



GERMAN VALDEZ "IM. TAN" • GREGORIO CASAL
BARBARA ANGELY • RAULITO
RENE CARDONA sr. • LETICIA ROBLES

CHANOC

EN LAS GARRAS DE LAS FUERAS



una sensacional película A COLORES



ALMA VILLANERA

ANTONIO AGUILAR
FLOR SILVESTRE



Una Curaduría de
ELISA LOZANO

Una curaduría de
ELISA LOZANO

CON TEXTOS DE
RODARIO VIDAL BOHFAZ
ELISA LOZANO
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO
XÓCHITL FERNÁNDEZ
ROBERTO PÉREZ
SÉBASTIÁN ORTEGA
RAFAEL AVIÑA
LUIS LARA CHÁVEZ
FERNANDO BONZÁLEZ GORTÁZAR

EN OTRA GRAN EXPOSICIÓN MEXICANA

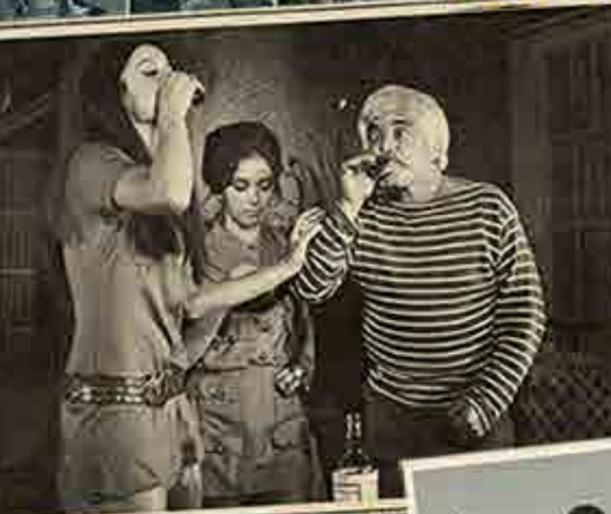
*** EL INGENIO FOTO FILMICO DE ***
GILBERTO MARTINEZ SOLARES

La Novia del Mar

MARIA ELENA MARQUEZ
RAFAEL BALEDON
FERNANDO SOTO (MANTEGUILLA)
EMMA ROLDAN
ALEGRÍA!



¡EL ESCANDALO DEL SIGLO!
¡EL ENFREDO DEL AÑO! ¡AGUA
¡EN EL ESTREMO DE LA PUNTERA!
¡EN ESTRATEGIA Y MULA FE!



El REY de ACAPULCO

A COLORES



Una Joven de 16 Años



EL INGENIO FOTO FILMICO DE
GILBERTO MARTINEZ SOLARES
• 70 años de creación

MUSEO DEL ESTANQUILLO
COLECCIONES CARLOS MONSIVAIS

MUSEO DEL ESTANQUILLO

70 años de creación

*** MUSEO DEL ESTANQUILLO ***
COLECCIONES CARLOS MONSIVAIS

En esta tierra no existe el mañana...
...Disfrutemos intensamente del amor porque mañana quizá ya no existamos!



BESOS DE ARENA

FILMOGRAFÍA

* PELÍCULAS REALIZADAS COMO CINEFOTÓGRAFO

· PELÍCULAS CODIRIGIDAS CON SU HIJO ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES

1930

- * **MADRES DEL MUNDO** ROLANDO AGUILAR, 1934
- * **ESTILIZACIONES DE DANZAS AZTECAS Y MAYAS** ROLANDO AGUILAR, 1934
- * **HUEJOTZINGO** ROLANDO AGUILAR, 1934
- * **SISTEMAS DE RIEGO EN CIUDAD DELICIAS** CHANO URUETA, 1934
- * **CHIHUAHUA Y EN CIUDAD ANÁHUAC** CHANO URUETA, 1934
- * **NUEVO LEÓN** CHANO URUETA, 1934
- * **ROSARIO** MIGUEL ZACARÍAS, 1935
- * **ASÍ ES LA MUJER** JOSÉ BOHR, 1936
- * **MADRES DEL MUNDO** ROLANDO AGUILAR, 1936
- * **ESOS HOMBRES** ROLANDO AGUILAR, 1936
- * **MALDITOS SEAN LOS HOMBRES** ROLANDO AGUILAR, 1936
- * **ABNEGACIÓN** RAFAEL E. PORTAS, 1937
- * **ADIÓS NICANOR** RAFAEL E. PORTAS, 1937
- * **RAPSODIA MEXICANA** MIGUEL ZACARÍAS, 1937
- * **GUADALUPE LA CHINACA** RAPHAEL J. SEVILLA, 1937
- * **UN DOMINGO EN LA TARDE** RAFAEL E. PORTAS, 1938
- * **HAMBRE** FERNANDO A. PALACIOS, 1938
- * **MÉXICO LINDO** RAMÓN PEREDA, 1938

EL SEÑOR ALCALDE, 1938
LA LOCURA DE DON JUAN, 1939
HOMBRES DEL AIRE, 1939

1940

LA TORRE DE LOS SUPPLICIOS RAPHAEL J. SEVILLA, 1940
* **EL CAPITÁN CENTELLAS** RAMÓN PEREDA, 1941
LA CASA DEL RENCOR, 1941
LAS CINCO NOCHES DE ADÁN, 1942
YO BAILÉ CON DON PORFIRIO, 1942
ASÍ SON ELLAS, 1943
EL GLOBO DE CANTOLLA, 1943
INTERNADO PARA SEÑORITAS, 1943
RESURRECCIÓN, 1943
EL JAGÜEY DE LAS RUINAS, 1944
LA TREPADORA, 1944
UN BESO EN LA NOCHE, 1944
LA SEÑORA DE ENFRETE, 1945
BODAS TRÁGICAS, 1946
CINCO ROSTROS DE MUJER, 1946
SU ÚLTIMA AVENTURA, 1946
EL CASADO CASA QUIERE, 1947
EXTRAÑA CITA, 1947
LA NOVIA DEL MAR, 1947
CONOZCO A LOS DOS, 1948
LA FAMILIA PÉREZ, 1948
TUYA PARA SIEMPRE, 1948
CALABACITAS TIERNAS,1948

