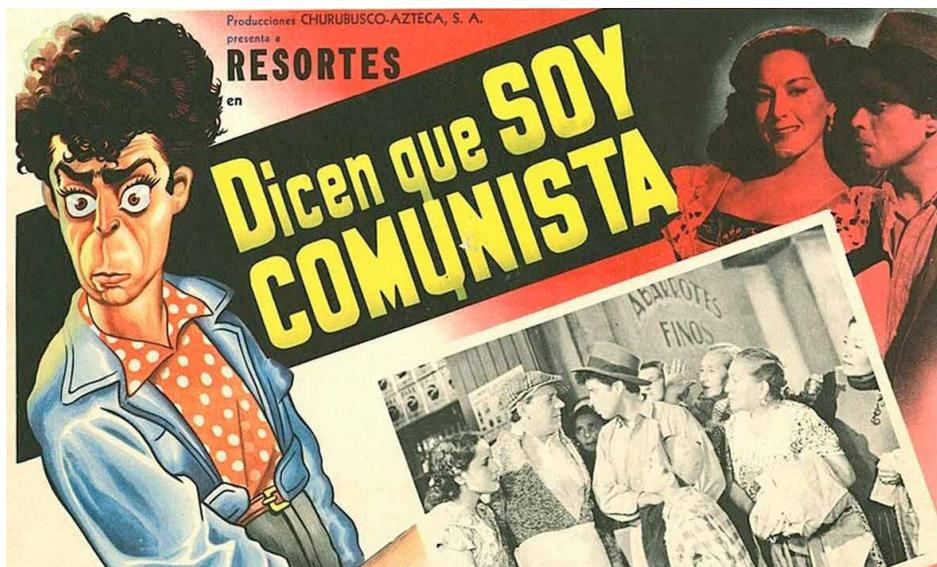


Humor político y comicidad fílmica en México

Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano



Francisco Peredo Castro*/Universidad Nacional Autónoma de México, México

RESUMEN: Los orígenes del humorismo político-crítico en México tienen dos herencias culturales. Por una parte la tradición de la comicidad satírica-crítica de la antigüedad grecolatina y, por otro lado, el pasado novohispano. Desde aquellos anclajes, y hasta la época contemporánea, el cine cómico, o de comedia, con contenidos de crítica política, no pudo concretarse felizmente durante la etapa muda del cine mexicano, pese a algunos esporádicos intentos. Sin embargo, una vez iniciada la etapa del cine sonoro, tanto la que se concebía como la alta comedia, como las representaciones de los cómicos de carpa, teatro de revista y del “género chico” en general, lograron ser el vehículo para la expresión de una mirada crítica de la realidad, de las situaciones adversas y los protagonistas que las originaban. Casi como en una vuelta a la vida del pasado más remoto, el de la comedia crítica en la antigüedad grecolatina, y con las peculiaridades de la idiosincrasia nacional heredadas de la Colonia, en un breve periodo, entre 1936 y 1955, las posibilidades de la comedia fílmica, con crítica política, pudieron por fin manifestarse en México. Con un tono conservador o evasor a veces, con un reproche social justificado en otras, y a final de cuentas genuino en ambos casos, pero muy exitoso con el cine de cómicos como *Cantinflas*, en la primera etapa de su fulgurante trayectoria como “el mimo de Iberoamérica”, el cine mexicano de humorismo crítico y político pudo por fin existir en la cinematografía nacional, también con otros cómicos menos “estrellas”, pero eficaces.

PALABRAS CLAVE: comediografía, crítica, política, cine, México.

Political humor and film comedy in Mexico: from its earliest history and the silent stage to the golden age of Mexican cinema

Pp. 30-47, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

ABSTRACT: The origins of critical humor in Mexico can be traced back to two fundamental roots, namely the colonial background (when Mexico was named New Spain) and the Greek-Latin satiric and critical comedy. From such foundations, and up to the contemporary period, comic or comedy films that criticized politics did not felicitously materialize during the silent film stage of Mexican cinema, despite some isolated attempts. However, with the advent of the talkies in Mexico, the genre conceived as high comedy, altogether with Mexican-style vaudeville, sitcoms, and what was labeled generally as the comedy's "lower genre", managed to critically appraise harsh social realities, adversity and the stakeholders responsible for such ordeals. Almost as a rebirth of the remote Greek-Latin critical comedy, matched with the peculiarities of Mexican idiosyncrasy inherited from the Spanish colonial period, the possibilities for comedy films that were politically captious finally emerged in Mexico during a brief period (1936-1955). Critical and political humor, as a genre of Mexican cinema, finally materialized in this period, either with a conservative or evasive façade, or with justified social scorning. Nonetheless, this genre reached its genuinely critical content with the films of comedians such as *Cantinflas*, during the first stage of his brilliant trajectory as the "Ibero-American mime", and also with the films of other comedians, maybe less known as big stars, but surely very capable as well in their critical-political endeavors.

KEY WORDS: comedy, critical, politics, films, Mexico.

Introducción

Un buen crítico, un buen verdadero crítico, es decir, un crítico ungido y tonsurado como tal, debe sentir el más completo desdén hacia los infelices que le sirven de ranas o conejillos de Indias.

MIGUEL DE UNAMUNO

Crítica buena sería la que pudiera contestar a esta pregunta: ¿qué relación hay entre lo que ha querido hacer el autor y lo que ha conseguido hacer? Menos en el caso, desde luego, de aquellos autores iluminados que han conseguido algo maravilloso sin haberse propuesto nada.

LEÓN DAUDÍ

Hay en México una gran agudeza para descubrir el lado ridículo de las cosas, que todas lo tienen, y el mexicano – peor si es intelectual– se goza profundamente en tomar esa pequeña venganza de la burla y el chiste en cuanta ocasión se le presenta.

JOSÉ REVUELTAS (1942)

UNA HISTORIA DEL HUMOR político en México tiene que pasar, forzosamente, tanto por los que son nuestros orígenes como nación como por el sedimento cultural que nos concierne, como país construido culturalmente bajo la égida de la civilización eurocéntrica-occidental y, por otra parte, por los antecedentes literarios y teatrales que de la picaresca española del siglo XVI, la picaresca mexicana del primer tercio del siglo XIX, y hasta el teatro de revista del primer tercio del siglo XX mexicano se filtran hacia la expresión del humor (comedia y comicidad) de tipo político en el cine nacional.¹

En cuanto al primer aspecto podemos hablar, por supuesto, de la forma en que la mordacidad, la ironía, el doble sentido, el humor en concreto, fueron usados desde los primeros años de la Conquista por los primeros ciudadanos de lo que habría de ser la Nueva España, cuando inconformes con el actuar de sus gobernantes, y de los privilegiados en general, hicieron crítica contra ellos a través del humor. Luis Reed Torres nos dice al respecto que "de entre las muchas cualidades que se derivaron de la confluencia de las razas castellana e indígena y que significaron una esencia dentro de la naciente idiosincrasia de la nueva nacionalidad mexicana podemos apuntar, en preponderante lugar, *la vena humorística*" (Reed, 1980, p. 21).

Independientemente de que hoy en día puedan cuestionarse planteamientos como el de la "raza castellana" como la raza conquistadora de las civilizaciones mesoamericanas, de que parezca forzado ubicar el origen de la "naciente idiosincrasia" o la "nueva nacionalidad mexicana" en los primeros años de la Conquista, o del virreinato, cuando no se ha construido siquiera la identidad criolla

que habría de conducir a la revolución de independencia –gestora de las primeras publicaciones humorísticas en la historia del periodismo nacional, y de la literatura de la picaresca mexicana–, lo cierto es que el planteamiento puede resultar válido. Permite ubicar los antecedentes de esto que se ha considerado una “cualidad envidiable que muy pocos pueblos del mundo pueden preciarse de poseer”, que por otra parte “asegura una protesta dinámica y muchas veces efectiva”, y que siendo una práctica “tan incisiva y común”, se ha percibido por lo mismo como una “singularidad de nuestra gente” (Reed, 1980, p. 21).

Esto desde luego no es de ninguna manera cierto en tanto el despliegue del humor como práctica cultural no es sólo de “nuestra gente” ni “singularidad nacional mexicana”. Tiene quizá las especificidades propias de nuestra cultura y de nuestra identidad nacional, pero como práctica cultural de la humanidad, a lo largo de su historia, el humor tiene una historia de milenios, un carácter universal, y dichas características las tiene el humor político también. Por lo demás, podemos adelantar que estas aseveraciones de algunos autores, sobre “nuestras” especificidades culturales respecto al humor y algunos personajes, como el cómico del “pelado”, fueron objeto de debate que se aborda adelante, en una perspectiva crítica de los intelectuales que no congeniaron con el nacionalismo a ultranza postulado por otros intelectuales y políticos después de la Revolución.

Es en este punto en el que debe entrar en escena el segundo aspecto determinante de lo que se ha definido por algunos autores muy nacionalistas como “nuestro humorismo”, y de “nuestro humor político” en particular, pues tan universales son tanto uno como el otro, que nos exige por tanto retrotraernos a las posibilidades, y los riesgos que se abrieron para todos los pueblos de la órbita cultural del mundo occidental, desde la práctica del humor político en la comedia antigua de Grecia, con Aristófanes como el sumo pontífice de la comediografía ateniense de su época.² No existe producto cultural contemporáneo, llámese obra de teatro, filme, programa de televisión, etc., que en su forma actual como vehículo para la crítica humorística de corte político, no tenga una deuda genuina con aquellos antecedentes que, pese a su antigüedad, siguen todavía muy vigentes en cuanto a propósitos, contenidos y, a veces, resultados. Desde luego, no se trata de una influencia directa, sino de una herencia filtrada en el tiempo y en el espacio a lo largo de los siglos.³

Desde estas dos perspectivas es necesario establecer que este artículo busca correlacionar brevemente los dos antecedentes mencionados (el humorismo en el virreinato, su carácter político, y su enlace con la tradición grecolatina), para llegar por esta vía al desarrollo del humorismo político en el cine mexicano del siglo XX, que a su vez acusa la herencia nacional de la picaresca española, de la picaresca mexicana decimonónica y del teatro de revista del siglo XX. Desde luego, la filmografía objeto del estudio puede resultar muy extensa, y las vertientes

que se pueden abordar dentro del humor fílmico político también. Por lo tanto, se plantea aquí una mirada panorámica general a un aspecto de nuestra cinematografía que conviene recuperar y que puede resultar importante en su valoración como proceso histórico, y como práctica, de comunicación cultural en la nación.

Adicionalmente, sobre las distinciones entre cómico y comediante, espectáculo cómico y comedia y cualquier otra de las posibilidades de la comicidad que se pueda considerar (como el mimo o la farsa), conviene recordar que ya en 1899 el filósofo francés Henri-Louis Bergson (1859-1941), en *Le rire. Essai sur la signification du comique* (*La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*), se refirió a todas estas especificidades cuando disertó sobre “lo cómico en general”, “el elemento cómico en las formas y movimientos”, es decir, en los despliegues físicos más propios de cómicos y mimos, “la fuerza expansiva de lo cómico”, “el elemento cómico en situaciones y el elemento cómico en las palabras” y “lo cómico en el carácter”, es decir, en el personaje, todo lo cual alude, en estos dos últimos casos, a las comedias “de situaciones”, donde no prevalece lo físico sino el diálogo, el personaje y la situación (Sypher, 1980, pp. 61-190),⁴ de manera un tanto similar a lo que en el mundo anglosajón se conceptualiza como la *comedy of manners*, alusiva “a hombres y mujeres que viven bajo códigos sociales específicos”, “tendiente a estar preocupada con los códigos de las clases medias y altas” y que está “con frecuencia caracterizada por la elegancia, el ingenio y la sofisticación” (Cuddon, 1999, p. 158).

