation. *Intérpretes:* Delia Magaña, Raoul de León, Juan Ortiz, Alfonso Quintana, Chevo Pirrín, David Valles, Raúl Lechuga, Marujita Pirrín.

- 
- **El hombre malo** (1930. William McGann) *Producción:* First National Pictures. *Intérpretes:* Antonio Moreno, Juan Torena, Andrés de Segurola, Rosita Ballesteros, Delia Magaña, Carlos Ramos, Roberto Guzmán, Carlos Villarías, Conchita Ballesteros.
  - **La dama atrevida** (1931. William McGann) *Producción:* First National Pictures-Warner Bros, Henry Blanke. *Duración:* 88 minutos. *Intérpretes:* Luana Alcaraz, Ramón Pereda, Martín Garralaga, Ligia de Gioconda, Antonio Vidal, Alfredo del Diestro, Delia Magaña, Paco Moreno.
  - **Gente alegre** (1931. Eduardo Venturini) *Producción:* Paramount Pictures, Geoffrey Schurlock. *Duración:* 92 minutos. *Intérpretes:* Roberto Rey, Rosita Moreno, Ramón Pereda, Carmen Rodríguez, Delia Magaña, Mario Álvarez.
  - **El proceso de Mary Dugan** (1931. Marcel De Sano) *Producción:* Metro-Godwyn-Mayer. *Intérpretes:* María Ladrón de Guevara, José Crespo, Ramón Pereda, Rafael Rivelles, Elvira Morla, Adrienne Dambicourt, Celia Montalván, Delia Magaña.
  - **La Mujer X** (1933. Carlos Borcosque) *Producción:* Metro-Godwin-Meyer. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* José Bohr, Virginia Fábregas, Elisa Robles, Joaquín Busquets, Julio Villarreal, Luis G. Barreiro, Beatriz Ramos, Sara García, Delia Magaña.
  - **La sangre manda** (1933. José Bohr y Raphael J. Sebilla) *Producción:* Producciones Cinematográficas Intercontinentales, José Bohr y Ricardo Beltri. *Fotografía:* Alex Phillips, *Música:* Max Urban.
  - **Mi viuda alegre o Mi viuda tiene un amante** (1941. Miguel M. Delgado). *Producción:* Posa Films. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Intérpretes:* Angel Garasa, Beatriz Ramos, Margarita Mora, Jorge Reyes, Delia Magaña, Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro, Emma Roldán, Conchita Gentil Arcos, Josefina Romagnoli, Regine y Shanley.
  - **Unidos por el eje o Noche de bodas con el cuñado** (1941. René Cardona) *Producción:* Alfonso Sánchez Tello. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* René Cardona, Fernando Cortés, Delia Magaña, Andrés Soler, Agustín Isunza, Carolina Barrett, Salvador Quiroz.

- **Internado para señoritas** (1943. Gilberto Martínez Soares) *Producción:* CLASA Films, Mauricio de la Serna, Vicenta Saissó Piquer; *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Intérpretes:* Mapy Coriés, Emilio Tuero, María Luisa Zea, Fernando Cortés, Delia Magaña, Prudencia Griffel, Rafael Banquells, Esther Luquin, Katy Jurado.
- **Divorciadas** (1943. Alejandro Galindo) *Producción:* CLASA Films, Mauricio de la Serna y Jesús M. Centeno. *Intérpretes:* Blanca de Castejón, René Cardona, Milisa Sierra, Delia Magaña, Virginia Zuri, Ramiro Gómez Kemp, Eugenia Galindo, Juan José Martínez Casado.
- **La guerra de los pasteles** (1943. Emilio Gómez Muriel) *Producción:* Films Mundiales, Diane Suberviello de Fontanals, Fidel Pizarro. *Intérpretes:* Mapy Cortés, Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Fernando Cortés, Delia Magaña, Fanny Schiller, Alfredo Varela jr.
- **La monja alférez** (1944. Emilio Gómez Muriel) *Producción:* CLASA Films, Francisco A. De Icaza, Fidel Pizarro. *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Intérpretes:* María Félix, José Cibrián, Ángel Garasa, Consuelo Guerrero de Luna, Delia Magaña, Fanny Schiller, Paco Fuetes, Esther Luquin.
- **El gran Makakikus** (1944. Humberto Gómez Landero) *Producción:* Filmex, Gregorio Wallerstein. *Intérpretes:* Joaquín Pardavé, Alfredo Varela jr., Amparo Morillo, Dolores Camarillo, Miguel Arenas, Alicia Ravel, Roberto Cañedo, Delia Magaña.
- **Bésame Mucho** (1944. Eduardo Ugarte) *Producción:* CLASA Films, Fidel Pizarro. *Duración:* 85 minutos. *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* Jesús Maza y Mario Caballero, "Los Kikaros", Blanquita Amaro, Delia Magaña, Jorge Reyes, Conchita Carracedo, Vicente Pedula, José Morcillo.
- **El hijo desobediente** (1945. Humberto Gómez Landero) *Producción:* Jesús Grovas, Ricardo Beltri. *Intérpretes:* Germán Valdés "Tin Tan", Marcelo Chávez "Marcelo", Cuca Escobar "Cuca la telefonista", Natalia Ortiz, Tony Díaz, Rafael Icardo, Delia Magaña, Salvador Quiroz.
- **Voces de primavera** (1946. Jaime Salvador) *Producción:* Procinex. *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Música:* Manuel Esperón. *Edición:* Gloria