¡AY QUÉ BONITAS PIERNAS!, 1948
NOVIA A LA MEDIDA, 1949
EL REY DEL BARRIO, 1949
NO ME DEFIENDAS COMPADRE, 1949
SOY CHARRO DE LEVITA, 1949

1950

¡AY AMOR, CÓMO ME HAS PUESTO!, 1950
LA MARCA DEL ZORRILLO, 1950
SIMBAD EL MAREADO, 1950
MI QUERIDO CAPITÁN, 1950
CHUCHO EL REMENDADO, 1951
EL CENICIENTO, 1951
EL REVOLTOSO, 1951
LAS LOCURAS DE TIN TAN, 1951
AHÍ VIENEN LOS GORRONES, 1952
EL BELLO DURMIENTE, 1952
ME TRAES DE UN ALA, 1952
RUMBA CALIENTE, 1952
DIOS LOS CRÍA, 1953
EL MARIACHI DESCONOCIDO, 1953
TIN TAN EN LA HABANA, 1953
MULATA, 1953
CONTIGO A LA DISTANCIA, 1954

HIJAS CASADERAS, 1954
¡QUÉ LINDO CHA CHA CHA!, 1954
POBRE HUERFANITA, 1954
EL SULTÁN DESCALZO, 1954

EL VIZCONDE DE MONTECRISTO, 1954
LOS LÍOS DE BARBA AZUL, 1954
CLUB DE SEÑORITAS, 1955
EL VIVIDOR, 1955
LO QUE LE PASÓ A SANSÓN, 1955

EL CHISMOSO DE LA VENTANA, 1955
PURA VIDA, 1955
VIVIR A TODO DAR, 1955
EL ORGANILLERO, 1956
ESCUELA PARA SUEGRAS, 1956
LA CIUDAD DE LOS NIÑOS, 1956
LOS TRES MOSQUETEROS... Y MEDIO, 1956
BESOS DE ARENA, 1957
EL CICLÓN, 1957
LA FERIA DE SAN MARCOS, 1957
LA SOMBRA DEL OTRO, 1957
PASO A LA JUVENTUD, 1957
ESCUELA DE VERANO, 1958
KERMESSE, 1958
MIENTRAS EL CUERPO AGUANTE, 1958
EL TESORO DE CHUCHO EL ROTO, 1959
LA CASA DEL TERROR, 1959
UNA ESTRELLA Y DOS ESTRELLADOS, 1959
VIVO O MUERTO, 1959
VUELTA AL PARAÍSO, 1959

1960

EL DUENDE Y YO, 1960
EL VIOLETERO, 1960

LAS HIJAS DEL AMAPOLO, 1960
LAS LEANDRAS, 1960
OJOS TAPATÍOS, 1960
SUICÍDATE MI AMOR, 1960
LOS VALIENTES NO MUEREN, 1961
VIVA CHIHUAHUA, 1961
UNA JOVEN DE 16 AÑOS, 1962
ALAZÁN Y ENAMORADO, 1963
DE COLOR MORENO, 1963
LA GITANA Y EL CHARRO, 1963
NAPOLEONCITO, 1963
ALMA LLANERA, 1964
LOS TALES POR CUALES, 1964
MI HÉROE, 1964
ME HA GUSTADO UN HOMBRE, 1964
MARCELO Y MARÍA, 1964
TINTANSON CRUZOE, 1964
CADA QUIEN SU LUCHA, 1965
DOS MESEROS MAJADEROS, 1965
EL CAMINO DE LOS ESPANTOS, 1965
JUVENTUD SIN LEY, 1965
REBELDES A GO GO, 1965
LOS PERVERSOS A GO GO, 1965
LA CRIADA MAL CRIADA, 1965
LOS TRES SALVAJES, 1965
EL ÁNGEL Y YO, 1966
GREGORIO Y SU ÁNGEL, 1966
DIRIGE BLUE DEMON Y LAS INVASORAS, 1968
EL MISTERIO DE LOS HONGOS ALUCINANTES, 1968

EL INGENIO FOTO FÍLMICO DE

GILBERTO MARTÍNEZ

· **SOLARES** ·

70 AÑOS de CREACIÓN

MUSEO DEL ESTANQUILLO

COLECCIONES

CARLOS MONSIVAÍS

MUSEO DEL ESTANQUILLO

COLECCIONES

CARLOS MONSIVAÍS

Una Curaduría de

ELISA LOZANO

LAS SICODÉLICAS, 1968
MISIÓN CUMPLIDA, 1968
EL MUNDO DE LOS MUERTOS, 1969
SANTO Y BLUE DEMON EN EL MUNDO DE LOS MONSTRUOS, 1969
EL MÉDICO MÓDICO, 1969

1970

CHANOC EN LAS GARRAS DE LAS FIERAS, 1970
EL BUENO PARA NADA, 1970
EL METICHE, 1970
EL NANO, 1970
NIÑERA CON BIGOTES, 1970
EL REY DE ACAPULCO, 1970
CHANOC CONTRA EL TIGRE Y EL VAMPIRO, 1971
CUNA DE VALIENTES,1971
H. COLEGIO MILITAR, 1971
LAS TARÁNTULAS,1971
CHANOC EN LAS TARÁNTULAS, 1971
LAS HIJAS DE DON LAUREANO, 1972
EL CARITA,1973
UNO PARA TODAS, 1973
EL INVESTIGADOR CAPULINA, 1973
SATÁNICO PANDEMÓNIUM, 1973
LA SEXORCISTA, 1973
LOS CAMINOS DEL ARTE, 1974
CHANOC EN EL FOSO DE LAS SERPIENTES, 1974
EL GUÍA DE TURISTAS, 1974
CAPULINA CHISME CALIENTE, 1975