A reserva de que las distinciones entre todo esto ameriten quizá mayor profundidad de la que es posible en este espacio, se establece aquí que se entiende como cómico al actor cuyos personajes y caracterizaciones jocosas, dentro de lo divertido que puedan ser, suelen llegar a ser fársicos, grotescos y con una comicidad más bien de carácter físico, en la que los elementos de la kinésica (expresión corporal), la gestualidad y formas peculiares del habla, suelen ser determinantes como para caer a veces en la caricatura. Por otra parte, el comediante suele ser identificado con el actor cuyos personajes se apoyan no tanto en sus despliegues físicos y faciales, o en el escarnio al que pueda ser sometido, sino en la comicidad de las situaciones y los diálogos, más complejos y sofisticados en lo general que los del cómico, aunque ambos puedan ser igualmente ácidos y críticos de personas y situaciones. Estas diferenciaciones, aplicables para los espectáculos teatrales, no requieren de demasiado esfuerzo ni complejidad para entenderse como aplicables también a la diferenciación similar de representaciones y personajes en el cine; en los hechos, fueron visibles en el cine mexicano de los años treinta en adelante. Ateniéndonos nuevamente a la herencia cultural, de la que todo aquello descendió hasta nuestros días, podemos anotar que los griegos y los romanos ya tenían claras estas diferenciaciones, tanto en la denominación del cómico (del griego *komikós* y del latín *comicus*), en relación con el actor en las comedias,

el comediante. Por eso, desde la etapa de esplendor de la comedia antigua de Grecia, y sobre todo cuando transitó como influencia cultural hacia Roma,

Ya las asociaciones griegas habían admitido en su seno otras clases de artistas; así también los romanos colocaron a un mismo nivel actores [...] volatineros y bufones de ínfima categoría. También los *mimos* fueron aceptados.^[5] Los griegos habían conocido ya este actor de baja estofa, el *mimos*, que obsequiaba a los transeúntes de la vía pública con sus *remedos de personajes conocidos, imitaciones de animales y otras habilidades*. Epicarmo de Cos, que vivía en Sicilia, su patria, escribió en un principio cortas poesías satíricas para que sirviesen de base a las farsas de estos mimos, contribuyendo así a su dignificación en el terreno literario (Gaehde, 1958, pp. 24-25).⁶

En virtud de esa dignificación, alcanzada ya desde la Antigüedad para los cómicos, frente a los comediantes, en este trabajo no se hace tampoco mayor énfasis en la diferenciación entre unos y otros, sobre todo porque en el terreno del humorismo en el cine nacional, tanto cómicos como comediantes han protagonizado diversos de los muy importantes filmes que en este trabajo se referirán, que tuvieron una carga de humor político-crítico y que fueron una manifestación cultural, a través de géneros fílmicos distintos (como la comedia ranchera, el cine de cómicos de carpa y revista, o el de añoranza porfiriana), que expresaban distintas posturas e intereses políticos, provenientes de diferentes sectores sociales en una etapa de transformación del México posrevolucionario.⁷

Antecedentes remotos del humorismo crítico nacional y su expresión cinematográfica

La ambición de poder, de gloria y de riqueza de Hernán Cortés lo convirtió en la primera víctima de la crítica política, y a la vez humorística, de sus capitanes y de todos los que reprobaban su actuar; primero con pintas y escrituras en las paredes (precursoras del *graffiti* actual), y con pasquines una vez que llegó a la Nueva España la imprenta (1539). A decir de Bernal Díaz del Castillo las blancas paredes de las casonas del conquistador en Coyoacán fueron la pizarra inicial en que “con carbones y otras tintas [...] amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metros, algo maliciosos, a manera como mase pasquines [...] y decían otras cosas de esta manera; y aún decían palabras que no son de poner en esta relación” (Díaz, 1960, p. 347).⁸ Había nacido pues, en la Nueva España, la crítica contra el poder, el enriquecimiento y la vanidad, dicha en versos y rimas que podían transitar de la mera malicia y el humor hacia la vulgaridad, la majadería y el insulto, si nos atenemos a la pudibunda autocensura que Díaz del Castillo se impuso a sí mismo para no referir directamente todo aquello.

Cuando Cortés diera en responder aquellas críticas que sus detractores enderezaban contra él, en aquellas

mismas formas y estilos, “y como Cortés era algo poeta y se preciaba de dar respuestas *inclinadas* [y] respondía también por buenos consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía, y de cada día iban más desvergonzados los metros y motes que ponían” (Díaz, 1960, p. 347),⁹ podemos establecer entonces el inicio de la tradición mexicana en el uso de los dobles sentidos (las respuestas *inclinadas*), quizá los albures y, sobre todo, los intercambios (alusiones y respuestas), que siglos más tarde se manifestarían aderezadas con música, por ejemplo, en las coplas cruzadas (o contrapunteadas) que fueron muy socorridas para el humorismo del género fílmico mexicano por excelencia, el melodrama ranchero, también llamado comedia ranchera.¹⁰ Desde luego, no fue Cortés el único protagonista de aquella incipiente práctica de comunicación en el régimen colonial de la Nueva España, aunque sí fue uno de sus iniciadores, junto con los que lo increparon, y desde luego a ellos se sumaron muchos protagonistas más a lo largo de las centurias, hasta llegar a los siglos XIX y XX, como se expone líneas abajo.

Ciertamente, por otra parte, las coplas fílmicas derivadas de aquella herencia cultural raras veces contendrían alusiones o críticas de carácter político, pero la tradición de criticar en verso, con ironía, con sarcasmo y a veces con insulto franco y abierto se afianzaría en el cine mexicano de los años treinta, aun cuando sus antecedentes se ubican cuatrocientos años atrás, en lo que a la historia del humor en México se refiere. Dentro de ese humor, y más de contenido político, fueron aludidas en su momento las críticas que se lanzaron contra el heredero del conquistador de México, Martín Cortés (el español), por sus ambiciones políticas entre 1563-1566, que le habrían llevado a tratar de proclamarse rey de la Nueva España, con apoyo de otros hijos de conquistadores, como los hermanos Alonso y Gil de Ávila (Silverman, 2005, pp. 22-23); años más tarde la corrupción, la ineficacia administrativa y hasta la cobardía del virrey fueron motivos de burla, cuando en 1692 un amotinamiento de indios y mestizos dio lugar a una revuelta en la que, habiendo huido del palacio virreinal, para esconderse en un convento, el conde de Gálvez vio minada su hombría en la pinta que a la letra decía: “este corral se alquila, para gallos de la tierra y gallinas de castilla” (Suárez de Peralta, 1878).¹¹

Más con tono de advertencia, al virrey de Güemes (Juan Vicente Güemes Pacheco de Padilla, segundo conde de Revillagigedo y quincuagésimo segundo virrey de la Nueva España) se le dijo en un pasquín, desde luego de manera anónima, “Güemes anda derecho, porque el pueblo está en acecho”. Ante lo cual éste respondió “tan derecho andará, que a muchos les pesará” (Reed, 1980, p. 29). La tradición de las alusiones y contestaciones continuó hasta llegados los albores del siglo XIX (1808, aproximadamente), en los preliminares de la revolución de independencia, españoles y criollos se insultaban abierta y escarnecidamente en publicaciones ingeniosas en cuanto a la rima, algunas acababan concluyendo que “lo mismo

es decir criollo, que decir ojo de culo”, como para que los así aludidos respondieran que si “gachupín es muladar sin fin, el criollo siendo culo, bien puede sin disimulo, cagar en cosa tan ruin” (Reed, 1980, pp. 33-34).

Eran aquellos ya los despliegues del humorismo ácido, corrosivo, y en cierto modo destructivo, que dos grupos sociales contrapuestos se lanzaban justo en los umbrales del periodo en el que iban a convertirse en futuros y perennes rivales políticos (como españoles y criollos primero; como realistas e insurgentes durante la Independencia; como monárquicos y republicanos en lucha por definir el perfil de la nueva nación, una vez alcanzada la independencia, y como conservadores y liberales durante todo el siglo XIX y hasta el advenimiento del Porfiriato). Por eso quizá concluye Luis Reed Torres que “la gracia y la picardía propias de los habitantes de la Nueva España [...] se manifestaron en todo su esplendor [y] fueron todos ellos dignísimos antecesores de los punzantes e irónicos periodistas del siglo XIX y aún del [siglo XX]” (Reed, 1980, p. 37).¹²

Salvando, otra vez, el asunto de la gracia y la picardía concebidas como “propias” de aquellos novohispanos, podemos acogernos sin problema a los fundamentos de este humorismo y su carácter político, repasando, en un ejercicio *retrodictivo* y así sea meramente denominativo, todos los antecedentes que habrían precedido lo que se ha definido por diversos autores (algunos citados aquí, y entre ellos José Revueltas)¹³ como “humorismo mexicano”, y su vertiente de crítica política, hasta llegar a su manifestación cinematográfica en el siglo XX.¹⁴ Encontraríamos así desde luego, por citar algunos cuantos ejemplos, todo lo que de crítica y humor haya existido en los escritores costumbristas y la novela de costumbres durante el siglo XIX, todo lo que las grandes figuras del Siglo de Oro español legaron en sus comedias y prosas entre los siglos XVII y XVIII (con las obras de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz incluidas), la novela picaresca española del siglo XVI, el mester de juglaría (por aquello de las habilidades para las coplas, la versificación y la comicidad) y, siempre de modo *retrodictivo*, nos encontraremos con la *comoedia* latina e, irremisiblemente, con la comediografía clásica griega, en todo su esplendor, hacia el siglo V antes de nuestra era.

En aquel contexto surgió el precedente más remoto de lo que vemos ahora en los filmes mexicanos de los años treinta y cuarenta del siglo XX, por ejemplo, si nos atenemos a lo que en relación con los orígenes de la comedia nos dicen los especialistas. De todo aquello una cuestión muy importante puede rescatarse. Nos dice Jean H. Croon respecto a aquella primera etapa de la comedia, la comedia ática antigua, que puede enlazarse con los espectáculos mexicanos del siglo XX: más que a nuestro teatro cómico contemporáneo, nos dice Croon, “las traducciones de *la antigua comedia se parecían más a la revista contemporánea* por el vestuario, y *al espectáculo de cabaret, por la actualidad de sus temas y la sátira política*”

(Croon, 1967, p. 101).¹⁵ Es decir, Croon descubre los antecedentes y paralelos de la tradición clásica griega con la revista contemporánea, y nos permite conectar todo el planteamiento con el espectáculo teatral de la revista en México, en la que “la efervescencia política, los héroes y los traidores del México postrevolucionario eran los principales ingredientes de la revista política, un género que brindaba al pueblo una catarsis frente al hermetismo del poder y les permitía ventilar los grandes acontecimientos nacionales” (Estrada, 1996, vol. I, p. 38).

Entre esas características de lo que ocurría en la Grecia del siglo V antes de nuestra era, y lo que pasaba en los años veinte del siglo XX mexicano, con revistas como *La Huerta de Don Adolfo, El Jardín de Obregón* o *Las Calles de don Plutarco*, en alusiones directas y burlescas a los hombres del poder político en México, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, no puede haber demasiada diferencia si nos atenemos a las formas de la acción, del diálogo, de la interacción con los espectadores y, sobre todo, a las formas de referir la contemporaneidad con todos sus problemas y sus protagonistas, aquellos acremente criticados por su actuar en la vida nacional.¹⁶ Así, en México “la avidez de la gente por impugnar los actos de los poderosos” explica que en México, de acuerdo con Enrique Alonso, la revista

vino a cumplir un papel crítico al estilo mexicano: reírse de la tragedia. Y cumplió la función del periódico. El acontecimiento de las tres de la tarde salía muy retrasado en el periódico del día siguiente. En cambio, la noche misma del suceso, los cómicos ya estaban haciendo los chistes pertinentes. También hay que tomar en cuenta que la mayoría de los escritores de este género eran periodistas que comentaban en el teatro de revista lo que en el periódico no podían decir. A veces era tan sangrienta la crítica, que hizo tambalear a más de un funcionario en el poder (Estrada, 1996, vol. 1, pp. 38-39).

Una cuestión es importante en relación con la imposibilidad de que aquella herencia griega presente en la revista mexicana pudiera filtrarse fácilmente hacia el cine. Estando como estaba, basada en los diálogos y en el ingenio de la construcción discursiva, para las bromas, los chistes, en prosa o en rimas, etc., aquella comicidad política de la revista mexicana, del *cabaret* o de la carpa, que se hacía en los años veinte, no pudo hacerse presente en el cine mudo mexicano, precisamente, por la ausencia de sonido.¹⁷ Por eso resulta difícil, si no es que casi imposible, identificar en el primer cine mexicano de cómicos o comedias algún vestigio de humor con crítica política.

Es una época en que en el cine mexicano quizá lo más cercano a la revista teatral fue la película *Viaje redondo* (de José Manuel Ramos, 1919), con un argumento “sobre los apuros de un fuereño en el maremágnun de la capital” (Dávalos y Vázquez, 1985, p. 50). Hubo en ella algunos atisbos de lo que pudiera considerarse crítica, pues en la prensa de espectáculos se aludía a “sus ingenuidades muy

a menudo maliciosas”. Por otra parte, se refería que en *Viaje redondo* “las aventuras de Chon han sido reducidas, se han concretado a iniciarlo apenas en la ‘terrible vida de esta ciudad de la basura’, como dicen en la película en cuestión”. Finalmente, se menciona la presencia de un personaje, “la primera autoridad del pueblo”, en adición a “un detalle técnico malísimo [...], el de la conmemoración de Chon con los ladrones del ferrocarril” (De los Reyes, 1994, pp. 51-53).