Schoemann. *Intérpretes:* Domingo Soler, Louise Burnett, Adalberto Martínez "Resortes", Delia Magaña, Aurora Walker, Pilar Mata, Gloria Ríos, Eduardo Lanz, Los Bocheros.

- **El tigre de Jalisco** (1946. René Cardona) *Producción:* Cinematográfica de Guadalajara, José Alcalde Gámiz. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* Beatriz Aguirre, Delia Magaña, Armando Soto La Marina "El Chicote", Manolo Fábregas, Miguel Inclán, Luis G. Barreiro, Alfonso Bedoya.
- **El nieto del Zorro** (1947. Jaime Salvador) *Producción:* Producciones Cuauhtémoc, Armando Espinosa. *Argumento y adaptación:* Jaime Salvador. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 96 minutos. *Intérpretes:* Adalberto Martínez "Resortes", Leopoldo Ortín, Delia Magaña, Alicia Ravel, Eduardo Casado, Miguel Manzano, Lala Gil, Humberto Osuna, Hermanos Aragón, Gaby, Edmundo Espino.
- **Nosotros los pobres** (1947. Ismael Rodríguez) *Producción:* Rodríguez Hermanos, Armando Espino. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 125 minutos. *Intérpretes:* Pedro Infante, Evita Muñoz "Chachita", Carmen Montejo, Blanca Estela Pavón, Miguel Inclán, Katy Jurado, Rafael Alcayde, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Pedro de Aguilón, Ricardo Camacho, María Gentil Arcos, Ricardo Camacho.
- **Dos de la vida airada** (1947. Juan Bustillo Oro) *Producción:* Producciones Diana-Oro Films, Jesús Grovas. *Argumento y adaptación:* Juan Bustillo Oro. *Intérpretes:* Manuel Palacios y Estanislao Schillinsky "Manolín y Schillinsky", Amanda del Llano, Agustín Isunza, Delia Magaña, Haydée Gracia, Pedro Elviro, Óscar Pulido.
- **Charro a la fuerza** (1948. Miguel Morayta) *Producción:* José Elvira, Raúl Mendizábal, Francisco Ortiz Monasterio, Raúl Elvira. *Intérpretes:* Luis Aguilar, Florencia Becquer, Delia Magaña, Consuelo Guerrero de Luna, Alfonso Varela Jr., Agustín Isunza, Alfonso Jiménez "Kilómetro", J. Sánchez García.
- **Hay lugar para...dos** (1948. Alejandro Galindo) *Producción:* Rodríguez Hermanos. *Intérpretes:* David Silva, Fernando Soto "Mantequilla", Olga Jiménez, Víctor Parra, Delia Magaña, Salvador Quiroz, Miguel Manzano, Eugenia Galindo, Jorge Arriaga.

- **Sólo Veracruz es bello** (1948. Juan Bustillo Oro) *Producción:* Producciones Diana-Oro Films, Jesús Grovas, Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* Esther Fernández, Antonio Badu, Alfredo Varela jr., Delia Magaña, Agustín Isunza, Arturo Soto Rangel, Rafael Lanceta
- **El sexo fuerte** (1945. Emilio Gómez Muriel) *Producción:* CLASA Films Mundiales, José Luis Bueno, Ricardo Beltri. *Duración:* 81 minutos. *Fotografía:* Agustín Martínez Solares. *Intérpretes:* Mapy Cortés, Angel Garasa, Rafael Baledón, Emperatriz Carvajal, Delia Magaña, José Pidal.
- **Ustedes los ricos** (1948. Ismael Rodríguez) *Producción:* Rodríguez Hermanos. *Duración:* 130 minutos. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* Pedro Infante, Blanca Estela Poavón, Fernando Soto "Mantequilla", Miguel Manzano, Juan Pulido, Nelly Montiel, Mimi Derba, Freddy Fernández, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy.
- **Dos tenorios de barrio** (1948. Carlos Véjar) *Producción:* Carlos Véjar, Macariño Rodríguez. *Música y canciones:* Chucho Monge. *Intérpretes:* Leopoldo Ortín, Armando Soto La Marina "El Chicote", Agustín Isunza, Marina Herrera, Delia Magaña, Aurora Campuzano, Rafael Lanzetta.
- **Doña Diabla** (1948. Tito Davison) *Producción:* Filmex, Gregorio Wallerstein. *Fotografía:* Alex Phillips. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* María Félix, Víctor Junco, Crox Alvarado, José María Rivas, Perla Aguilar, Dalia Iñiguez, José Baviera, Luis Beristáin, Beatriz Ramos, Antonio Bravo, Fernando Casanova, Pastora Soler, Isabel del Puerto, Nicolás Rodríguez, Delia Magaña, Alejandro Cobo.
- **La dama torera o Un corazón en el ruedo** (1949. Miguel Morayta) *Producción:* E. Fernández Chamorro. *Intérpretes:* Sofía Álvarez, Luis Procuna, Amparo Arozamena, Florencio Castelló, Delia Magaña, José Baviera, Ramón Gay, Paco Malgesto.
- **Rondalia** (1949. Víctor Uruchúa) *Producción:* Producciones México, Armando Espinosa. *Fotografía:* José Ortiz Ramos. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* Luis Aguilar, Fernando Soto "Mantequilla", Delia Magaña, Arturo Soto Rangel, Enrique Zambrano, Mimi Derba, Juan Urgan "Remigio".