EL COMPADRE MÁS PADRE, 1975
EL NORTEÑO ENAMORADO, 1975
DE LA MISMA RAZA, 1975
EN ESTA PRIMAVERA, 1976
CABALLO PRIETO AFAMADO, 1977
DE COCULA ES EL MARIACHI, 1977
EL CIRCO DE CAPULINA, 1977
LA BANDA DEL POLVO MALDITO, 1977
MISTERIO EN LAS BERMUDAS, 1977
UN CURA DE LOCURA, 1977
ÁNGEL DEL SILENCIO, 1978
EL CONTRABANDO DEL PASO, 1978
PASIÓN POR EL PELIGRO, 1978
HIJOS DE TIGRE, 1979
EL QUE NO CORRE, VUELA, 1979
OKEY MÍSTER PANTO, 1979

1980

EL PELEADOR DEL BARRIO, 1980
GOLPE A LA MAFIA, 1980
EL VECINDARIO, 1981
LOS MEXICANOS CALIENTES, 1981
EL RATERO DE LA VECINDAD, 1982
ROSITA ALVÍREZ, DESTINO SANGRIENTO, 1983
EL DÍA DE LOS ALBAÑILES, 1983

EL RATERO DE LA VECINDAD 2, 1984
DEL SURCO A LA MESA, 1984
EL DÍA DE LOS ALBAÑILES 2, 1985

- **LOS VERDULEROS**, 1985
- **LOS MARCHANTES DEL AMOR**, 1985

TRES MEXICANOS ARDIENTES, 1986
EL DÍA DE LOS ALBAÑILES 3,1987
¿Y DÓNDE TE AGARRÓ EL TEMBLOR?, 1987
LOS GATOS DE LAS AZOTEAS, 1987

- **LÍNEAS CRUZADAS**, 1987
- **CHACALES**, 1987

DIARIO ÍNTIMO DE UNA CABARETERA, 1988
MÁS ALLÁ DEL DESEO, 1988
ONDINA [video], 1988

- **LA NEGRA TOMASA**, 1989

1990

- **LOS CURANDEROS**, 1990
- **MUJERES INFIELES**, 1993
- **LA MUJER DE LOS DOS**, 1995
- **LA MUJER QUE YO SOÑÉ**, 1995
- **CRISIS**, 1996
- **CRIMEN ORGANIZADO**, 1996
- **MAGNICIDIO /ASESINATO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES**, 1996
- **PANTOMIMA MORTAL**, 1996



MUSEO DEL ESTANQUILLO
COLECCIONES
CARLOS MONSIVÁIS

EL INGENIO FOTO FÍLMICO DE
GILBERTO MARTÍNEZ
• SOLARES •
70 AÑOS *de* CREACIÓN

Una Curaduría de
ELISA LOZANO





Una Curaduría de
ELISA LOZANO

EL INGENIO FOTO FÍLMICO DE
GILBERTO MARTÍNEZ
• **SOLARES** •
70 AÑOS de CREACIÓN

MUSEO DEL ESTANQUILLO
COLECCIONES
CARLOS MONSIVÁIS



PRIMERA EDICIÓN, 2021

D. R. © 2021 ASOCIACIÓN CULTURAL EL ESTANQUILLO, A. C.
CERRADA DE HAMBURGO, 7 Y 9, JUÁREZ, 06600, CIUDAD DE MÉXICO
T. (52 55) 55 21 30 52 / MUSEODELESTANQUILLO.COM

D. R. © 2021 TEXTOS

**ROSARIO VIDAL BONIFAZ
ELISA LOZANO
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO
XÓCHITL FERNÁNDEZ
ROBERTO FIESCO
HÉCTOR OROZCO
RAFAEL AVIÑA
HUGO LARA CHÁVEZ
FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR**

© 2021 DISEÑO EDITORIAL

**TODOBIEN ESTUDIO / BRENDA RODRÍGUEZ
APOYO GRÁFICO
JOSÉ SANTINEDA
VALERIA HERMOSILLO**

CUIDADO DE LA EDICIÓN

ELISA LOZANO

CORRECCIÓN DE ESTILO

MARTHA PATRICIA MONTERO

REPRODUCCIÓN DE OBRA

GLISERIO CASTAÑEDA

ISBN: 978-607-98403-3-4

**TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.
QUEDA EstrictAMENTE PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL
O PARCIAL DE ESTA OBRA POR CUALQUIER MEDIO
O PROCEDIMIENTO, COMPRENDIDOS LA REPROGRAFÍA
Y EL TRATAMIENTO INFORMÁTICO, LA FOTOCOPIA
O LA GRABACIÓN, SIN LA PREVIA AUTORIZACIÓN POR ESCRITO
DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL EL ESTANQUILLO, A. C.**

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

ESTE LIBRO HA SIDO DICTAMINADO POR
EL COMITÉ EDITORIAL DEL MUSEO DEL ESTANQUILLO



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

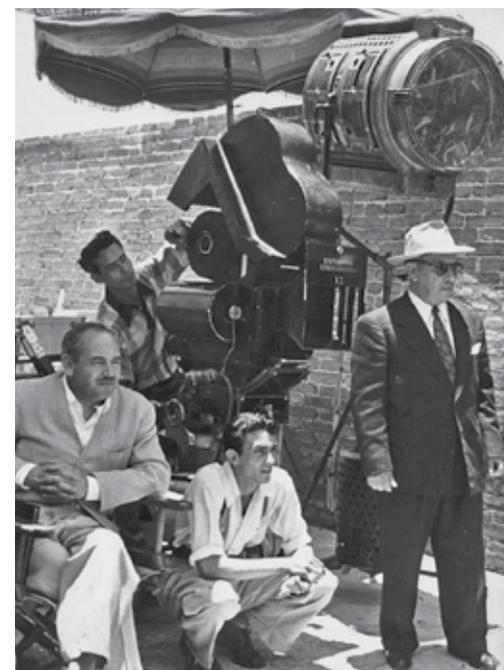
SECRETARÍA
DE CULTURA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