En un periodo de la historia mundial del cine, en el que prevalece la comicidad de las grandes estrellas europeas y hollywoodenses en el género, el cine mudo mexicano no tuvo forma de competir con los filmes de Max Linder y la productora francesa Pathé, que luego fueron inspiración para las comedias de Hal Roach y Mack Sennet, protagonizadas por Harry Langdon, Harold Lloyd, Buster Keaton y Charles Chaplin. Aquel cine, basado en el *gag* visual, en la ridiculización de los personajes, a veces en comedias muy elementales y burdas, también tenía una herencia teatral: el *vaudeville*, el *music hall*, la pantomima, que en el cine habían originado unas puestas en escena basadas en las persecuciones, los pastelazos, los garrotazos, las caídas, etcétera.¹⁸ Fue una cauda de comicidad visual que, si acaso tuvo atisbos de alguna crítica, los tuvo esporádicamente, en filmes como *El chico* (de Chaplin, 1921). En ella se aludía de manera sardónica a la filantropía de la burguesía estadounidense, y a sus políticas de salud pública, a través de las referencias que en el filme se hacían a una sociedad de bienestar social y una sociedad de salud pública.

Ante aquel panorama casi todas las cinematografías del mundo, muy limitadas para competir con aquella comicidad de raíces franco-británicas (Pathé y Linder por una parte, y el *music hall* y Chaplin por otra), buscaron imitar de manera local algunas situaciones, personajes y hasta estilos narrativos. En el mundo de habla hispana surgen imitadores de Chaplin en Argentina, España y México (con Charles Amador), y los intentos por copiar la dinámica narrativa, la vertiginosidad de las acciones, no se avienen con el tono y el ritmo del teatro de revista mexicano cuando se lleva a la pantalla. De hecho, una de las críticas fuertes de *Viaje redondo* cuestionó precisamente “la falta de hilación en muchas escenas y el corte rápido en muchas de ellas”, con lo cual “destruyeron algo del efecto cómico” (De los Reyes, 1994, p. 53). Puede intuirse entonces que en el afán imitativo de la vertiginosidad y las acciones del cine cómico extranjero, la comicidad de la revista mexicana no pudo, en definitiva, avenirse con las características de aquella comicidad fílmica europea, francesa o anglosajona.¹⁹

Aunque de *Viaje redondo* la crítica haya concluido que “poniendo en la balanza de la justicia lo bueno y lo malo del film, *Viaje redondo* ha triunfado y por tanto marca la primera fase, en la etapa de las películas cómicas de la cinematografía mexicana”, y aunque la publicidad haya hecho énfasis en que “Chaplin es inglés, Max Linder es

francés y Beristáin es mexicano, simplemente mexicano” (De los Reyes, 1994, p. 51), aquella historia de un promisorio final feliz para el cine cómico mexicano de la era muda nunca se concretó. Todavía dentro de la etapa muda casi la misma anécdota se utilizó para *Del rancho a la capital* (Eduardo Urriola, 1926), cuya publicidad invitaba “a deleitarse con la ingenuidad de dos provincianos que por primera vez visitan la gran Ciudad y caen en manos de dos peloncitas que los dejan como al gallo de Morones (sin plumas y cacareando)” (Dávalos y Vázquez, 1985, p. 116). Por los años en que se hace, el filme habría hecho referencia, cuando menos en aquella publicidad, al muy corrupto líder sindical Luis N. Morones, y los conflictos en los que se habría visto involucrado durante los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928). Pero en términos de crítica política y fílmica no hubo en realidad todavía demasiado.

En aquel panorama, lo que sí aportó *Viaje redondo*, como posibilidad futura de éxito, para la comicidad y para la crítica, fue la participación en el filme de cómicos y comediantes como el propio Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin, Joaquín Pardavé y los hermanos Manuel y Alfonso *Pompín* Iglesias. Aquella posibilidad, la de que “algunos creadores del llamado ‘género mexicano’ del teatro de revista probaran fortuna en el cine” (Dávalos y Vázquez, 1985, p. 50) habría de ser crucial, una vez que con la llegada del cine sonoro concluyó el reinado de la comicidad exclusivamente visual en las cinematografías del mundo. Para México, sus cómicos y comediantes, y su cine, la verdadera historia estaba por comenzar.²⁰

Una historia brillante, con cine sonoro, cómicos y una nueva transición

En el cine mexicano de los años treinta, en medio de la búsqueda y la experimentación que ocurren en los terrenos de lo formal, y en cuanto a la temática para ensayar géneros y temas, las comunidades de espectadores mexicanos pronto descubren que en los terrenos del humor fílmico tendrían tres opciones fundamentales. Junto al melodrama prostibulario con el que debuta el cine sonoro mexicano, a partir de *Santa* (de Antonio Moreno, 1931), el melodrama familiar, el cine de temas históricos, ensayos para un cine de terror, cine “de época”, y hasta “cine de contenido social”, etc., el cine nacional descubrirá otras tres vetas: el cine de temas rancheros o rurales, que tendrá dos grandes vertientes, la melodramática y la cómica; el cine de cómicos, y el cine de comedias.

En el terreno del cine de cómicos un primer intento de sonorización se había hecho con *El águila y el nopal* (de Miguel Contreras Torres, 1929), que en los hechos acudía a una trama similar a la de *Viaje redondo* y *Del rancho a la capital*. Ahora era el cómico Roberto *El Panzón* Soto quien interpretaba al rancharo que viajaba a la capital del país y terminaba embaucado por aviesos capitalinos. Junto

con Soto actuaba otra vez Pardavé y un nuevo cómico, Carlos López *Chaflán*. Pero en un contexto en el que se identifica “al humor con lo frívolo y lo vulgar” (García Riera, 1999, p. 80) todavía no tienen grandes posibilidades los cómicos, hasta que llega *Allá en el Rancho grande* (de De Fuentes, 1936), en donde aparecen las ya referidas coplas contrapunteadas y tienen posibilidades de lucimiento, dentro del melodrama, cómicos como el ya mencionado *Chaflán* y Emma Roldán, que en el futuro se afianzaría como cómica, comedianta y actriz de dramas y melodramas por igual (López-Vallejo, García Riera y otros, 1984, p. 136).

En el mismo año en que se produjo *Allá en el Rancho grande* debutó un cómico joven, proveniente de la carpa y el teatro de revista, cuyo nombre era Mario Moreno *Cantinflas*. La película fue *No te engañes corazón* (de Miguel Contreras Torres, 1936), y además de *Cantinflas* estuvo en ella otro cómico, Eusebio Pirrín *Don Catarino*. Inspiradas en la revista costumbrista y en el sainete,²¹ respectivamente, ninguna de aquellas dos películas habría tenido mayor significación, salvo por el hecho de que la cinta de De Fuentes inaugura un género que por su tono y contenidos (cómicos, festivos y elogiosos con la vida de las haciendas, en donde todo sucede en un contexto idílico y sin conflictos de clases) se convierte en una crítica muy conservadora del reformismo cardenista en materia agraria y de reivindicación de las clases campesinas e indígenas del país. ¡Ora Ponciano! (de Gabriel Soria, 1936), con el ya mencionado *Chaflán* y Leopoldo *Chato* Ortín en la parte cómica, sería un ejemplo también muy representativo del contra discurso que el cine de comedia ranchera postulaba como antagonista del régimen cardenista y sus políticas en el campo mexicano. Así, aquel género no solamente exaltaba el machismo y reforzaba el planteamiento de la estructura patriarcal como el ideal, sino que, sobre todo, tendía a reafirmar la prevalencia de valores mexicanos tradicionales en un momento de rápido cambio, económico y social, que buscaba transformar al país (Doremus, 1998, p. 109 y 131-132).

Hubo en aquel panorama, desde luego, filmes de humorismo involuntario, como *Luponini de Chicago* (1935) y *Marihuana* (1936), ambas dirigidas por el chileno José Bohr, que pretendiendo ser dramáticas y críticas de problemas sociales, como la delincuencia y las adicciones, terminaron por ser si acaso pintorescas. Así, dentro de aquel panorama de comicidad involuntaria, de comicidad en ámbitos rurales vistos como la Arcadia bucólica y feliz (la de la comedia ranchera) que el cardenismo destruía, surgieron otros filmes que en tono de comedia se involucraron de plano en cuestiones políticas. Emilio García Riera (1999, pp. 105-106) nos dice al respecto que

El cultivo del costumbrismo tendió en los finales de la década (de los años treinta del siglo XX) a hacer la sátira –en microcosmos municipales, por lo general– de la vida política mexicana, con énfasis en el tema de la imposición de poderes. En La honradez es un estorbo (1937), comedia melodramática y urba-

na, Bustillo Oro puso a su protagonista (Leopoldo Ortín) al frente de un *partido “de oposición”* compuesto por ancianos. En *Mi candidato* (Chano Urueta, 1937), un joven platero (Pedro Armendáriz) de Taxco enfrentaba con un *nuevo partido de trabajadores* al cacique (Domingo Soler) del lugar; es posible que la película se quisiera de izquierda, pero más pareció lo contrario [...] Hubo también algo de ambigüedad y ambivalencia en *El rosario de Amozoc* (1938), divertida y abigarrada comedia costumbrista de José Bohr con Lupita Tovar y Emilio Tuero, y quizá más en *El señor alcalde* (1938), película dirigida por el debutante, antes fotógrafo, Gilberto Martínez Solares [DF 1906-1997], basada en un cuento del potosino Jorge Ferretis [Río Verde 1902-1961] e interpretada por Domingo Soler y Andrea Palma. Pero Fernando de Fuentes no dejó dudas en *El jefe máximo* (1940): adaptó al medio mexicano una pieza del español Carlos Arniches (inspirado a su vez por *El inspector*, del ruso [Nikolai] Gogol) para fustigar a un cacique pueblerino, dictatorial, corrupto y llamado con lujo de obviedad Máximo Terroba (Leopoldo Ortín); el título de la cinta era una clara alusión a Plutarco Elías Calles, el “jefe máximo” –así le decían– que impuso presidentes sumisos a su voluntad (García Riera, 1999, pp. 105-106).

Si entendemos a la sátira como “una *forma de comedia* [...] cuyo propósito es exponer, censurar y ridiculizar los disparates, los vicios y los defectos de una sociedad [y/o] del individuo que representa a esa sociedad [...] y que a menudo es muy afin al burlesque, la farsa y la comedia de costumbres”, tenemos una parte sustancial del concepto (Cuddon, 1999, p. 785). Por otro lado, debemos entender a la sátira también como “*la actitud crítica* [que] se funde con las notas de humor y de agudeza con la finalidad, no siempre evidente, de *corregir y mejorar las instituciones humanas o la propia especie*”, con matizaciones como “la invectiva, el sarcasmo y la ironía”, en representaciones en las que “la ridiculización del objeto o persona sometidos a crítica es el instrumento que utiliza el autor satírico para producir efectos de hilaridad en el lector o entre el público”,²² a la vez que para emitir un juicio o perspectiva moral –de manera similar a lo que en el mundo anglosajón se define como *comedy of morals*.²³

Finalmente, y en tanto la comedia, cualquiera que sea su esquema, “no deja de cumplir su función crítica y moralizante eminentemente social” (Rivera, 1989, p. 117), podemos establecer así que apareció la sátira de la vida política mexicana, en el cine nacional, con temas como la corrupción, la manipulación electoral, las imposiciones, el partidismo de oposición, trabajadores contra caciques, y a su vez el caciquismo como un problema del mundo rural, visto como propicio para las conductas arbitrarias y corruptas. Era claro entonces que el humor de aquel cine, como el de las comedias rancheras, estaba dirigido otra vez contra los regímenes revolucionarios. Pero es claro también que si la crítica política implícita en la comedia ranchera era de tono abiertamente conservador, frente al reformismo agrario del cardenismo, la crítica de las comedias como las arriba mencionadas no era del todo injustificada, y más bien estaba bien fundada y plenamente justificada, por la corrupción de la “familia revolucionaria”.