- **El seminarista** (1949. Roberto Rodríguez) *Producción:* Rodríguez Hermanos, Manuel R. Ojeda. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Pedro Infante, Silvia Derbez, Fernando Soto "Mantequilla", Arturo Soto Rangel, María Eugenia Llamas, Katy Jurado, Delia Magaña, Mimi Derba.
- **El sol sale para todos** (1949. Víctor Uruchúa) *Producción:* Producciones México, Carlos Carriedo Galván. *Duración:* 100 minutos. *Intérpretes:* Glosria Marín, Fermín Rivera, Alicia Neira, Gustavo Rojo, Delia Magaña, Katy Jurado, Salvador Quiroz.
- **Café de chinos** (1949. Joselito Rodríguez) *Producción:* Astori Films, Alfonso Sánchez Tello, Joselito Rodríguez, Carlos Orellana. *Intérpretes:* Carlos Orellana, Abel Salazar, Amanda del Llano, Gustavo Rojo, Delia Magaña, Eduardo Arozamena, Kika Meyer, Luis Badillo.
- **Un grito en la noche** (1949. Miguel Morayta) *Producción:* Gustavo de León, Modesto Pascó, Miguel Rodríguez. *Duración:* 98 minutos. *Intérpretes:* Sofía Álvarez, Gustavo Rojo, Esther Luquin, Rubén Rojo, Josefina del Mar, Mimi Derba, Tony Díaz, Delia Magaña, Gloria de Janeiro.
- **La hija del panadero o Cuando los hijos odian** (1949. Joselito Rodríguez) *Producción:* Astor Films, Alfonso Sánchez Tello, Joselito Rodríguez, Carlos Orellana. *Intérpretes:* Carlos Orellana, Amanda del Llano, Eduardo Noriega, Fernando Soto "Mantequilla", Delia Magaña, Miguel Inclán, Titina Romay, Francisco Gabilondo Soler "Cri Cri".
- **Yo quiero ser hombre o Pancho o Panchita** (1949. René Cardona) *Producción:* Ultramar Films, Oscar Dancingers. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Sara García, Alma Rosa Aguirre, Abel Salazar, Delia Magaña, Óscar Pulido, Carolina Barret, Francisco Reiguera.
- **Inmaculada** (1950. Julio Bracho) *Producción:* Cinematografica Grovas, Jesús Grovas. *Fotografía:* Raúl Martínez Solarco. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 140 minutos. *Intérpretes:* Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Eduardo Noriega, Eva Martino, Prudencia Grifell, Delia Magaña, Mimi Derba, Tana Lynn.
- **El ciclón del Caribe** (1950. Ramón Pereda) *Producción:* Pereda Films, Ramón Pereda. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* María

Antonieta Pons, Carlos Cores, Prudencia Grifell, Juan José Piñeiro, José Baviera, Delia Magaña, Maruja Grifell, José Elías Moreno.