EL INGENIO FOTO FÍLMICO DE
GILBERTO MARTÍNEZ
• **SOLARES** •
70 AÑOS *de* CREACIÓN

Una Curaduría de
ELISA LOZANO



CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN PRESENTADA EN EL MUSEO
DEL ESTANQUILLO DEL 6 DE MARZO AL 6 DE SEPTIEMBRE DE 2021



Asociación Cultural
El Estanquillo, A. C.

MUSEO
DEL
ESTANQUILLO

- La familia Perez ^{5 de Mayo} 1948 6000.00 (3000.00)
- Calabacitas tiernas 1948 nada Oct
- Novia a la medida 1949 ^{15 de} 6000.00 (3000.00)
- + Charro de levita ^{16 de} 1949 6000.00 (3000.00)
- ✓ No me desicudas Compadre ^{29 de Oct} 1949 5000.00 (2500.00)
- ✓ El Rey del barrio 1950 6000.00 y 6000.00 (3000.00)
- ✓ La Marca del Zorillo ^{Junio} 1950 8000.00 y 8000.00 (4000.00)
- ✗ Mi querido Capitán ^{Die} 1950 6000.00 y 6000.00 (3000.00)
- ✓ Simbad el marea do ^{Oct} 1950 10000.00 y 10000.00 (5000.00)
- ✗ Sy amor, como me has puesto 1951 15000.00 y 15000.00 (7500.00)
- ✓ El Revoltoso 1951 20000.00 y 20000.00 (10000.00)
- ✗ El Cincicento 1951 20000.00 y 20000.00 (10000.00)
- ✗ Chuchito el Remendado 1952 20000.00 y 20000.00 (10000.00)
- ✗ El Bello Durmiente 1952 20000.00 y 20000.00 (10000.00)
- ✗ Las locuras de Tu Tau 1952 10000.00 (5000.00)
- + Rumba Caliente 1952 - nada
- Me traes de un ala 1952 - nada
- + ✓ Yo llegarm los garrones 1953 ^{Nov-10 de 1952} 10000.00 y 10000.00 (5000.00)
- ✗ El Mariachi Desconocido ^{Abril 13 de 1953} 1953 12500.00
- ✗ ✓ Club de Señoritas 1955 10000.00 - Ad - 5000
- + ✓ Dios los cria 1953 ^{Feb} 10000.00
- + ✓ MULATA 1953 ^{Die} 10000.00 (5000)
- + ✓ Hijas Casaderas 1954 5000.00 (2500)
- + ✓ El Vizconde de Montecristo 1954 10000.00 (5000)
- + ✓ Contigo en la distancia 1954 5000.00 (2500)

- + Los amores de barba azul 1954 - 5000.00 (2500.00)
- + Polve Muequita (nada)
- + El Sultán de Salzo 10000.00 y 10000.00 3333.00 (una tercer ^{parte})
- Acisome, Padre (10000.00) nada mas argumento (2500.00)
- ✓ Que lindo Chachach ^{12000.00 y 12000.00} (6000.00) 1955
- ✓ Lo que le paso a Sanson (6000 - 3000)
- ✓ Pura vida \$12500.00 - 6250.00 - marzo 1955
- El Vividor (nada)
- ✓ El Chismon de la Tentana ^{Die 1955} 12500 y 12500 (6250 + ⁶⁷⁵⁰)
- Vivir a todo dar - pelicula 56 (nada)
- ✓ El Corcuillero 12500.00 - 6250.00 Enero 1956
- ✓ Los Tre, Moqueteros a medio 10000.00 Abril 1956
- La... ^{Agosto 1956} 7500.00 (3750) 1/2 Ad. con F.F.
- ✓ Escuela para Suegras ^{Agosto 1956} 7500.00 (3750) 1/2 Ad. con F.F.
- Bronco (Corto en Jingles con John Derek) Nada
- La FERIA DE SAN MARCOS ^{Die 1956} 12500.00 (6250.00)
- ✓ El Campeón Olimpico ^{Feb y Jr. y Jr. 1/2 Arg. 3375.00 6750.00 toda ad.} 12500.00 e.m.s. y F.F. 12500.00 (6250.00)
- La Sombra del Oto. nada
- Hasta que el cuerpo aguante - 15000.00 Yo solo (Adapt.)
- ✓ ~~La...~~ ^{VIVA QUIEN SA DE QUERER (EL CICLON) ADAPT. YO, JR. Y F.F.} 30000.00 Yo solo (Arg y Ad.)
- El Tesoro de Tu Tau ^(EL CORTE DEL PIRATA) 12000.00 y 12000.00 Yo y Tu Tau
- La Rosa del Mar ^{BESES DE AREIA} 12000.00 - Yo solo - Dic. 1958
- KERMES - adapt (yo solo) 12000 - 1958
- ESCUELA DE VERANO - ARG. Y ADAPT. J.G. y Yo 1958
- EL TESORO DE CHUCHO EL ROTO ^{15000 y 15000. ENERO 1959} ARG. Unises P. de M. ^{ADAP. YO}
- ESCUELA DE MODELOS ^{12000 y 12000.00} ARG. FREDO ZACARIAS Y YO. ADAP. J.G. y Yo
- ENERO DE 1959. Jo.