Frente a los aspectos positivos de los regímenes revolucionarios nadie podía negar, a mediados de los años treinta, que el partidismo corporativista del PNR (a partir de 1929), a través de agrupaciones como la Confederación Nacional Campesina (CNC) y otros de sus órganos, había originado una gran degradación de la vida política, con la proliferación de caciques rurales y líderes sindicales y partidistas corruptos, en las urbes y en el campo. Si la comedia ranchera significaba “el recobro de un universo feliz e idílico que la burguesía urbana gustaba de suponer existente” (García Riera, 1969, p. 128-131), la misma clase media o pequeñoburguesa que hacía el cine mexicano se inmiscuyó no sólo en contravenir con dicho género el discurso político y reformador del cardenismo para el campo, sino que además denunció con filmes como *El jefe máximo* y sus similares las formas en que la corrupción de los revolucionarios parecía amenazar “nuestro paraíso perdido” (Monsiváis, 1966, en López-Vallejo, Riera y otros, 1984).²⁴

En paralelo con aquellas comedias de crítica política se gestó en el cine mexicano el gran éxito del cine cómico en el que ahora sí, sobre todo con *Cantinflas*, habría cuando menos con él la posibilidad de que un cómico dejara de ser figura de soporte y pudiera convertirse en figura protagónica, y vehículo además de crítica sociocultural y política. Si la sátira y la crítica de los filmes arriba mencionados se ajustaban, por sus tramas, situaciones y personajes, a los modelos de la sátira y la crítica cultivadas desde los tiempos de la comedia antigua de Grecia (la de Aristófanes, Cratino y Eupolis),²⁵ el humor fílmico mexicano de los cómicos de los años treinta del siglo XX acusa la herencia cultural de lo que en la misma antigüedad griega se define como la comedia nueva. En la etapa media de la comedia el interés político en las tramas había disminuido, entonces, se vuelve en la comedia nueva a los orígenes, al margen del esplendor de la comedia antigua, y con Epicarmo, en la comedia siciliana, se cultivan “*farsas burlescas*, parodias de mitos y leyendas, y *comedias populares* que son el prototipo de la Nueva Comedia Ática” (Croon, 1967, p. 101). Por otra parte, al haberse desprendido del interés político, durante la etapa media, la comedia nueva se caracterizó porque en ella “la obra de costumbres, cómica, encontró su sitio [...] *La intriga se juega alrededor de personajes tipos; se descubre también una tendencia moralizadora y un interés por los problemas filosóficos de actualidad* [...]” (Croon, 1967, p. 71).²⁶

Sirven estos antecedentes para plantear que de la misma manera que frente a las comedias y comediantes “de altura” que habían existido en la Antigüedad, y junto a los cuales fueron incorporados los cómicos, a la larga con igual presencia, importancia y reconocimiento, en el cine mexicano se incorporaron los cómicos al inicial firmamento estelar de comediantes y comedias como las antes referidas en el primer cine sonoro. Los especialistas nos dicen, respecto a la tradición grecolatina de la Antigüedad, que “esta literatura mímica se valió para su representación ajustada, de *comediantes familiarizados con los bajos*

fondos, tanto del lenguaje ordinario como de la vida, y entre ellos no debió faltar el profesional gracioso, como actualmente el *clown* o el artista cómico. *Los mimos actuaban con una indumentaria precaria, sin máscara, y de este modo se les ofreció la posibilidad –nunca bien ponderada– de poder actuar directa y personalmente sobre el espectador*” (Gaehde, 1958, pp. 24-25).²⁷

Aquello fue, precisamente, lo que en sentido literal pudieron ver las audiencias mexicanas cuando en la película *Águila o sol* (de Arcady Boytler, 1937) una escena de carpa fue simplemente transferida al filme, con un efecto inesperado y a la larga muy fructífero para todos los involucrados, con lo que luego se confirmó como el hallazgo del momento en el cine mexicano. A los comediantes de la estirpe teatral se sumaba en el cine, como en las tablas, la picardía de los cómicos, proveniente de las carpas y los teatros de revista. En aquel proceso Mario Moreno *Cantinflas*, con el vestuario y el habla propia de las carpas en que había debutado (Sotelo, Valentina y Ofelia), y lo bizarro de sus diálogos, como el cómico que mejor había encarnado “la vitalidad del género” de la carpa, consiguió por lo mismo dar un giro trascendental al cine mexicano (véase Bonfil, 1993, p. 27). Después de su debut con *No te engañes corazón* (de Contreras Torres, 1936), *Cantinflas* había dado continuidad a su carrera fílmica con *¡Así es mi tierra!* y *Águila o sol* (ambas de Arcady Boytler, 1937),²⁸ seguidas por *El signo de la muerte* (de Chano Urueta, 1939) (Escalante, 1937, p. 41), en adición a algunos cortos, como *Cantinflas boxeador* y *Cantinflas ruletero* (ambas de 1940), *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940), *Cantinflas profesor de historia*, etcétera. Aquella fue una etapa de mero conocimiento del cine, de transición, entre su comicidad de la carpa, del teatro de revista, y la adaptación de su estilo a un nuevo medio.

Una crítica aguda como Luz Alba había expresado, a propósito de la comedia ranchera y el género que inauguró, que se trataba de “una transcripción *fonotográfica* del mexicanismo convencional de nuestro teatro de revistas, que las gentes de las ciudades se han acostumbrado a confundir con el verdadero” (Luz Alba, 1936, en López-Vallejo, García Riera y otros, 1984, p. 137). Y en efecto, como vimos con lo sucedido a propósito de *Viaje redondo* y *Del rancho a la capital*, en la etapa muda, la transferencia del teatro de revista al cine no había sido exitosa, ni la crítica del teatro de revista había logrado expresarse fílmicamente con fluidez. Sin embargo, la transferencia de la carpa al cine, con *Cantinflas* y otros cómicos, sus modos y su habla, sí logró impactar en las audiencias de esas urbes que coexistían con aquel género de entretenimiento. Eso es lo que explica que de *Águila o sol* al estruendoso éxito de *Ahí está el detalle* (de Juan Bustillo Oro, 1941), *Cantinflas* se haya convertido no solamente en súper estrella del cine iberoamericano, sino en portavoz cómico de una crítica de “los de abajo”, los pelados, a “los de arriba”.

Solamente tres filmes (*Águila o sol*, *Ahí está el detalle* y *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo, 1941) bastaron

para configurar “su personaje de paria, de ‘peladito’, [que] esgrime el habla incoherente para conjurar la adversidad” (García Riera, 1993, p. 57). Nace el personaje que con la distorsión lingüística lucha por escabullirse de una racionalidad, la de los de arriba, los poderosos frente a él, que le es adversa en todos sentidos, comenzando por el habla con que trata de apabullarse y frente a la cual el pelado se las ingenia para enredarlo todo y saltar el obstáculo. Con escenas como la de carpa (en Águila o sol), o la del juicio en *Ahí está el detalle*, o con la trama de *Ni sangre ni arena*, como el falso matador que logra “torear” a las autoridades, a los poderosos, a los ricos, etc., su personaje del pelado plantea la estrategia del desposeído que con “su golpiza a la sintaxis” (Monsiváis, 1993, p. 7), lucha con denuedo por desarticular la agresividad de la gente “decente” o los leguleyos (por ejemplo, en el juicio de *Ahí está el detalle*), que buscan acorralarlo.

Así, los de las “clases superiores” se estrellan ante el muro infranqueable del caos, del relajo al que los conduce el “pelado” con su discurso invertebrado, divorciado de la lógica del raciocinio y la expresión lingüística que “los de arriba” presumen de poseer. Se trata de una confrontación que, por otra parte, es además de enfrentamiento de clases, quizá también “de razas”, porque se trata del pelado, de ascendencia más bien indígena (Doremus, 1998, p. 108), frente al “criollo”, o al que se asume como tal por entonces en la sociedad mexicana, cuando el mestizaje no es tan amplio como en la actualidad, y donde permanecen los resabios de superioridad de las élites provenientes del Porfiriato (véase al respecto, por ejemplo, Pilcher, 2001, pp. 71-78).²⁹ Por otra parte, a continuación en *Ni sangre ni arena*, “*Cantinflas* no pareció un cómico, disfrazado de peladito, sino un peladito real, tan gracioso como patético y conmovedor en sus esquivamientos de la autoridad y en sus intentos de aplacarla afectando ante ella el cuatachismo” (García Riera, 1993, p. 184). Por estas cuestiones, diría Carlos Monsiváis, “los espectadores del principio, aún sujetos al peladaje [...] le admiran al cómico su forma de ser, la rapidez para intimar con desconocidos, *el habla que va de ninguna parte a todos lados*, y la victoria sobre el prójimo, *inerte ante su palabrería* [...]” (Monsiváis, 1993, p. 8).

En aquella corta etapa de la carrera inicial de *Cantinflas* él, sus argumentistas y sus directores logran crear al personaje cómico que siendo ajeno a la lógica discursiva de los que están por encima de él, social y económicamente, termina por abatirlos. Lo logra con su actitud maliciosa y cínica, a la vez inocente e inofensiva, y tendiente a despertar la ternura ante su vulnerabilidad. Se abren entonces las posibilidades de una crítica de esos “de abajo”, a los que el pelado representa, contra abogados, policías, diputados, líderes políticos y en general toda clase de personas del entorno social que con su poder sojuzgan y apabullan a los desposeídos. En tanto vive al margen de las formalidades y las convenciones sociales, de las ataduras de la corrección, tanto en el vestir como en el actuar y sobre todo en el hablar, el personaje del

pelado en *Cantinflas* concluye como un superviviente, en un contexto en el que las “clases bajas” que lo admiran son también supervivientes de las clases políticas y sindicales que a final de los treinta y principios de los cuarenta ya tienen secuestrada a la sociedad entre los desvaríos de su verborrea “reivindicativa” y la evidencia de su cada vez más notoria corrupción.

Lo que no habían logrado del todo las traslaciones de la revista, o las comedias satírico-críticas (al estilo de *El señor alcalde*, *Mi candidato* o *El jefe máximo*, arriba mencionadas), lo logra un cómico que con su personaje y sus filmes concreta un relativo desquite, por la vía del humor crítico y fílmico, frente al poder. Por estas características Salvador Novo diría que “en condensarlos (a los líderes del mundo y de México), en entregar a la saludable carcajada del pueblo la escena demagógica de su vacío confusionismo, estriba el mérito y se asegura la gloria de este hijo cazarro de la ciudad ladina y burlona de México que es *Cantinflas*” (Monsiváis, 1993, p. 9). Era cierto todo aquello, pues la discursividad cantinflasca, carente de sentido y de lógica, aludía simultáneamente a los políticos demagogos y verborreicos que con su perorata política, rebuscada y obtusa, buscaban enmascarar su cinismo y su corrupción en el manejo de la administración pública y en la vida nacional (Pilcher, 2000, p. 347).

A pesar de esto, algunos sectores de las élites intelectuales mexicanas percibieron en el éxito del personaje del pelado una omisión y hasta una confabulación de las élites políticas que, al permitir la glorificación de las masas, a través de la comicidad del pelado y sus situaciones, permitían la creación de una nueva “máscara” que llevaría a los mexicanos a evadirse de su identidad y su realidad, lo cual obstruiría la modernización del país. El choque entre los revolucionarios nacionalistas, y los intelectuales cosmopolitas y universalistas, entre ellos Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Rodolfo Usigli, dio lugar a que así como los nacionalistas toleraran y con el tiempo hasta prohibieran la crítica contra las “clases superiores”, entre ellas los políticos oportunistas, advenedizos y deshonestos, estos mismos políticos, en tanto transigieron con aquellas representaciones, escénicas y fílmicas, fueron a su vez vistos como “hipócritas, inmorales e ignorantes”, y denunciados por promover un nacionalismo cultural que percibían como retardatario, más que como genuinamente modernizador (Doremus, 1998, p. 16 y 108-138).