- **El siete machos** (1950. Miguel M. Delgado) *Producción:* Posa Films, Santiago Reachí, Jacques Gelman. *Música:* Manuel Esperón. *Escenografía:* Gunther Gerszo. *Intérpretes:* Mario Moreno "Cantinflas", Miguel Ángel Ferriz, Alma Rosa Aguirre, Delia Magaña, José Elías Moreno, Carlos Múzquiz.
- **Vivillo desde chiquillo** (1950. Ramon Pereda) *Producción:* Pereda Films, Ramón Pereda, Ricardo Beltri. *Duración:* 90 minutos. *Música:* Manuel Esperón. *Intérpretes:* María Antonieta Pons, Sara García, Gustavo Rojo, Eduardo Noriega, Arturo Soto Rangel, Delia Magaña, José Baviera, Gloria Mange.
- **Los apuros de mi ahijada.** (1950. Fernando Méndez) *Producción:* Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda. *Duración:* 94 minutos. *Edición:* Carlos Savage. *Intérpretes:* Carmen González, Domingo Soler, Rafael Baledón, Delia Magaña, Dalia Iñiguez, Blanca de Castejón, Lily Acleamar, Manuel Noriega.
- **Tacos Joven o El poder de los hijos**(1950. José Díaz Morales) *Producción:* Argel Films, Emilio Tuero, Ángel Sánchez Barraza. *Argumento:* Alejandro Galindo e Ignacio Retes. *Música:* Gonzalo Curiel. *Interpretes:* Barbara Gil, Víctor Manuel Mendoza, Fernando Soto "Mantequilla", Agustín Isunza, Armando Soto La Marina "El Chicote", Delia Magaña, Manuel Donde.
- **La tienda de la esquina** (1950. José Díaz Morales) *Producción:* Argel Films, Emilio Tuero. *Música:* Gonzalo Curiel. *Duración:* 94 minutos. *Interpretes:* Víctor Manuel Mendoza, Bárbara Gil, Virginia Suárez, Miguel Inclán Virginia Serret, Armando Soto La Marina "El Chicote", Fernando Soto "Mantequilla", Delia Magaña.
- **Amar fue su pecado** (1950. Rogelio A. González) *Producción:* Filmex, Gregorio Wallerstein, Jacobo Derechin. *Fotografía:* Agustín Martínez Solares. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Elsa Aguirre, Jorge Mistral, Alma Rosa Aguirre, Andrés Soler, José Baviera, Arturo Soto Rangel, Delia Magaña, Roberto Y. Palacios, Víctor Alcocer.
- **Vivillo desde chiquillo** (1950. Emilio Gómez Muriei) *Producción:* Orofilms, Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira. *Argumento y adaptación:* Juan Bustillo Oro.

*Fotografía:* Jorge Stahl Jr. *Música:* Gonzalo Curiel. *Intérpretes:* Manuel Palacios "Manolín" y Estanislao Schillinsky, Queta Lavat, Delia Magaña, Fannie Kaufman "Vitola", Rafael Banquells, Alejandro Ciangherotti, Juan Calvo, Tony Díaz, Arturo Soto Rangel, Francisco Reigera.

- **¡...Y murió por nosotros!** (1951. Joselito Rodríguez) *Producción:* Astor Films, Alfonso Sánchez Tello, Antonio Sánchez Barraza. *Argumento y adaptación:* Joselito Rodríguez y Carlos Orellana. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Felipe de Alba, Titina Romay, José Elías Moreno, Carlos Orellana, Delia Magaña, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel.
- **Aquellos ojos verdes** (1951. Zacarías Gómez Urquiza) *Producción:* Producciones Ariel. *Intérpretes:* Ramón Armengod, Issa Morante, Felipe de Alba, Prudencia Grifell, Carolinna Barret, Armando Soto la Marina "El Chicote", Delia Magaña, Irlanda Mora, Augusto Benedico, Bertha Lehar, Armando Osorio.
- **La niña popoff** (1951. Ramón Pereda) *Producción:* Pereda Films, Ramón Pereda, Paul Castelain. *Argumento y adaptación:* Ramón Pereda. *Música:* Manuel Esperón. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 87 minutos. *Intérpretes:* María Antonieta Pons, Ernesto Velázquez, Delia Magaña, Luz María Núñez, Joaquín García "Borolas", Fernando Casanova, Jorge Reyes, José Baviera, "Periquín".
- **Mamá nos quita los novios** (1951. Roberto Rodríguez) *Producción:* Películas Rodríguez, Enrique L. Morfín. *Argumento y adaptación:* Roberto Rodríguez y Ricardo Parada León. *Duración:* 100 minutos. *Intérpretes:* Fernando Soler, Blanca de Castejón, Silvia Derbez, Irma Dorantes, Joaquín Cordero, Delia Magaña, Carolinna Barret, Dalia Iñiguez, Alberto Carriere, Carlos Martínez Baena.
- **El rruiseñor del barrio** (1951. Jaime Salvador) *Edición:* Carlos Savage. *Intérpretes:* Pinky Molina, Armando Calvo, Ángel Garasa, Oscar Pulido, Prudencia Grifell, Delia Magaña, Juan Pulido, Ismael Pérez "Poncianito", Flodia Hernández, Annabelle Gutiérrez, Héctor Mateos, Manuel Casanueva.
- **Se le pasó la mano o Se me pasó la mano o Se me fue la mano** (1952. Julián Soler) *Producción:* Apolo Films, Michael Sokol, Felipe Subervielle. *Argumento:* Janet y Luis Alcoriza. *Edición:* Carlos Savage. *Intérpretes:* Abel



Salazar, Martha Roth, Andrés Soler, Delia Magaña, Charles Rooner, Alberto Carriere, Queta Lavat.