47
9/13



GILBERTO MARTÍNEZ *SOLARES*

EN LA ÓRBITA DE LA PRODUCCIÓN
FÍLMICA MEXICANA

ROSARIO VIDAL BONIFAZ

GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. AUTORRETRATO.
1932.

-
PAG. 1 CABINA FOTOGRAFICA.
GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. HACIA 1993.

PAG. 3 FOTÓGRAFO NO
IDENTIFICADO. GILBERTO
MARTÍNEZ SOLARES,
EL CINEFOTÓGRAFO
EZEQUIEL CARRASCO
Y PERSONAS NO
IDENTIFICADAS. HACIA 1950.

PAG. 4-5 APUNTES DE GILBERTO
MARTÍNEZ SOLARES
EN SU LIBRETA PERSONAL.

LA FAMILIA MARTÍNEZ SOLARES

El contador Gilberto Martínez Medina, quien colaboraría con el breve gobierno de Francisco I. Madero, se casó el 2 de diciembre de 1900 en la iglesia de San Gabriel Arcángel, Tacuba, con Guadalupe Solares Piña. La pareja conformó una típica familia de la entonces pujante clase media y procreó a los siguientes hijos en orden descendiente de edad: Beatriz Guadalupe (nacida el 17 de agosto de 1901 en la Ciudad de México); Agustín (23 de noviembre de 1902–Ciudad de México–1965), Mario Gilberto (19 enero de 1906–Ciudad de México–18 de enero de 1997), Raúl Rodrigo Francisco (4 de octubre de 1908–Ciudad de México–enero de 1972) y Margarita (también nacida en la Ciudad de México). Debido al conflicto armado que estalló en 1910, la familia Martínez Solares vivió una corta temporada en la hacienda La Calle, en Pénjamo, Guanajuato. Mucho tiempo después, Mario Gilberto platicaría a su hijo Adolfo que, cuando la familia volvió de Pénjamo a la capital en un carro él, entonces niño, vio asombrado muchos cadáveres de combatientes de la Revolución mexicana colgados en los postes, imágenes que jamás olvidaría.¹

EL HIJO PRÓDIGO

Mario Gilberto Agustín Martínez Solares, conocido en el medio cinematográfico como Gilberto Martínez Solares, inició en 1913 sus estudios

1. Vidal Bonifaz, Rosario, Entrevista con Adolfo Martínez Solares Cantú, 26 de septiembre de 2016.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GUADALUPE SOLARES CON SUS HIJOS RAÚL, AGUSTÍN, GILBERTO, MARGARITA Y PERSONAS NO IDENTIFICADAS. SIN FECHA.

primarios en la Escuela Fray Bartolomé de las Casas, ubicada en las calles Zarco y Héroes, colonia Guerrero. Algunos de sus condiscípulos de aquella época fueron los hermanos Roberto y Gabriel Figueroa Mateos y Alejandro Galindo; éstos dos últimos también destacarían como pioneros de la industria fílmica mexicana. Debido a problemas de índole económica y familiar, los hermanos Figueroa Mateos vivieron por una temporada con Raúl y Gilberto Martínez Solares en una finca situada en la calle de Violeta, en la misma colonia Guerrero (Cfr. Figueroa, Gabriel, 2005: 19 y 23). Terminados sus estudios elementales, en 1919 Gilberto ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso, Centro Histórico), donde conoce a algunas de las figuras que llegarían a destacar en el medio político y cultural, como Miguel Alemán Valdés, Renato Leduc, Salvador Novo, Rubén Salazar Mallén y Xavier Villaurrutia, entre otros. En 1925, a poco de haber egresado, Martínez Solares da comienzo a sus estudios en la Escuela Nacional de Jurisprudencia; un año después, a la par de su formación como abogado, toma algunos cursos en la Escuela Nacional de Bellas Artes.² Pero, debido a que le diagnostican un problema cardíaco, se ve obligado a abandonar su carrera universitaria y a viajar a la ciudad de Los Ángeles, California, Estados Unidos, donde le detectan un soplo en el corazón.

Por testimonio de su hijo Adolfo, se sabe que don Gilberto consideraba que para el futuro cineasta “fue bueno dejar la carrera de Leyes, no me gustan los pleitos, si eres abogado te debe gustar un poco el conflicto y los problemas, yo soy muy positivo”.³ A su regreso a México, alrededor de 1927,

2. Cf. VV.AA. *Who's Who in Latin America: A biographical dictionary of notable living men and women of Latin America*, Part I, Mexico, 1951.

3. Vidal Bonifaz, Rosario, 26 de septiembre de 2016.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y DIANA CANTÚ GARZA, EL DÍA DE SU BODA EN LA IGLESIA DE SAN JACINTO. 12 DE NOVIEMBRE DE 1931.

la familia Martínez Solares radicaba en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, quizá alejada lo más posible de la Guerra Cristera; pero nuevamente, con su hermano Raúl, él decide volver a la capital del país, donde comparten casa con Gabriel Figueroa en una finca situada en la privada de la esquina de Leona Vicario y Mixcalco, que “pertenece al escultor Germán Cueto y por el lado de Mixcalco vivían Diego Rivera y Lupe Marín” (Figueroa, Gabriel, 2005: 19 y 23).

En 1929, los hermanos Martínez Solares y Gabriel Figueroa establecen un estudio de fotografía en la avenida de los Hombres Ilustres (hoy avenida Hidalgo); éste último recordó que:

Teníamos buena clientela aparte del público, pues retratábamos a los artistas del teatro de Pepe Junco (Tamez, las Blanch, Sara García, etc.), a las discípulas y amigas del compositor Jorge del Moral y también a las artistas de las compañías extranjeras que venían a México.