Aquel personaje de *Cantinflas* fue una vuelta a la vida, a través del cine, del pícaro que desde la literatura española del siglo XVI, pasando por la literatura picaresca del primer tercio del siglo XIX, había llegado hasta las carpas del siglo XX mexicano para finalmente expresarse en el cine. Pareció que se repetía un proceso similar al ocurrido en el pasado español, cuando el género de la picaresca surgió “pletórico de naturalidad, como reacción a los amaneramientos refinados y ampulosidades de los libros de caballerías y de las novelas pastoril y morisca [...]” (Moncada, Pujol y Ruiz, 1980, p. 101). En efecto, el

personaje de *Cantinflas* en el cine, y otros cómicos como él en la historia fílmica nacional, aunque nunca con su mismo éxito y poder, acusan varios de los rasgos de lo que fue el pícaro original de la literatura:

Etimológicamente, el pícaro procede de *picardo*, de Picardía, personaje entroncado con los soldados que volvían de Flandes y con las picas de que eran portadores. *Al pícaro lo llaman algunos el antihéroe, una especie de vagabundo que lucha diariamente por la sagrada empresa de la pitanza cotidiana, [30] sin el menor esfuerzo posible, sin oficio ni beneficio normales, sorteando los lindes de la delincuencia.* Pueden considerarse como precedentes de estos pobres diablos los personajes que pululan en las capas bajas de *La Celestina* [...] Pero la obra que desborda los lindes y se erige en representativa de este género es *La vida del Lazarillo de Tormes* [...] Una relación de carácter autobiográfico en la que su protagonista, Lázaro, muchacho del bajo fondo social, nos narra sus andanzas al servicio de un ciego, de un clérigo, de un escudero, de un buldero, [31] de un alguacil... a cuyas órdenes espabila el ánimo y aprende a vivir, aunque sea a su manera [...].³²

Con el tiempo, nos dice la misma obra arriba citada, “el tipo de pícaro evoluciona en las letras desde el popular y universal del *Lazarillo de Tormes* hasta el nacional y mexicano del *Periquillo Sarniento*” (Moncada, Pujol y Ruiz, 1980, p. 101) y, podríamos agregar, llega a los pícaros y “pelados” que poblaron las carpas mexicanas, hasta que *Cantinflas*, Manuel Medel y otros cómicos los llevaron también al cine. Una definición más moderna, y quizá un tanto más completa puesto que nos permite conectar aquel origen del siglo XVI con la contemporaneidad, con sus similitudes con la picaresca mexicana del siglo XIX (que en lo único que cambió, respecto a la española, fue en las especificidades culturales y caracteres de la nacionalidad mexicana en gestación, a partir de la Independencia) y con su efecto en el cine nacional, nos permite percibir más claramente el fenómeno cultural que abordamos. La picaresca, se nos dice también, es una

Forma narrativa española que estuvo en boga en el siglo XVII. Su primer exponente fue el *Lazarillo de Tormes* (1554). Propiamente el género se constituyó con el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, cuyo protagonista se considera prototipo del pícaro. Éste es *un muchacho de origen humilde, que vive pobremente al servicio de amos sucesivos. Rasgos dominantes de su carácter son la holgazanería y el instinto vagabundo; la actitud cínica como resultado de su agria experiencia de la vida no impide que posea una conciencia peculiar de la dignidad humana, que le permite poner de relieve la hipocresía escondida bajo los móviles aparentemente virtuosos de los demás.* En algunos casos, como en el *Guzmán*, la tendencia moralizante del autor y la narración estrictamente novelesca discurren por cauces forzosamente alternos, sin auténtica fusión artística entre ambos [lo cual es notable también en *La vida del buscón*, de Francisco de Quevedo, en 1626]. La forma autobiográfica del género justifica técnicamente la parcialidad en la visión satírica del pícaro, pero condiciona su original enfoque objetivo; *la expresión es realista y callejera* [...] A través de traducciones e imitaciones [como el *Gil Blas de Santillana*, del francés Alain – René Lesage, escrita entre 1715 y 1735] la no-

vela picaresca influyó en la evolución de la narrativa europea hacia el realismo [y tanto el tipo del personaje, como la forma narrativa llegaron hasta el siglo XX con la inconclusa *Confesiones de Félix Krull*, de Thomas Mann, en 1954] (Cuddon, 1999, p. 666 y Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 10, pp. 2629-2630).³³

Aquella breve etapa del cine mexicano entre el final de los años treinta y el principio de los cuarenta del siglo XX, en que personajes como el de *Cantinflas* fueron contruidos sobre el modelo del pícaro, sucesivamente movilizado y reciclado, del siglo XVI al siglo XX, de la novela al teatro y del teatro al cine, fue un momento cenital, por diversas razones, para el florecimiento de una vertiente de genuina crítica política fílmica. Se trata en lo esencial del mismo tipo de personaje que surgiera en el siglo XVI en España, que se recuperara en la transición de la Nueva España al México independiente en el principio del siglo XIX, que se reconstituye con nuevas situaciones y elementos de crítica en el México que ha transitado de la dictadura porfiriana al México revolucionario, y que por fin resurge para expresarse a través de un nuevo medio de comunicación, el cine, en una cadena ininterrumpida de historia y procesos de comunicación y reconfiguración cultural. Así, frente al tono conservador y hasta reaccionario, implícito en la crítica de la comedia ranchera, que descalificaba el reformismo revolucionario de Cárdenas, y frente al tono de reproche, ciertamente justificado, del cine de comicidad crítica y alusiva a las imposiciones de políticos, partidos y caciques, el humorismo crítico de los cómicos y las carpas, llevado al cine, es quizá uno de los más genuinos, porque es el que proviene del entretenimiento de las capas populares de la población y se hace portavoz de esas capas sociales frente a sus adversarios y victimarios en la escala social, los que los hacen objeto de abusos.

Por otra parte, se manifiesta una gran polifonía, un gran despliegue de relaciones dialógicas en tanto diferentes voces, desde las del pasado hasta las del presente, y dentro del presente las que coexistieron e hicieron posible aquel fenómeno de comunicación, posibilitaron que el pelado de las carpas, principalmente a través de *Cantinflas*, hablara con su propia voz, a la vez que a través de él y su discurso hablaban sus predecesores del pasado (los pícaros de la literatura, por ejemplo), junto con todos los por él representados en el presente, y con los que todos ellos se relacionaban. Se trató de una pluralidad de voces independientes y no mezcladas, una pluralidad de conciencias, una genuina polifonía de voces en un fenómeno único.³⁴ Así, además del diálogo entre el presente y el pasado, en aquel cine cómico y con humor crítico dialogan dos tipos de espectáculos. La representación escénica (la carpa, la revista, el género chico, etc.) y un medio todavía joven, el cine. Dialogan las comunidades de creativos en ambos tipos de espectáculos. Los productores, argumentistas y directores de aquellos espectáculos escénicos, con los

productores, argumentistas, directores y cómicos que buscan trasladar aquella comicidad las pantallas. Dialogan las comunidades de espectadores del que primero es género meramente escenificado, con las comunidades de cinéfilos, que pudiendo no ser afectos a aquellos espectáculos se sumergen en ellos a través del cine. Finalmente, todos en conjunto dialogan con una realidad sociopolítica y sus protagonistas, que van a ser referidos, interpelados, parodiados, ridiculizados, criticados, tanto en las representaciones escénicas como en los filmes.

Se concreta con todo aquello, además, la interacción de dos tipos de participantes en el proceso comunicativo que plantea la existencia de un auténtico lenguaje social. Por una parte, está la comunidad que “codifica”, los productores-emisores de los mensajes (argumentistas, directores, cómicos o actores, etc.), pero sobre todo está *Cantinflas*, el personaje que ha creado, que habla a través de él. Por otra parte, está la comunidad de *receptores-consumidores-usuarios* de los productos de la comunicación, que es la que “decodifica” el mensaje y sus contenidos (Hall, 1980, pp. 128-138). Nunca antes, y quizá nunca después de igual manera, existió tal comunidad, tal concordancia, entre un personaje y sus destinatarios.

No pudo reeditarse la experiencia por dos razones. Por una parte la evolución de *Cantinflas*, del personaje del “pelado”, hacia los personajes tipo, hizo que desapareciera con él la posibilidad crítica de corte popular. Gustavo García diría a propósito de aquella transición que después de *El gendarme desconocido* (1941), “Mario Moreno dejó de experimentar y contrató a un director de cabecera, Miguel M. Delgado, con el fin de borrar al *Cantinflas* original, marginado e incómodo, y adoptar oficios respetables que encarnaran el lado positivo del pueblo” (García y Aviña, 1997, p. 26). Después de los personajes del gendarme o policía, el bombero, el fotógrafo, el elevadorista, el bolero, etc., llegarán los del cartero, el médico, el profesor, el sacerdote, el diplomático, el político o el diputado, hasta llegar al “patrullero” o el “barrendero” (el último filme de su carrera). De la crítica implícita en los despliegues de lucha por la supervivencia de su pelado original *Cantinflas* había evolucionado a los “personajes tipo” y a la tendencia moralizadora, aleccionadora, con lo cual se puso al servicio del cine con fines “edificantes”, de los sectores pequeñoburgueses que lo producían, y de sus estrategias desmovilizadoras. Después de *Ahí está el detalle Cantinflas* ya no combatirá a los poderosos, sino que ahora los tomará como el modelo ante el cual hay que esforzarse para estar a su altura. Los adulará y ellos lo adularán a él, por las sabias lecciones de civismo que asesta a través de sus filmes, uno tras otro, hasta hacer irreconocible a su peladito, al pícaro que le había ganado la atracción de los espectadores.

No fue *Cantinflas* el único que sufrió aquella transformación. Los atisbos de la crítica planteados en algunas comedias cuya acción transcurría en ámbitos rurales, con caciques y sus opositores, prácticamente desaparecen, y

los conflictos entre urbe y campo, como en la comedia ranchera, se diluyen en otras comedias también como conflictos de amor. El modelo remitía, otra vez, a la era clásica. Si nos atenemos momentáneamente a Menandro, en su comediografía “siempre una joven pareja se ve impedida de conocer la felicidad a causa de diferencias sociales, la oposición de los padres, etc., hasta que el azar suscita un acontecimiento o un descubrimiento que hace desaparecer los obstáculos. La intriga principal se entrecruza con intrigas secundarias, donde esclavos producen efectos cómicos” (Croon, 1967, p. 191). Esto es prácticamente lo mismo que vemos en un filme mexicano como *Al son de la marimba* (de Juan Bustillo Oro, 1940), donde una joven pareja enfrenta diversos obstáculos para consumir su amor. Ella (Marina Tamayo) es una joven de familia aristocrática y urbana venida a menos, y tanto para ella como para sus engreídos padres (Fernando Soler y Sara García) resulta complicado establecer una fluida relación con el joven enamorado (Emilio Tuero), porque es ranchero y, aunque muy rico, es muy ajeno al mundo urbano, no cuenta con el “refinamiento”, la “distinción” y “las maneras modernas” de los pretenciosos ciudadanos. Paulatinamente los obstáculos van cayendo, y en medio de todo el desarrollo de la comedia que ellos protagonizan resulta también muy eficaz la comicidad de personajes como los interpretados por Dolores Camarillo *Fraustita* y Joaquín Pardavé, que contribuyen a consolidar la trama de enredos, casi sainete por momentos, que se teje hasta llegar al final feliz. Los conflictos de clase, o entre campo ciudad, y la crítica de cualquier tipo prácticamente han desaparecido, se tiene final feliz.

En la transición del cardenismo al ávilacamachismo el cine mexicano fue todavía más a fondo en su afán de anular el sentido de la realidad, importante factor de la comedia en cuanto ejercicio crítico de la vida real, lo hizo no únicamente para evadirse, y evadir a las audiencias de aquella realidad, sino para criticar soterradamente al régimen revolucionario que acababa de terminar (el cardenismo), prácticamente para celebrar el hipotético neoporfirismo, tan deseado e imaginado como nuevamente posible, a través de lo que se denominó cine “de añoranza porfiriana”.

Desde los años de mayor efervescencia en el reformismo cardenista se había iniciado primero en el teatro aquel humorismo político de tono conservador con la revista *En tiempos de don Porfirio* (estrenada el 22 de octubre de 1938), seguida en diciembre del mismo año por ¡Aquellos treinta y cinco años...! (en referencia a la duración del Porfiriato), y la temporada de añoranza porfiriana, pero de raigambre teatral, llegaría hasta finales de 1939 (año en que se funda el Partido Acción Nacional como una respuesta de la derecha ante el revolucionarismo cardenista), con obras como *Recordar es vivir*, *Parece que fue ayer* y *Las fiestas del centenario* (Estrada, 1996, vol. II, p. 30). Aquellas representaciones, una vez trasladadas al cine, compuestas por melodramas con abundantes tonos de comedia, o a

veces francamente como cintas con personajes y situaciones definitivamente cómicas, dieron lugar a películas como las de comedia ranchera, con una crítica tan genuina como la de los “pelados”, pero como la vertiente de la derecha, de los sectores conservadores del país, contra los sectores de izquierda, o revolucionarios, a los que han visto como destructores de la idílica *pax* porfiriana, de su estabilidad, del lema del “orden, paz y progreso”, etc., todo lo cual consideran como depredado por las hordas de “revoltosos revolucionarios”.