- **Prefiero a tu papá** (1952. Roberto Rodriguez) *Producción*: Peliculas Rodriguez, Manuel R. Ojeda, Alberto A. Ferrer. *Duración*: 105 minutos. *Intérpretes*: Fernando Soler, Blanca de Castejón, Joaquín Cordero, Carlos Martínez Buena, Emilia Guiú, Yolanda Varela, Delia Magaña, Liliana Durán, Silvia del Castillo, José Solé.
- **Reportaje** (1953. Emilio Fernandez) *Producción*: Tele Voz, Miguel Aleman Jr., PECIME, ANDA, José Luis Busto. *Argumento y adaptación*: Emilio Fernandez y Mauricio Magdaleno. *Fotografía*: Alex Phillips. *Edición*: Gloria Soemann. *Intérpretes*: Arturo de Córdova, Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Roberto Cañedo, Pedro Infante, Carmen Sevilla, Pedro López Lagar, Víctor Parra, Julio Villarreal, Antonio Espino "Clavillazo", Joaquín Cordero, Jorge Mistral, Delia Magaña.
- **El valor de vivir** (1953. Tito Davison) *Producción*: Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan, Fidel Pizarro. *Escenografía*: Gunther Gerzo. *Intérpretes*: Arturo de Córdova, Rosita Quintana, María Douglas, Julio Villarreal, Miguel Ángel Ferriz, José María Linares Rivas, Delia Magaña, Otilia Larrañaga, Gilberto González.
- **Zandunga para tres** (1953. Roberto Rodriguez) *Producción*: Aurelio Garcia Yévenes, Guillermo Alcaide. *Fotografía*: Jorge Stahl Jr. *Edición*: Carlos Savage. *Intérpretes*: Joaquín Cordero, Armando Silvestre, Rosa de Castilla, Liliana Durán, Luis Beristáin, Angel Garasa, Delia Magaña, Jorge Arriaga, Carlos Sánchez Hurtado "El Platanito", Trio Tamauilpeco.
- **La sobrina del señor cura** (1954, Juan Bustillo Oro) *Producción*: Teletalia Films, Rafael Pérez Grovas, Ricardo Beltri. *Edición*: Gloria Schoemann. *Intérpretes*: Domingo Soler, Silvia Derbez, Angel Infante, Gustavo Rojo, Arturo Soto Rangel, Delia Magaña, Fanny Schiller, Armando Arriola, Antonio Sandoval.
- **Historia de un abrigo de mink** (1954. Emilio Gómez Murriel) *Producción*: CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alva, Rafael Ortega, Alberto A. Ferrer. *Fotografía*: Raúl Martínez Solares. *Intérpretes*: Inesema Dilian, Silvia Pinal, Columba Dominguez, María Elena Marqués, Carlos Navarro, Jose María

Linares, Miguel Torruco, Armando Silvestre, Eduardo Alcaraz, Oscar Ortiz de Pinedo, Delia Magaña, Agustín Isunza.

- **Pueblo Quieto** (1954. Ramón Peón) *Producción:* Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego, José Luis Busto. *Escenografía:* Manuel Fontanals. *Intérpretes:* Verónica Loyo, Antonio Aguilar, Andrés Soler, Delia Magaña, Raúl Ramírez, Alfredo Varela Jr., Armando Velasco, Joaquín García Vargas "Borolas".
- **El secreto de una mujer** (1954. Miguel Morayta) *Producción:* Producciones Espada, Sydney T. Bruckner, José Alcalde Cádiz. *Fotografía:* Miguel Morayta. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 93 minutos. *Intérpretes:* Ariadne Welter, Carlos Navarro, Herminia Llorente, Delia Magaña, Oscar Ortiz de Pinedo, José Ortiz Zárate, María Angélica Ortiz (Angélica María).
- **La sierra del terror** (1955. Jorge Salvador) *Producción:* Rosas Films, Alfonso Rosas Priego. *Fotografía:* Ezequiel Carrasco. *Duración:* 72 minutos. *Intérpretes:* Antonio Aguilar, Alicia Ravel, Agustín Isunza, Víctor Alcocer, Delia Magaña, José Eduardo Pérez, Alda Araceli.
- **La Pantera Negra** (1955. Jaime Salvador) *Producción:* Rosas Films, Alfonso Rosas Priego. *Duración:* 72 minutos. *Intérpretes:* Antonio Aguilar, Elda Peralta, Agustín Isunza, Chelo Pastor, Víctor Alcocer, Delia Magaña, Joaquín García Vargas "Borolas", Arturo Soto Rangel, José Eduardo Pérez.
- **Ultraje al amor** (1955. Rafael Portillo) *Producción:* Monterrey Films. *Música:* Raúl Lavista, Chucho Monge. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Armando Calvo, Rosario Granados, José Baviera, Luis Beristáin, Roberto Xavier, Chula Prieto, Delia Magaña, Mary López, Bárbara Gil, Antonio Raxel, Arturo Soto Rangel, Los Bribones, Julio Daneri, Laura Centenilla, María Gentil Arcos.
- **Las zapatillas verdes** (1955. René Cardona) *Producción:* Mier y Brooks, Ernesto Enriquez, Eduardo Vega Lavín, Enrique R. Morfín. *Fotografía:* Agustín Martínez Solares. *Edición:* Carlos Savage. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Evangelina Elizondo, Manuel Capetillo, Delia Magaña, Carlos Riquelme, Julián de Meriche, Nono Arsu.