Más tarde Gilberto regresó a Monterrey, donde montó un estudio con gran éxito. A la larga, después de un tiempo, volvió para instalar uno de los mejores estudios fotográficos de la ciudad, en la calle de Madero⁴, en el que ganaba mucho dinero y realizaba un espléndido trabajo. Poco antes de entrar de lleno al cine, yo hacía mis trabajos en su estudio. (Figueroa, Gabriel, 2005: 27).

Ya desde esa época, Gilberto era muy buen fotógrafo, “sabía detectar los rasgos faciales [...] era muy hábil, iluminaba muy bonito, tenía muy buen gusto [...] además también le gustaba pintar.”⁵ Poco después, viaja a Hollywood para tratar de trabajar como fotógrafo, logra ser extra y conoce a futuros colegas como René Cardona André, Emilio *Indio* Fernández, Santiago *Chano* Urueta, Ramón Pereda, Alex Phillips y otros, lo que le ayuda a observar a los directores de la Meca del Cine y a conocer de cerca las técnicas de fotografía y alumbrados. En algunas ocasiones, Alex Phillips le llevaba actrices para que sacara fotos usando el estudio de otra persona⁶. Aquel viaje a Hollywood debe considerarse como un ejercicio de aprendizaje. En 1931 vuelve a México y retoma sus tareas del estudio fotográfico.

El 14 de noviembre de 1931, Gilberto Martínez Solares se casa con Diana Cantú Garza (1912, Monterrey, Nuevo León–8 enero 1986, Ciudad de México), hija de Adolfo Cantú Jáuregui y de la escritora María Luisa Garza Garza *Loreley*, sobresaliente novelista, periodista y futura fundadora del Instituto Mexicano de Protección a la Infancia. La pareja de recién casados se va de luna de miel a París, Francia, pero deciden quedarse a vivir allí casi un año.

4. Isaac, Jorge. 12 de marzo de 1988. Para instalar su estudio contó con la ayuda de su amiga Amalia Castillo.

5. Vidal Bonifaz, Rosario, 26 de septiembre de 2016.

6. Vidal Bonifaz, Rosario, 26 de septiembre de 2016.

En la *Ciudad Luz*, Gilberto instala otro estudio de fotografía, lo que le ayuda a profundizar en las técnicas de iluminación, encuadre y retoque de imágenes, teniendo como una de sus referencias las fotografías que el cine hollywoodense hacía de sus artistas. Su cuñado, el gran pintor Federico Heracleo Cantú Garza, lo ayuda a relacionarse con artistas como Pablo Picasso y el pintor japonés Tsuguharu Foujita. Aquella estancia parisina también le permite conocer *in situ* las portentosas obras fílmicas de René Clair (quien será una de sus más notables influencias), Abel Gance, Marcel Carné y Jean Renoir, así como el teatro de Marcel Pagnol y el de los rusos Georges y Ludmilla Pitoeff.

En octubre de 1932, Martínez Solares regresa a México para retomar su trabajo como “fotógrafo de estrellas”. Su esposa ya viene embarazada de Diana, quien será la primogénita de la pareja, que además procreará a María Luisa (*Malú*), Gilberto y Adolfo Martínez Solares Cantú.



LOS INICIOS COMO CINEFOTÓGRAFO

En 1935, primer año del gobierno del general michoacano Lázaro Cárdenas del Río, el Estado participa con financiamiento en la fundación de la Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA), empresa encabezada por el ingeniero Alberto J. Pani, que llegó a contar con unos estudios de dimensión considerable para la época. En ese entonces, los productores solían invertir pequeñas cantidades en el medio fílmico, en busca de una ganancia a muy corto plazo y sin contar con canales adecuados para la distribución de sus cintas. En buena medida, como consecuencia del triunfo comercial de *Santa*, en aquel año se filman 25 películas.

GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. MALÚ MARTÍNEZ CANTÚ Y DIANA CANTÚ GARZA. 1943.

—
GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. DIANA Y DIANITA. 1935.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. ADOLFO Y GILBERTO MARTÍNEZ CANTÚ EN ACAPULCO. 1955.

AUTOR NO IDENTIFICADO. PEDRO ARMENDÁRIZ Y GLORIA MORELL EN LA PELÍCULA ROSARIO (MIGUEL ZACARÍAS). 1934 CON FOTOGRAFÍA DE GILBERTO Y RAÚL MARTÍNEZ SOLARES.



Haciendo eco a las propuestas económicas del nuevo régimen, promotor de vías alternas de acumulación de capital, se producen tres películas por medio de la creación de cooperativas: *¿Qué hago con la criatura?*, de Ramón Peón, *Más allá de la muerte*, de Ramón Peón y Adela Sequeyro (que se convierte así en la primera mujer en realizar cine mexicano con sonido integrado a la imagen), ambas con la Cooperativa Éxito y el Banco de Crédito Popular; así como *Rosario*, dirigida por Miguel Zacarías y financiada por la Cooperativa Continental, que a su vez permite el debut como fotógrafos de Gilberto y Raúl Martínez Solares (quienes cobraban un peso a la semana).

El rodaje de esta última cinta se lleva a cabo en los Estudios México Films (Cfr. Vidal Bonifaz, *Rosario*, 2011). Sobre *Rosario*, Miguel Zacarías recordó: “Allí di a los [hermanos] Martínez Solares la oportunidad de fotografiar, fui su padrino; los saqué del ambiente donde nos conocíamos todos” (Meyer, Eugenia, coord., 1976: 57). Ese mismo año, Gilberto hace la fotografía de los cortos documentales *Huejotzingo* y *Estilizaciones de danzas aztecas y mayas*, ambos dirigidos y producidos por Rolando Aguilar.