Desde filmes como *Perjura* (de Raphael J. Sevilla, 1938), *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939), hasta llegar a *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939) y *Alejandra, un vals y un amor inolvidables* (José Benavides, hijo, 1940) se percibe la renovada boga que se había iniciado con documentales de la etapa muda, como *México en 1910, o sea la celebración del primer centenario de la Independencia* (Enrique Echániz Brust, 1916), de la cual se decía que incluía “todos los festejos con que se celebró en el mes de septiembre de 1910 en la capital de la República y que nos muestra el México grande y progresista de esa época” (De los Reyes, 1986, p. 113). Documentales posteriores, como *La vida del general Porfirio Díaz* (1922) habían sido prolongaciones del ánimo por historiar y de la añoranza por los tiempos pasados y previos a la Revolución.

Aquello explica que veinte años después, cuando ha tomado posesión el presidente (Manuel Ávila Camacho), que se dice es moderado, “caballero”, y que declara ser “creyente”, las clases pequeñoburguesas que producían el cine mexicano se hayan sentido estimuladas para ir a fondo con sus comedias celebratorias del Porfiriato, que encerraban en consecuencia una crítica y un rechazo a la Revolución. Así, comedias como *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *La reina de la opereta* (José Benavides hijo, 1945) y *Lo que va de ayer a hoy* (Bustillo Oro, 1945) marcarán la apoteosis celebratoria de un pasado reciente, que se quiere revivir. En dichos filmes las clases privilegiadas, la odiada casta de “los científicos”, no son presentadas como lo que realmente fueron, sino que se les retrata de manera amable, como gente ajena a la barbarie que significó la dictadura, y el propio Porfirio Díaz aparece en varios de esos filmes como personaje de comedia. Cuando dentro de aquella comediografía fílmica, retrógrada por sus intenciones y por su crítica política (de derecha) hacia lo que había sido la Revolución (terminada en realidad con Cárdenas), se filmó *Porfirio Díaz*, también titulada *Entre dos amores* (de Raphael J. Sevilla y Raphael M. Saavedra, 1944), el círculo se había cerrado.

De aquel filme, impensable en cualquier otro régimen previo, de los que se consideraban revolucionarios (como el cardenismo), pero perfectamente explicable en el ávilacamachismo, se decía que en ella “se advierte el deseo de presentar a la nueva generación mexicana *aquella parte*

noble, interesante y simpática de [Porfirio] Díaz”. Aquella misma crítica periodística concluía que “para criticar la película hay que ser amante del cine y no tener pasión política que altere la crítica” (Pérez Díaz, 1944, p. 18), lo cual equivalía a decir que estaba permitida, en todo caso, la pasión política de la derecha, que con aquellos filmes, aparentemente inocuos y de tono amable, de todos modos lanzaban los dardos de su acendrada crítica contra la transformación revolucionaria reciente del país. Así las cosas, la comedia, cuando menos durante el ávilacamachismo y la Segunda Guerra Mundial, no sería crítica, y sería más bien distorsionadora y promotora de la evasión, con lo cual sí sería comedia política, así fuera de tendencias conservadoras.

En el paréntesis que se abrió entre el ascenso fulgurante de *Cantinflas*, a partir de 1941 con *Ahí está el detalle*, y el rodaje de la supuesta mirada “simpática” hacia Porfirio Díaz y lo que su régimen significó, otros cómicos importantes surgieron y desarrollaron carrera en el cine mexicano, aunque no todos, y no siempre, desarrollaron cine de comicidad o humor político, que es el objeto central de este artículo. Vale la pena entonces mencionar a algunos de aquellos cómicos importantes, sin duda, pero estableciendo sus especificidades y las razones por las que no se les puede considerar siempre como cómicos con crítica o humor político fílmicos. Manuel Medel, en *La vida inútil de Pito Pérez* (de Miguel Contreras Torres, 1941), protagonizó un tipo de personaje que más que encaminado hacia el humorismo político pareció inclinarse a una reflexión filosófica, emparentada con lo que se intentaba a través de textos como *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, pero que ya no tuvo continuidad alguna en sus otros dos filmes protagónicos, *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945) y *Loco y vagabundo* (Carlos Orellana, 1945).

El fallido intento de Jesús Martínez Palillo por convertirse en estrella fílmica nunca le hizo posible trasladar al ámbito del cine su eficacia con la crítica política, tal como la realizaba en la carpa. Por eso los filmes de Palillo, desde que debutó con *Lo que el viento trajo* (de José Benavides, hijo, 1944), pasando por *Palillo Vargas Heredia* (de Carlos Véjar, hijo, 1943), hasta llegar a *¡Ay Palillo, no te rajes!* (de Alfonso Patiño Gómez, 1948), parodia en el título de la célebre y muy exitosa *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (de Joselito Rodríguez, 1941), no tienen significación alguna en términos de humor político en el cine, porque con todo y lo importante que en ese terreno fue Palillo en las carpas o en los teatros, su discurso contra los políticos y líderes sindicales abusivos y corruptos, los “prevaricadores”, nunca logró gran impacto con los espectadores cinematográficos, en parte porque la censura, esa sí de carácter muy político, lo obstaculizó. Excluidos como quedaron del estrellato Leopoldo *El cuatezón* Beristáin, Roberto *El panzón* Soto, Alfonso *Pompín* Iglesias, Manuel Medel, Estanislao Schilinsky, y otros cómicos similares, como Arturo Manrique *Panseco*, Jorge Treviño *Panqué*,

etc., se convirtieron desde luego en algunos casos en figuras importantes de soporte, pero lo fueron mayoritariamente dentro del melodrama, protagonizado por las que se consideraban las verdaderas “estrellas” del cine mexicano, dentro de cuyo firmamento el único verdadero en esa categoría fue *Cantinflas*, hasta antes de que aparecieron en escena Germán Valdés *Tin Tan* y Adalberto Martínez *Resortes*, entre otros como Antonio Espino *Clavillazo*.

Arturo Manrique, alias *Panseco*, y Jorge Treviño, alias *Panqué*, no lograron concretar un filme que quizá habría contenido cierto humor político, pues el proyecto de la película titulada *Cesantes*, que probablemente contendría algo de crítica contra el desempleo, referencias a los desempleados y críticas a los líderes sindicales que ya había prohijado el régimen “revolucionario”, quedó suspendido en aras de la realización de un melodrama más (Tulio de la Ho, 1934, pp. 34-35). Lo mismo ocurriría después con un cómico como Armando Soto La Marina el *Chicote* (1909-1983), que fracasó estrepitosamente con el único intento que se hizo por convertirlo en estrella cómica en *El tigre de Jalisco* (René Cardona, 1946). El cine mexicano lo perdió como potencial “estrella”, pero lo ganó como un estupendo actor de soporte. Igual suerte habrían de correr cómicos y comediantes como Leopoldo el *Chato* Ortín, Enrique Herrera y sobre todo Carlos López *Chaflán*, quien antes de morir prematuramente tuvo un gran éxito con la comedia *Los millones de Chaflán* (de Alejandro Galindo, 1938), que algo de crítica contuvo contra los ciudadanos abusivos en contra de los pueblerinos inocentes, pero con aspiraciones de ascenso social que ridiculizaban el oportunismo, el arribismo y lo advenedizo de unas clases medias y media altas en el México recién “revolucionado”.

Junto a los desempeños de cómicos y comediantes como Ángel Garasa, Armando Soto La Marina *El Chicote*, Agustín Isonza, Alfredo Varela hijo, el argentino Jorge *Che* Reyes, además de duetos como *Los Kikaros*, y actrices como Emma Roldán, Amelia Wilhelmy, Delia Magaña, Famie Kaufman *Vitola*, más comicidad de humor, que en todo caso fue sociopolítico, pudo quizá estar presente en los filmes de Germán Valdez *Tin Tan*. Se trata de una comicidad que alude a “los pachucos”, una comunidad marginada dentro de la sociedad mexicana y también de la estadounidense. Es una comunidad escindida culturalmente de dos culturas matrices con las que está relacionada, pero que a la vez la rechazan, la excluyen (como al “peladaje” que representaba *Cantinflas*). Aquella variante del pícaro, en este caso una especie de pícaro transfronterizo, enfrenta y cuestiona a las culturas (mexicana y estadounidense) de las que se divorcia, porque lo marginan. Dicho personaje y situaciones serían recuperados en el futuro por otro comediante, Eulalio Gutiérrez *Piporro*, como “el pocho”.

Sin embargo, y al igual que ocurriera con la transformación que sufrió *Cantinflas*, pronto el personaje contestatario del pachuco de *Tin Tan* cede el paso al personaje de

comedias urbanas, que de la mano de Gilberto Martínez Solares como director de cabecera, sin duda alcanza grandes éxitos, pero muy difícilmente dentro de la comedia de humor político. En el mismo año en que se forma la feliz mancuerna de *Tin Tan* con Martínez Solares, quien lo convierte en un comediante “decente”, otros cómicos intentan consolidar carrera, entre ellos Manuel Palacios *Manolín* y Estanislao Schillinsky, en *Pobres pero sinvergüenzas* (de Jaime Salvador, 1948), que tampoco logra encaminarse hacia el humor político filmico. Terminado el decenio de los años cuarenta surgen otros cómicos, entre ellos Antonio Espino *Clavillazo*, que muy esporádicamente tuvo entre sus filmes algún atisbo de crítica política, como cuando en *Sindicato de telemirones* se aludió en la trama a la efervescencia sindical, originada en el final del alemanismo, por la corrupción y el charrismo de los líderes obreros, que fueran tan propias de aquel sexenio.

En aquella transición de decenios, y de sexenios, se desarrolló la brillante trayectoria de un comediante como Joaquín Pardavé, que como referimos antes serviría muy bien a la crítica política y filmica de la derecha por dos vías. La primera, a través del cine de “añoranza porfiriana”, con personajes como Don Susanito Peñafiel y Somellera, y varios otros similares, que criticaban ácidamente a los regímenes revolucionarios mediante la remembranza de lo que aquellos sectores conservadores veían en la lógica del “todo tiempo pasado fue mejor”, es decir, el del Porfiriato. Pardavé llegó incluso a ser atacado y amenazado por su participación en este tipo de espectáculos y filmes, que entrañaban un humorismo político de talante conservador, contra los heraldos de la triunfante Revolución mexicana (Estrada, 1996, vol. II, pp. 30-31).

La segunda vía en la que Pardavé sirvió también en alguna medida al humorismo político conservador fue el homenaje a la migración española, pero la franquista, radicalmente distinta del exilio republicano español, lo cual se expresó en sus filmes *Los hijos de don Venancio* y *Los nietos de don Venancio* (1944 y 1945, respectivamente), en un cine de pequeña burguesía reaccionaria que omitía la tragedia de los perseguidos, los exiliados, los trasterrados de la Guerra Civil Española (1936-1939), pero sí homenajeaba a los no republicanos, a “todos los españoles que llenos de ilusiones, sin más fortuna que un corazón de oro y férrea voluntad, llegaron a nuestra América para engrandecerla con su tesón y trabajo, como si fuera su propia patria” (Pardavé, 1944, epígrafe en el inicio del filme). Lo que Pardavé había sido en la revista política de los años veinte, junto a estrellas de ese espectáculo, como Leopoldo el *Cuatezón* Beristáin o Roberto el *Panzón* Soto, con revistas de fundado humor político contra las desviaciones y abusos de los falsos revolucionarios, había oscilado, en los años cuarenta, a un humorismo político, de tono conservador, que servía más bien a los intereses de los sectores reaccionarios de México.

El último gran cómico de la época de oro que tuvo visos de humor político en sus filmes fue Adalberto

Martínez *Resortes*. Aquello fue posible porque dentro de las afortunadas mancuernas que solían formarse en el cine mexicano, la de *Resortes* con Alejandro Galindo como director probó ser una de las más eficaces, si de crítica y humor político se trata (Peredo, 2000, pp. 178-180, 318, 337 y 358). En películas de aquel director, con títulos como *Confidencias de un ruletero* (1949), *Dicen que soy comunista* (1951) y *Los Fernández de Peralvillo* (1953), en ésta última en un papel secundario pero muy significativo, *Resortes* pudo ser un vehículo muy eficiente para la crítica de Galindo contra diputados, empresarios o personajes “de poder”. Además, en *Dicen que soy comunista*, se aludía abiertamente a la estrategia represora alemanista, la de satanizar las huelgas y las demandas sindicales, cuando eran justa y socialmente reivindicativas de los trabajadores, con el argumento de que se trataba “desviaciones” ideológicas, de inclinaciones al socialismo o al comunismo, en un tipo de cine que así, de paso, criticaba también la paranoia a la que estaba dando lugar la “guerra fría” en el ámbito mexicano. El personaje de *Resortes*, bien visto y construido por Alejandro Galindo como la encarnación del proletario luchón, politizado, víctima y a la vez “juez de los tejemanejes de la nueva burguesía” (García y Aviña, 1997, p. 27), la gestada bajo el cobijo de la “familia revolucionaria”, fue quizá el último y todavía significativo cómico de humor político en el cine mexicano de la época de oro. Quedarían para la historia los esfuerzos de todos, cómicos y directores, pero por desgracia pocos logros reales de sólo unos cuantos.