- **Pensión de artistas** (1956. Adolfo Fernandez Bustamante) *Producción:* Alameda Films, Alfredo Ripster Jr., Manuel Rodríguez. *Fotografía:* Jack Draper. *Duración:* 100 minutos. *Intérpretes:* María Victoria, Lola Beltrán, Pedro Vargas, Yolanda Montes "Tongolele", Delia Magaña, Oscar Pulido, Rafael Bertrand, Salvador Gómez "Tilin", Sonia Furio.
- **Los tres bohemios** (1956. Miguel Morayta) *Producción:* Cinematográfica Calderón, Guillermo Calderón, Luis García de León. *Fotografía:* Enrique Wallace. *Duración:* 82 minutos. *Intérpretes:* Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas, Lina Salomé, Delia Magaña, Lorena Velásquez, Emma Roldán, Enrique García Álvarez.
- **Cómicos de la legua** (1956. Fernando Cortés) *Producción:* Mier y Brooks, Ernesto Enriquez, Eduardo Vega Lavín, Enrique L. Morfín. *Música:* Manuel Esperón. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 91 minutos. *Intérpretes:* Adalberto Martínez "Resortes", Delia Magaña, Martha Valdéz, Mauricio Garcés, Antonio Brillás, Américo Caggiano, Eduardo Alcaraz.
- **Los chiflados del rock'n'roll** (1956. José Díaz Morales) *Producción:* Cinematográfica Calderón, Guillermo Calderón, Jorge Cerdeña. *Fotografía:* Enrique Wallace. *Duración:* 80 minutos. *Intérpretes:* Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas, Rosita Arenas, Eulalio González "Piporro", Lina Salomé, Delia Magaña, Ricardo Sánchez de la Reguera, Arturo Castro.
- **La feria de San Marcos o El gavián de la sierra** (1957. Gilberto Martínez Solares) *Producción:* Brooks y Enriquez, Oscar J. Brooks, Enrique L. Morfín. *Música:* Manuel Esperón. *Edición:* Carlos Savage. *Intérpretes:* Miguel Aceves Mejía, Ana Berta Lope, Pedro Vargas, José Alfredo Jiménez, Fernando Soto "Mantequilla", Alfonso "Pompín" Iglesias, Agustín Isunza.
- **Isla para dos** (1958. Tito Davison) *Producción:* F. Mier, S.A., Eduardo Vega Lavín, Enrique L. Morfín. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Arturo de Córdova, Yolanda Varela, María Douglas, Eva Calvo, Sara Guash, Delia Magaña, Tony Carvajal, Mari Carmen Vela, José Luis Morenom Eduardo Lugo.
- **Póker de reinas** (1958. Benito Alazraki) *Fotografía:* Enrique Wallace. *Duración:* 80 minutos. *Intérpretes:* Christianne Martel, Flor Silvestre, Elvira Quintana, Mapita Cortés, Manuel "Loco" Valdés, Delia Magaña, Oscar Ortiz de Pinedo, Hector Gómez, Roberto G. Rivera, Emma Roldán, Hernán Vera.