En 1936 se funda la Unión de Directores Cinematográficos de México, encabezada por Fernando de Fuentes, y la Asociación de Productores Mexicanos de Películas se convierte en la Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos, como institución pública y autónoma, con Juan Pezet y Salvador Bueno a la cabeza. Durante ese lapso se filman las

MI RELACIÓN CON AGUSTÍN Y RAÚL, COMO HERMANOS Y COLABORADORES, SIEMPRE FUE MUY AFECTUOSA. GILBERTO

MARTÍNEZ SOLARES



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. AGUSTÍN, EL MAYOR DE LOS HERMANOS MARTÍNEZ SOLARES. LOS ÁNGELES, CALIFORNIA, 24 DE JUNIO DE 1926.

—
FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. RAÚL MARTÍNEZ SOLARES. 1927.

comedias rancheras *Cielito lindo* (Roberto O' Quigley), *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes) y *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria), que “implican el redescubrimiento, de una vez por todas, de la fórmula genérica más contundente en términos comerciales: la ‘comedia ranchera’. Aparecen en ellas toda suerte de campesinos, peones, caporales y patronos agrarios” (Vidal Bonifaz, Rosario, 2011: 186).

En ese contexto los hermanos Gilberto (quien se encargaba de iluminar) y Raúl Martínez Solares (que operaba la cámara), son responsables de hacer la fotografía de *Madres del mundo*, del compositor, argumentista y guionista salvadoreño Jorge M. Dada (que distribuía películas en México y Centroamérica); debut del mencionado Rolando Aguilar en el terreno del largometraje, fue financiada por la Productora Continental. Los Martínez Solares repiten las mismas tareas creativas para el filme *Así es la mujer*, dirigida por José Bohr (1936), patrocinada por la empresa productora formada por dicho director (quien además fungió como argumentista, músico, editor y protagonista) y su esposa Eva Limiñana, conocida como *La Duquesa Olga*. A partir de esta cinta, la demanda de técnicos motiva que los hermanos Martínez Solares dejen de trabajar juntos durante un lapso. De inmediato, Gilberto continuará su carrera de fotógrafo para *¡Esos hombres! Malditos sean los hombres* (Rolando Aguilar, 1936), con nuevo financiamiento de la Productora Continental.

El proceso de expansión industrial del cine mexicano, consecuencia del triunfo internacional de las comedias rancheras, provoca que, en 1937,



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y EMILIO FERNÁNDEZ SE CONOCIERON EN HOLLYWOOD EN LOS AÑOS VEINTE, EN LA IMAGEN LOS ACOMPAÑAN DIANA CANTÚ GARZA, DIANITA MARTÍNEZ CANTÚ Y UNA PAREJA NO IDENTIFICADA. 1939.

Gilberto Martínez Solares participe como fotógrafo titular en *Adiós Nicanor* (Rafael E. Portas, 1937) con argumento y actuación de Emilio Fernández, para Producciones Artísticas; en *Abnegación* (Rafael E. Portas, 1937), producida por Salvador Bueno y Francisco Beltrán⁷; y en *Guadalupe la chinaca* (Raphael J. Sevilla, 1937), que tuvo patrocinio de la, entonces, recientemente creada Rex Films, empresa productora del propio Raphael J. Sevilla, quien también fungió en calidad de argumentista y guionista.

En 1938 se da el surgimiento formal de la industria fílmica, con la realización de 58 largometrajes y la incorporación de alrededor de 23 nuevas firmas productoras. En ese año, Gilberto Martínez Solares participa en el guion y la fotografía de *Hambre*, de Fernando A. Palacios, con la producción de ACME y el respaldo del gobierno; instancia que presionó para que la obra, que en cierta medida exaltaba las luchas del proletariado, se finalizara y pudiera estrenarse en seis cines, entre ellos Regis (en el que se mantuvo por veinte días), Rex (en el que estuvo dieciséis días) y Alameda (donde sólo permaneció tres días). De nueva cuenta con su hermano Agustín, Gilberto Martínez Solares hace la fotografía de *México lindo* (Ramón Pereda, producida por el propio director) y de *Un domingo en la tarde* (Rafael E. Portas), de la empresa Producciones Artísticas. Sus trabajos como fotógrafo y guionista lo preparan para debutar como realizador con *El señor alcalde* [de la que se hablará en el apartado que corresponde], pero la demanda de fotógrafos lo obliga a colaborar en otras dos películas, hechas al alimón con su hermano Agustín: *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla, 1940), hecha con fondos de la Rex Films, y *El capitán Centellas* (Ramón Pereda, 1941) para Pereda Films. A la par de sus cada vez más intensas tareas para el medio cinematográfico, Gilberto Martínez Solares continúa ejerciendo como fotógrafo “de estrellas”, y en plan de colaborador de la varias revistas, como se verá más adelante.

UN DIRECTOR PROLÍFICO Y POLIFACÉTICO

Entre 1938 y 1996, Gilberto Martínez Solares dirigió un total de 150 películas y codirigió una con Miguel Quijada y cuatro con su hijo Adolfo Martínez Solares Cantú. Es decir, hizo un promedio de tres películas por año, lo que lo convierte en el cineasta mexicano más prolífico dentro de los terrenos industriales. Sus años de mayor producción fueron: 1943, 1948 a 1952, 1956 y 1968, con cuatro filmes en cada uno de ellos; 1957, 1959, 1963 y 1970, con cinco; 1954, 1955, 1960, 1964 y 1977, con seis y 1965 con siete. En al menos 21 ocasiones utilizó los servicios de los estudios CLASA y en 42 los Churubusco.

7. Una nota publicitaria del periódico *Excelsior* (22, enero, 1938) decía que esta obra “nos anuncia que estamos delante de una película de grandes efectos, como suelen serlo casi todas las producciones de ‘Salvador Bueno’ [...] Y iqué bien nos enseña la cámara, en anatomía de imágenes, aquellos corazones! [...] Luces, sombras, símbolos, sugerencias, disolvencias, panoramas marinos estupendos”.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. ADOLFO MARTÍNEZ CANTÚ, QUIEN ADOPTARÍA EL NOMBRE ARTÍSTICO DE ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y AGUSTÍN MARTÍNEZ SOLARES, HIJO. 1968.