Epílogo

Los llamados a la unidad nacional, a la reconciliación (después de la agitación social y política del cardenismo), y las necesidades de la defensa del país ante un hipotético ataque como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, sirvieron muy bien para desmovilizar cualquier ánimo crítico en el cine mexicano. No sería pues sino hasta pasado aquel régimen, y la guerra, cuando algunos realizadores, entre ellos principalmente Alejandro Galindo, se dispondrían a tratar de volver a ser críticos mediante la comedia y los cómicos.

Con filmes como *Esquina bajan* y su secuela *Hay lugar para... dos* (ambas de 1948), Galindo había intentado crítica sociocultural, con planteamientos de conflictos entre conductores de transportes públicos, sindicatos y líderes. Se trata de melodramas, ciertamente, pero de tonos muy cómicos, que ponen el acento de la mirada en lo social, como también ocurre en sus comedias protagonizadas por Adalberto Martínez *Resortes*, *Confidencias de un ruletero* (1949) y, sobre todo, *Dicen que soy comunista* (1951), hecha en pleno contexto de la *guerra fría* y cuando en México cualquier ánimo de lucha social termina por calificarse como “desviación ideológica” hacia el comunismo, como se dijo líneas arriba.

Ante aquel panorama, y durante el régimen de Miguel Alemán (1946-1952), fue entendible no solamente que directores como Galindo abandonaran por completo las posibilidades de la comedia crítica y de carácter político, sino también que otros directores prefirieran desviarse a lo que pareciera menos peligroso. Así fue explicable que cuando se filmó la comedia *El embajador* (de Tito Davison, 1949), la crítica se desviara del ámbito de lo nacional a la arena internacional. En aquella comedia el cómico Luis Sandrini, en su última colaboración para el cine mexicano, protagonizó una trama de suplantación de identidades. Como *valet* de un embajador (de la ficticia república de Paranagua), el personaje suplanta a su jefe (cuando el verdadero embajador se enferma) y asiste en su lugar a una conferencia sobre desarme. El humilde *valet* expone así su punto de vista, el del hombre común, carente de convencionalismos, falsedades y simulaciones, tan frecuentes al parecer en la diplomacia oficial. Aun cuando la suplantación es descubierta, lo dicho por el falso embajador es tomado en cuenta por los conferencistas, que llegan a un buen acuerdo. La comedia tiene un final feliz y hace algo de crítica, pero solamente contra la diplomacia y no contra los intereses nacionales que la determinan.

El filme, realizado también en plena *guerra fría*, tenía evidentes nexos con la realidad del momento, pues México había conseguido que el tema del desarme se incluyera en serio en los discursos internacionales. Una abundante retórica pacifista no había servido para paliar un distanciamiento cada vez más marcado en el esquema bipolar del mundo, que se agudizaba cada vez más con la proliferación del armamento nuclear. *El embajador*, muy ligado en consecuencia a los sucesos del momento, contenía una crítica para la diplomacia mundial, y en el fondo un halago para el protagonismo de México en aquella arena, a decir de algunas notas de prensa. Los políticos mexicanos que habían sido criticados en las comedias del final de los treinta, los que habían sido acusados de destructores de la paz porfiriana, los que habían sido ridiculizados por los pelados al estilo *Cantinflas* ahora eran halagados en la prensa y en el cine. Una nota de la prensa sobre la diplomacia y la política decía que

Descendiendo de las nubes de la lírica y de la fantasía el presidente designado de la UNESCO, licenciado Gual Vidal, señaló en conceptuoso discurso cómo la asamblea se apartaba de la realidad, soñando en programas y proyectos que nunca podrán llevarse a cabo con los escasos recursos con que cuenta el alto organismo. Llamó la atención también el secretario de Educación sobre el lastre que pesa sobre la UNESCO, representado por los fuertes gastos que soporta para el sostenimiento de una burocracia probablemente muy superior a sus necesidades efectivas (*El Universal Gráfico*, 1947, p. 6).

En el contexto de la *guerra fría* la retórica pacifista de la posguerra había sido criticada en todos los medios, porque en realidad no conducía a nada práctico, más que a los buenos deseos, y sobre todo porque no solucionaba los

problemas. Un filme como *El embajador* parodiaba muy eficazmente a aquella diplomacia y a la vez hacía crítica aparentemente severa contra “esas grandes reuniones de diplomáticos que cuestan un dineral y no sirven para nada”, como se dijo en algunas reseñas elogiosas que recibió la película (*El Redondel*, 1949, p. 4). Así, con aquellos despliegues más bien tibios de comicidad crítica y de corte ya no político, sino dirigido hacia afuera, hacia la diplomacia mundial, el cine mexicano de la época de oro tuvo su canto del cisne en cuanto a comediografía fílmica de humor político y crítico. Cuando años después Mario Moreno *Cantinflas* protagonizó *Su excelencia* (de Miguel M. Delgado, 1966), también con un personaje cómico de embajador, su pelado contestatario del final de los treinta e inicio de los cuarenta había quedado por completo atrás, y con él lo mejor de la comicidad de humor político en el cine mexicano “de oro”.

Notas

¹ Debe entenderse, cuando hablamos en este texto sobre el teatro de revista, o simplemente la *revista*, que nos referimos simple y llanamente al “espectáculo teatral que generalmente consiste en una serie de cuadros en los que hay música, canciones y bailes” (Lara, 1982, pp. 388-389).

² Las etapas que suelen definirse para la comedia de la antigüedad grecolatina comprenden: los orígenes remotos en el siglo VI antes de Cristo (-580 a -560 a. C.), la comedia siciliana de Epicarmo (-550 a -460 a. C.), la comedia ática (denominada así por el idioma), que se divide en tres: la comedia antigua predominantemente en el siglo V antes de Cristo (-470 a -390 a. C.), la comedia media en el siglo IV antes de Cristo (-390 a -330 a. C.) y la comedia nueva, en la transición del siglo IV al siglo III antes de Cristo (-330 a -250 a. C.), cuando también ocurre la transición de Grecia a la comedia latina en Roma.

³ “Lo más selecto y profundo de nuestra cultura, nuestro ‘humanismo’, tiene sus raíces y gran parte de su floración en la Antigüedad Clásica y a ella hemos de acudir constantemente para conocer el linaje de nuestra civilización” (Croon, 1967, p. 5).

⁴ Véase la traducción de inglés a francés en Henri Bergson, “Laughter” (incluido en Sypher, 1980). A partir de esta cita y de esta nota deberá entenderse que todas las traducciones de textos en lengua inglesa son mías.

⁵ El concepto de mimo alude tanto al actor como al tipo de representación que hacía. Del griego *mimos* y del latín *mimus*, el *mimo* era una “obra popular de carácter imitativo, en su origen en forma de danza, más tarde en forma de comedia bufa [...] En Roma, el mimo era muy popular y, gracias a su realismo feroz, atraía muchas veces un público más numeroso que las *Fábula* (fábulas) más serias [...] El mimo era célebre por su carácter obsceno [...]” (Croon, 1967, p. 195). Los corchetes míos.

⁶ Las cursivas y corchetes son míos.

⁷ Desde luego, no escapa al planteamiento de este artículo todo lo que evidentemente también se filtró desde la comediografía clásica grecolatina, a lo largo de los siglos, a escritores como Jean Baptiste Poquelin *Molière*, los autores del teatro Isabelino (principalmente William Shakespeare), los autores del Siglo de Oro español (como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca), y toda la multitud de autores y obras hasta mediados del siglo XVIII, cuando una muy necesaria rearticulación de géneros volvió el estudio de las comedias, y sus múltiples manifestaciones, en un asunto cada vez más complejo. Valga entonces, como en el

cine, una muy necesaria elipsis en este artículo, que nos permite acogernos a los postulados más antiguos para ver su manifestación en la contemporaneidad fílmica y humorística de nuestro cine mexicano en el siglo XX.

⁸ Los corchetes son míos.

⁹ Los corchetes son míos.

¹⁰ Recuérdese al respecto el estruendoso éxito, en México y Latinoamérica, del filme *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), detonador del género fílmico del melodrama ranchero y su secuencia clave de las coplas cruzadas (entre Tito Guízar y Lorenzo Barcelata en la cantina).

¹¹ Juan Suárez de Peralta, *Noticias de Nueva España*, Madrid, 1878 (González Obregón, 1966, p. 397).

¹² Los corchetes son míos.

¹³ Véase por ejemplo, José Revueltas (1942, p.5).

¹⁴ Luis Villoro estableció la posibilidad de que “la historia pueda verse en dos formas: como *un intento de explicar el presente a partir de sus antecedentes pasados*, o como una empresa de comprender el pasado desde el presente. Puede verse como ‘retrodictión’, es decir, como *un lenguaje que infiere lo que pasó a partir de lo que actualmente sucede*”. Comillas de Villoro en el término retrodictión, evidentemente recuperado de los conceptos anglosajones *retrodiction* y *retrodictive*, de *retread*, “seguir de nuevo”, “pisar de nuevo” y/o “volver a”, del frente o presente, hacia atrás. Luis Villoro, “El sentido de la historia” (Moreno y Huerta, 1982, p. 38).

¹⁵ Las cursivas son mías. La sátira “era una especie de poema mezclado de prosa, donde se trataba de numerosos temas en un tono que podía ser bromista o mordaz. Frecuentemente, se criticaban los defectos sociales o estigmatizaba la debilidad humana [...] Lucilio [...] fue el primero que empleó la sátira para criticar a la sociedad [...] Claudiano fue el último de esta serie; con él la sátira se volvió un verdadero libelo contra los enemigos de la corte” (Croon, 1967, pp. 257-258).

¹⁶ La Revolución mexicana había despertado la práctica social de la crítica política, adormecida durante los más de treinta años de dictadura. A poco de exiliado y en un artículo de prensa, Porfirio Díaz advertía que “en México se ha despertado una fiebre política de la que, seguramente nuestros anales no conservan memoria [...] así ahora todos nos sentimos políticos”. Carlos González Peña, “Politiquerías”, *El Mundo Ilustrado*, domingo 24 de junio de 1911, s. p. (De los Reyes, 1983, p. 110).

¹⁷ Respecto al término *carpa*, que en América alude a una especie de “tienda de campaña”, a “un puesto de feria cubierto con toldo”, o a un “toldo de circo” (Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 3, p. 685), vale la pena precisar que en México es un concepto alusivo a un espectáculo de representación escénica. De ella, y por la importancia que su definición reviste, en relación con los demás espectáculos que se mencionan en este artículo, conviene referir la muy precisa y eficaz definición de Carlos Bonfil: “En los treinta prolifera en la ciudad de México un género propio del arrabal, la *carpa*. Levantada en terrenos baldíos sin demasiado apego a las condiciones de seguridad, la carpa acoge a cantantes de tango, zarzuela y ranchero, a ‘vedettes’ sin esperanzas de alcanzar el cielo de las tipleas en los teatros de moda, a cómicos que prolongan a personajes de historieta y que se desentienden un poco del chiste político para privilegiar el manejo del albur, único lenguaje coherente del grupo o ‘palomilla’”. En la *carpa*, agrega Bonfil, “el público [...] responde jubilosamente a la caracterización bufa de payos, señoras lujuriosas y gendarmes [...] En las carpas hay sólo fragmentos del incosteable espectáculo de *revista* al que se imita en casi todo, desde los números de acrobacia, los bailes y las pantomimas, hasta las *comedias* y los *sainetes* reducidos al sketch del cómico y su *patíño*. La sátira no tendrá las pretensiones panorámicas de obras exitosas [...] pero el talento de la improvisación, siempre a la delantera del guión rutinario, y el diálogo con un público proletario, revigorizan la propuesta humorística del teatro frívolo” (Bonfil, 1993, pp. 21-27).