- **SERIE COMPUESTA POR DOS PELÍCULAS: La Máscara Roja , Matar o morir (1960. Ramón Peón) Producción:** Estudios América, Víctor Parra. *Intérpretes:* Marina Camacho, Carlos Rivas, Joaquín García "Borolas", Delia Magaña, Fernando Soto "Mantequilla".
- **Bala Perdida ( 1959. Chano Urueta) Producción:** Filmes, Gregorio Wallerstein, Valentín Pimstein, Enrique L. Morfin. *Fotografía:* Eastmancolor, Agustín Martínez Solares. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 80 minutos. *Intérpretes:* Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, Teresa Velasquez, Raúl Meraz, Daniel "Chino" Herrera, Delia Magaña, Jorge Mondragón, Armando Arriola, Guillermo Rivas.
- **Los amigos maravilla (1960. Ramón Peón) Producción:** Estudios América. *Intérpretes:* Niño José Rojo de la Vega, perro "Amigo", caballo "Huracán", Martha Elena Cervantes, Eric del Castillo, Fernando Soto "Mantequilla", Joaquín García Vargas "Borolas", Delia Magaña, Alicia Montoya, José Luis Jiménez, Jorge Russek.
- **Los valientes no mueren o Para morir iguales (1961. Gilberto Martínez Solares) Producción:** Producciones Brooks, Enrique L. Morfin. *Argumento:* Gilberto Martínez Solares. *Fotografía:* Jack Draper. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 80 minutos. *Intérpretes:* Pedro Armendáriz, Miguel Aceves Mejía, Ana Berta Lepe, Marina Camacho, Juan García, Delia Magaña, Marcelo Chávez "Marcelo", Eric del Castillo.
- **Vuelven los cinco halcones o Vuelven los halcones (1961. Miguel M. Delgado) Producción:** Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo, Ricardo Beltrí. *Música:* Manuel Esperón. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Luis Aguilar, Julio Aldama, Demetrio González, Fernando Casanova, Javier Solís, Gina Romand, Roberto Cañedo, Delia Magaña, Jorge Mondragón, Emilio Garibay.
- **Ahí vienen los Argumedo y Vuelven los Argumedo (1961. Manuel Muñoz) Producción:** Filmex, Gregorio Wallerstein. *Intérpretes:* Antonio Aguilar, Fernando Casanova, Rosa de Castilla, Nesma Mora, Fernando Soto "Mantequilla", Daniel "Chino" Herrera, Delia Magaña, Rubén Rojo, Carlos Grey.
- **María Pistolas y El corrido de María Pistolas (1962. René Cardona). Producción:** Filmes, Gregorio Wallerstein y Estudios America. *Intérpretes:*

Fernando Soler, José Elias Moreno, Julio Aldama, Dacia González, Delia Magaña, Marina Camacho, David Reynoso, Federico Curiel.

- **Baila mi amor** (1962. Arturo Martínez) *Producción:* Estudios América, Raúl de Anda Jr.. *Intérpretes:* Begoña Palacios, Jaime Fernández, Ethel Rojo, Fabricio, Fernando Soto "Mantequilla", Delia Magaña, Carlos Monroy o Don Carlos, Miguel Manzano,
- **Alazán y enamorado** (1963. Gilberto Martínez Solares) *Producción:* Producciones Delta, Alberto Ramírez de Aguilar, Carlos Ravelo, José Luis Busto. *Fotografía:* Alex Phillips. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Antonio Aguilar, Ana Berta Lepe, José Elias Moreno, Fernando Soto "Mantequilla", Delia Magaña, Eleazar García "Chelelo", Arturo Castro, caballos "As de Oros" y "Adelita".
- **Los hijos que yo soñé** (1964. Roberto Gavaldón) *Producción:* Filmes, Gregorio Wallerstein, Francisco de P. Cabrera. *Música:* Manuel Esperón, Raúl Lavista. *Duración:* 120 minutos. *Intérpretes:* Libertad Lamarque, Julio Alemán, Enrique Rambal, Patricia Conde, René Muñoz, Enrique Guzmán, Lucy Gallardo, Rafael Del Río, Delia Magaña, Tony Carvajal, Jorge Lavat, Carlos Nieto.
- **Mi Héroe** (1964. Gilberto Martínez Solares) *Producción:* Producciones Matouk, Angélica Ortiz, Fidel Pizarro. *Argumento y adaptación:* Janet Alcoriza. *Edición:* Carlos Savage. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Julio Alemán, Angélica María, Dacia González, Armando Silvestre, Gina Romand, Alfonso "Pompín" Iglesias, Delia Magaña, Nicolás Rodríguez, Francisco Reigera, Nathanael León, Ramón Valdés.
- **El hijo de Gabino Barrera** (1964. René Cardona) *Producción:* Filmex, Gregorio Wallerstein, Cinematográfica Grovas, Jacobo Derechin, Manuel Rodríguez G. *Duración:* 90 minutos. *Intérpretes:* Antonio Aguilar, Jaime Fernández, Martha Duhalt, Eleazar García "Chelelo", Ramón Bugarini, Delia Magaña, Eric del Castillo, Guillermo Rivas, Miguel Arenas, Carlos Nieto, Glenda Castro.
- **Especialista en chamacas** (1965. Chano Urueta) *Producción:* Filmex, Gregorio Wallerstein, Julio Guerrero Tello. *Fotografía:* Enrique Wallace. *Duración:* 100 minutos. *Intérpretes:* Enrique guzman, Javier Solís, Germán Valdés, "Tin Tán", Diana Mariscal, Celia Viveros, Miguel Ángel Ferriz, Carlos Riquelme, Ada Carrasco, Delia Magaña, Consuelo Frank.

- **Los Malditos** (1965. Jaime Salvador) *Producción:* Mario García Camberos. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Manuel López Ochoa, Silvia Fournier, David Silva, Jorge Russek, Armando Soto LA Marina "El Chicote" m Carlos Riquelme, José Luis Fernández, Hermanos Carrión, Delia Magaña, José Chávez, Federico del Castillo (Federico Falcón).
- **Autopsia de un fantasma** (1966. Ismael Rodríguez). *Producción* Ismael Rodríguez, José Alcalde Gámiz, *Duración:* 110 minutos *Producción* Basil Rathbone, John Carradine, Cameron Mitchell, Carlos Piñar, Alfonso "Pompín" Iglesias, Nacho Contla, Manuel Palacios "Manolin", Manuel Schilinsky, Susana Cabrera, Fannie Kauffman "Vitola", Pancho Córdova, Javier López "Chabelo", Mario García "Harapos", Delia Magaña.
- **Mi Padrino** (1968. Alfredo Zacarías) *Producción:* Panorama Films, Alfredo Zacarías. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Gaspar Henaine "Capulina" Víctor Junco, Jorge Reyes, Silvia Suárez, Linda Vera, Delia Magaña, Celia Viveros
- **El hijo pródigo** (1968. Servando González) *Producción:* Cima Films, Gregorio Wallerstein, Alfredo Malerba. *Intérpretes:* Libertad Lamarque, Carlos Lico, Julián Bravo, Adriana Roel, Claudia Islas, Carlos Cardán, Delia Magaña, Luis G. Roldán.
- **La vida inútil de Pito Pérez** (1969. Roberto Gavaldón) *Producción:* Cesar Santos Galindo, Roberto Gavaldón. *Fotografía:* Alex Phillips Jr. *Duración:* 149 minutos. *Intérpretes:* Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Lilia Prado, Lupita Ferrer, Carmen Salinas, Eleazar García, Pancho Córdova, Enrique Lucero, Alfonso Arau, Virma González y Alejandra Meyer, Mario Alberto Rodríguez, Ricardo Fuentes, Delia Magaña.
- **El quelite** (1969. Jorge Fons) *Producción:* Cima Films, Gregorio Wallerstein. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Manuel López Ochoa, Héctor Suárez, Lucha Villa, Germán Valdés, Lupita Lara, Fernando Soto, Susana Cabrera, Alejandro Reyna, Soledad Acosta, Delia Magaña.
- **Tu camino y el mío o Arriba Tepito o Mi canción eres tú** (1971 Chano Urueta) *Producción:* Estudios América y Cima Films; Gregorio Wallerstein. *Duración:* 85 minutos. *Intérpretes:* Vicente Fernández, Blanca Sánchez, Gregorio Casals, Fernando Soto "Mantequilla", Mario García González, Eduardo López Rojas, Delia Magaña, Armando Arriola, Gina Moret.

- **Las hijas de Don Laureano** (1971. Gilberto Martínez Solares) *Producción:* Estudios América, Radeant Films, Raúl de Anda. *Duración:* 87 minutos. *Intérpretes:* Hilda Aguirre, Manuel "Loco" Valdéz, Ricardo Carrión, Agustín Martínez Solares, Carlos López Moctezuma, Amparo Arozamena, Luis Gimeno, Delia Magaña, Pascual García Peña.
- **Satánico Pandemónium o La sexorcista** (1973. Gilberto Martínez Solares). *Producción:* Hollywood Films, Jorge Barragán. *Fotografía:* Jorge Stahl jr. *Duración:* 87 minutos. *Intérpretes:* Enrique Rocha, Cecilia Pezet, Delia Magaña, Clemencia Colín, Laura Montalvo, Yayoy Togawa, Verónica Avila, Adarene San Martín, Sandra Torres.
- **Don Herculano enamorado** (1974. Mario Hernández) *Producción:* Producciones Águila, Antonio Aguilar. *Duración:* 84 minutos. *Intérpretes:* Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Pancho Córdova, Eleazar García, Gerardo Reyes, Javier Ruán, Gladys Vivar, Delia Magaña, Alejandra Meyer.
- **Las cenizas del diputado** (1976. Roberto Gavaldón) *Producción:* Conacite Uno, Fernando Macotela, Antonio H. Rodríguez. *Duración:* 95 minutos. *Intérpretes:* Eulalio González "Piporro", Lucha Villa, Carmen Salinas, Marta Zamora, Kippy Casado, Patricia Reyes Spindola, Irlanda Mora, Fernando Gaxiola, Delia Magaña.