- ¹⁸ Véase al respecto el documental “La comedia, un negocio muy serio”, dentro de la serie *Hollywood*, escrita, producida y dirigida por Kevin Brownlow y David Gill, Londres, Thames Television, 1980.
- ¹⁹ En los hechos, aquel afán imitativo de la comicidad extranjera ya se había manifestado en México desde *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* de los Hermanos Alva en 1913 (Dávalos, 1996, p. 23).
- ²⁰ Véase la distinción entre cómico y comediante expuesta líneas arriba.
- ²¹ Se entiende por *sainete* a la “breve pieza cómica, propia del teatro español semejante al *paso* (interludio, breve pieza cómica) y al *entremés* (breve interludio cómico, o pieza en un acto, cómica o satírica, que solía representarse entre el primer y segundo acto o jornada de una obra teatral, acompañándose de bailes o canciones). Exponente de la literatura costumbrista, [el sainete] tiene por objeto la pintura, a menudo satírica, de costumbres y tipos populares. Revitalizado en la segunda mitad del siglo XIX [...] dio pie al *género chico* y a la *zarzuela*” (Cuddon, 1999, pp. 263 y 643; Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 5, p. 1212, vol. 9, p. 2563 y vol. 11, p. 2944). Los paréntesis son míos.
- ²² Véase, además del ya citado Croon (1967, pp. 257-257), la definición completa y muy eficaz referida en el cuerpo principal de texto de la Enciclopedia Salvat, Diccionario (1983, vol. 11, p. 2988).
- ²³ “Comedia satírica diseñada para ridiculizar y corregir vicios como la hipocresía, la soberbia, la avaricia, las pretensiones sociales, la simonía y el nepotismo. [Jean Baptiste Poquelin] Molière es el supremo dramaturgo de este género. Ben Jonson and [Bernard] Shaw son otros casos notables” (Cuddon, 1999, p. 159). Los corchetes son míos.
- ²⁴ Folleto editado por la UNAM y la Dirección de Cinematografía (citado por López-Vallejo, García Riera y otros, 1984, p. 139).
- ²⁵ Desde luego subyace, en todo este planteamiento, la referencia a un *modelo clásico* de la representación escénica, es decir, el modelo “pertenciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega o romana, y a los que en los tiempos modernos los han imitado” (Enciclopedia Salvat, Diccionario, 1983, vol. 3, p. 784). Esto se propone, además, con base en el hecho de que, aunque es utilizado en matemáticas (modelo matemático), cibernética, informática o computación, en este caso aceptamos el concepto de *modelo* como *esquema conceptual* que permite referir (de manera más o menos formal) un *sistema de relaciones* entre diferentes *elementos o variables* que intervienen en un fenómeno o proceso, que pueden operar en *interdependencia*, y refieren, además, al estilo, diseño, patrón, paradigma, maqueta, prototipo, etc., de un producto cultural, en este caso la dramaturgia griega y todo lo que involucraba, en términos humanos, materiales y psicosociales. Sobre estas características de un modelo, sus antecedentes históricos, sus herencias e influencias, y su aplicabilidad, hay aportaciones de autores diversos (Denning, 1990, p. 6; Barnow y otros, 2004, pp. 383-387).
- ²⁶ Las cursivas son mías.
- ²⁷ La cursivas son mías.
- ²⁸ La raíz teatral-musical del filme se delataba por la prensa, que anunciaba a Águila o sol como “El primer espectáculo musical mexicano. Águila o sol” (*Filmográfico*, 1938, p. 37). Otras notas hacían referencia a los números bailables y a los vestuarios, como “*Cantinflas* con un coco en la cabeza”, etc. Lo que de seguro fue cierto es que “Arcady Boytler descubrió la fórmula para vincular la comicidad carperera de Mario Moreno y Manuel Medel con el cine. A él se deben las dos grandes comedias de la pareja [...]”. (García y Aviña, 1997, p. 19).
- ²⁹ Jeffrey M. Pilcher describe, por ejemplo, respecto a la película *Ahi está el detalle*, que “el pelado *Cantinflas* burla al celoso criollo interpretado por Joaquín Pardavé” (Pilcher, 2001, p. 75).
- ³⁰ Ración de comida que se distribuía a los pobres.
- ³¹ El *buldero* era un funcionario de la iglesia católica que, en la Edad Media, distribuía las *buldas* (después llamadas *bulas*) de la Santa Cruzada, y además recaudaba las limosnas que a cambio de recibir

dichas *bulas* daban los fieles. Las bulas eran documentos expedidos por la curia de la iglesia católica en los que se confería algún tipo de gracia. Al sustituirse el término *bulda* por el de *bula*, de manera natural el *buldero* terminaría referido como *bulero*, el que mediante pago previo predicaba o repartía las *bulas*. El *buldero* era pues un personaje de poder frente al cual el pícaro debía sobrevivir. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia Española de la Lengua, 2001. *Enciclopedia Salvat, Diccionario*, Salvat Editores, México, 1976, vol. 2, p. 575.

³² La cursivas son mías.

³³ Los corchetes son míos.

³⁴ Subyacen en este planteamiento los postulados de Mijail Bajtín sobre dialogismo y polifonía. Vale anotar que los textos de Bajtín en la materia fueron escritos en el decenio de los años treinta, y aunque publicados al principio de los ochenta, las teorías de lo monológico/dialógico y la polifonía ya estaban planteadas (Bajtín, 1981).

Referencias

- Anónimo (1938), “El primer espectáculo musical mexicano. Águila o sol”, *Filmográfico*, año 6, núm. 71, febrero, p. 37.
- Anónimo (1947), “Sentido de realidad”, *El Universal Gráfico*, 13 de noviembre, p. 6.
- Anónimo (1949), “El embajador”, *El Redondel*, 14 de agosto, segunda sección, p. 4.
- Anónimo (1949), “El embajador”, *El Redondel*, 21 de agosto, p. 1.
- Bajtín, M. (1981), *The dialogic imagination: four essays*, traducido por C. Emerson y M. Holquist, editado por M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- Barnow, E., G. Gerbner, W. Schramm, T. L. Worth y L. Gross, eds. (2004), *International Encyclopedia of Communications*, vol. 2, Nueva York, Oxford University Press/The Annenberg School of Communications of the University of Pennsylvania.
- Bonfil, C. (1993), *Cantinflas, Águila o sol*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Croon, J. H. (1967), *Enciclopedia de la Antigüedad Clásica*, Colección Enciclopedias Afrodisio Aguado, núm. 5, traducida por M. P. Bol, Madrid, Afrodisio Aguado Editores Libreros.
- Cuddon, J. A. (1999), *Literary terms and literary theory*, cuarta edición, Londres, Penguin Books Ltd.
- Dávalos, F. (1996), *Albores del cine mexicano*, México, Clío.
- Dávalos, F. y E. Vázquez (1985), *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Colección Difusión Cultural, núm. 4, Serie Cine, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- De la Ho, T. (1934), “Migajas del cine nacional”, *Filmográfico*, vol. 2, núm. 23, febrero, pp. 34-35.
- De los Reyes, A. (1983), *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, vol. 1 (1896-1920)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- De los Reyes, A. (1986), *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Colección Filmografía Nacional, núm. 5, México, Filmoteca UNAM.

- De los Reyes, A. (1994), *Filmografía del cine mudo mexicano, vol. II 1920-1924*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Difusión Cultural-UNAM.
- Denning, P. J. (1990), "Modeling reality", *American Scientist*, vol. 78, núm. 6, noviembre-diciembre, pp. 495-498.
- Díaz del Castillo, B. (1960), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, Espasa-Calpe.
- Doremus, A. T. (1998), *Culture, politics and national identity in Mexican literature and film: 1929-1952*, tesis de Doctorado en Letras Hispánicas, Madison, University of Wisconsin.
- Enciclopedia Salvat (1983), *Diccionario Enciclopédico Salvat*, segunda edición, vols. 3, 5, 9, 10 y 11, México, Salvat Mexicana de Ediciones.
- Escalante, E. V. (1937), "Casos y cosas del cine nacional. Chano Urueta prepara una nueva película que se titulará *Aquí no ha pasado nada*, una comedia especial para *Cantinflas*", *Filmográfico*, vol. 5, núm. 59, febrero, p. 41.
- Estrada, J. (1996), *Joaquín Pardavé, el señor del espectáculo*, volúmenes 1 y 2, México, Clío.
- Gaehde, C. (1958), *El teatro. De la Antigüedad hasta el presente*, tercera edición, traducido por E. Martínez, México, Editora Nacional.
- García, G. y R. Aviña (1997), *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío.
- García Riera, E. (1969), *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, México, Era.
- García Riera, E. (1993), "Cantinflas. Del peladito al magnate", *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación*, núm. 8, agosto-octubre, p. 57.
- García Riera, E. (1999), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Mapa/Conaculta/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- González, L. (1966), *México viejo*, México, Patria.
- Hall, S. (1980), "Encoding/decoding", en S. Hall, D. Hobson, A. Lowe y P. Willis (eds.), *Culture, media, language*, Nueva York, Routledge, pp. 128-138.
- Hollywood: a celebration of the American silent film. Episodio 8, La comedia. Un negocio muy serio* (1980), documental, dirigido por K. Brownlow y D. Gill, Londres, Thames Television.
- Lara, L. F. (1982), *Diccionario fundamental del español de México*, México, Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- López-Vallejo, M. L., E. García Riera y otros (1984), *Fernando de Fuentes (1894/1958)*, Serie Monografías, núm. 1, México, Cineteca Nacional.
- Moncada, J., C. Pujol y B. Ruiz (1980), "La novela picaresca. Capítulo IV: los inicios del humanismo en España y el siglo de oro", *La literatura a través de los tiempos*, Biblioteca Temática UTEHA, vol. 9, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana.
- Monsiváis, C. (1993), "La imagen perdurable y los momentos momentáneos. *Cantinflas (1911-1993)*", *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación*, núm. 7, mayo-julio, pp. 6-15.
- Moreno, A. y E. Huerta, coords. (1982), *Historia ¿para qué?*, tercera edición, México, Siglo XXI.
- Peredo, F. (2000), *Alejandro Galindo. Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Imcine/Porrúa.
- Pérez, R. (1944), "Porfirio Díaz o *Entre dos amores*", *El Cine Gráfico*, 24 de septiembre, p. 18.
- Pilcher, J. M. (2000), "El signo de la mugre: *Cantinflas*, cross-dressing, and the creation of a Mexican mass audience", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 9, núm. 3, pp. 333-348.
- Pilcher, J. M. (2001), *Cantinflas and the chaos of Mexican modernity*, Wilmington, DE, Scholarly Resources Inc.
- Revueltas, J. (1942), "La marea de los días: el chiste y su relación con lo inconsciente", *El Popular*, año IV, tomo IV, núm. 1387, 28 de marzo, s. p.
- Rivera, V. A. (1989), *La composición dramática, estructura y cánones*, Colección Escenología, núm. 10, México, UNAM/Grupo Editorial Gaceta.
- Ruiz, M. del C., L. Reed y E. Cordero (1980), *El periodismo en México, 450 años de historia*, segunda edición, México, Facultad de Estudios Superiores, Acatlán-UNAM.
- Silverman, L. (2005), "Los Ávila", *Ritos y Retos del Centro Histórico*, año VI, núm. 28, junio-julio, pp. 22-23.
- Sypher, W., ed. (1980), *Comedy*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

Recibido: 1 de septiembre de 2014

Aceptado: 25 de febrero de 2015

***Autor: Francisco Peredo Castro**

Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó un posdoctorado en Análisis Cultural en la Universidad de Ámsterdam, Holanda. Actualmente es profesor investigador adscrito al Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Social de la UNAM, México. Su área de especialización es el eje formativo de Historia y procesos de comunicación, hoy en día con el proyecto “Historia sociocultural del cine mexicano (1896-1952)”. <peredofm@unam.mx>.

Sus publicaciones más recientes son:

Peredo, F. (2015), “Catholicism and Mexican cinema: a secular state, a deeply conservative society and a powerful catholic hierarchy”, en D. Biltereyst y D. Treveri (eds.), *Moralizing cinema: film catholicism and power*, Nueva York-Londres, Routledge, pp. 66-84.

Peredo F. (2014), “La independencia de México en el cine nacional, 1896-1946”, en L. Rojas y S. Deeds (coords.), *México a la luz de sus revoluciones*, vol. 1, México, Centro de Estudios Históricos/El Colegio de México, pp. 455-496.

Peredo, F. (2013), “Inquisition shadows: politics, religion, diplomacy, and ideology in Mexican film censorship”, en D. Biltereyst y R. Vande Winkel (eds.), *Silencing cinema: film censorship around the world*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 63-80.

Imagen de inicio:

Cartel de la película *Dicen que soy comunista*, dirigida por Alejandro Galindo (1951). Recuperado de <Youtube/@CircvsMaximvsJournal> [fecha de consulta: 5 de marzo de 2015].

Cómo citar este artículo:

Peredo, Francisco (2015), “Humor político y comicidad fílmica en México. Desde sus antecedentes remotos y la etapa silente hasta la época de oro del cine mexicano”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 30-47, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.