MI PAPÁ FUE MUY PRESENTE, YO LO RECUERDO SIEMPRE CONMIGO. ESCRIBÍA Y ESCRIBÍA DENTRO DE LA CASA, ACOSTADO Y CON UNA MESITA ARRIBA CON LA MÁQUINA Y PREPARANDO SUS SIGUIENTES PROYECTOS. Y SI TENÍA CUATRO PELÍCULAS AL AÑO, ERAN CUATRO MESES QUE SE IBA AL SET. ME PREGUNTO ¿CÓMO LE HIZO PARA DIRIGIR TANTAS PELÍCULAS? NO SÉ DE DÓNDE SACABA TANTA ENERGÍA. ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES

Por si fuera poco, en 1974 Gilberto Martínez Solares filma el cortometraje *Los caminos del arte*, encargo de la empresa paraestatal Cine Difusión, de la Secretaría de Educación Pública, con fotografía y edición de su hijo Adolfo. Se trata de un documental, cuyo paradero se desconoce, acerca de la educación artística impartida en lugares como el Conservatorio Nacional, la Escuela de Pintura y Escultura la Esmeralda, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Academia de Danza. En dicho corto, el también cineasta Arturo Ripstein hace un pequeño papel de padre de una de las niñas que se quieren dedicar a la danza.

En este apretado recuento de los trabajos de don Gilberto Martínez Solares, desde la perspectiva de las empresas productoras para las que colaboró como director, cabe destacar los que hizo al lado de otros integrantes de su parentela, ello para dar una idea de la compleja mezcla de lazos, que al mismo tiempo eran familiares y creativos. Agustín Martínez Solares realizó la fotografía de veintisiete de las películas dirigidas por su hermano Gilberto, entre las que sobresalen *El señor alcalde*/*El alcalde Lagos*

o *El alcalde del pueblo* (1938), producida por Salvador Bueno; *Calabacitas tiernas* (1948), producida por CLASA Films, con Salvador Elizondo a la cabeza⁸, con un costo de 300 mil pesos y las actuaciones de Germán Valdés *Tin Tan* y Rosita Quintana; *La familia Pérez* (1948) para Filmex de Gregorio Walerstein⁹, con un costo de 400 mil pesos y las actuaciones de Joaquín Pardavé y Sara García; *El rey del barrio* (1949), para As Films de Felipe Mier, con un costo de 300 mil pesos, con Germán Valdés *Tin Tan* y Silvia Pinal; *Mulata* (1953) para Mier y Brooks de Felipe Mier y Óscar J. Brooks; *El organillero* (1956) de CLASA-Aurelio García Yévenes, con Antonio Espino y Mora *Clavillazo*; *La ciudad de los niños* (1956) para Filmex, con actuaciones de Arturo de Córdova y Marga López; y *Las hijas del Amapolo* (1960) de Producciones Zacarías.

Raúl Martínez Solares, que también se dedicó a la fotografía, colaboró en treinta de las cintas realizadas por su cercano pariente Gilberto, entre ellas, *Yo bailé con don Porfirio* (1942) para Jesús Grovas; *El bello durmiente*

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. FREDDY FERNÁNDEZ, JAIME JIMÉNEZ PONS Y ABRAHAM GELBSER, ENTRE OTROS, EN LA CIUDAD DE LOS NIÑOS. 1956.



8. Salvador Elizondo Pani (18 de julio de 1903-Ciudad de México-3 de diciembre de 1976), a instancias de su tío Alberto J. Pani, que fue Secretario de Hacienda, ingresa al servicio diplomático en 1921; para 1935 funda la Productora ELSA; entre ese año y 1959 produce más de 40 películas por medio de numerosas firmas, Vidal Bonifaz, Rosario, 2011: 321-323.
9. Gregorio Walerstein Weinstock (22 de febrero de 1913-Ciudad de México-24 de enero de 2002), conocido como *El Zar del cine*. Estudia en la Escuela Nacional de Comercio y egresa el 5 de junio de 1936; pone su propio despacho contable y se hace cargo de la contabilidad del hotel Reforma, propiedad de Alberto J. Pani. Al trabajar para Financiera Azteca conoce a Gonzalo Elvira, que lo introduce en el mundo del cine en 1941. En 1949 crea Filmex y produce en total 278 largometrajes, Cfr. Peredo, Francisco, 2016.



CON SUPREMA EFICACIA, **PARDAVÉ** UTILIZA A FONDO LA SABIDURÍA DEL TEATRO DE VARIEDADES, EN ESPECIAL EL RITMO DEL **SKETCH**. HABITUADO DESDE MUY JOVEN A REPRESENTAR MÁS EDAD, PARDAVÉ DISPONE EL ROSTRO A MODO DE FOTO DE LAS EMOCIONES TARDÍAS QUE YA NO ALCANZAN A CONVERTIRSE EN EXPERIENCIAS, EMITE LAS RISAS Y RISILLAS QUE SON ADMISIONES DE FRACASO Y APETENCIA, IMPOSTA LA VOZ PARA QUE ADQUIERA LOS ECOS DE LA DISTINCIÓN [...] PARDAVÉ DESDE SU GALERÍA DE PERSONAJES GOZOSOS Y PATÉTICOS, REFUERZA, CON SIMPATÍA INFALIBLE, LAS COMPLICIDADES Y LOS PACTOS ENTRE ACTOR Y ESPECTADOR. CARLOS MONSIVÁIS

(1952) para Mier y Brooks de Felipe Mier y Óscar J. Brooks, con Germán Valdés *Tin Tan*, cinta que tuvo un costo de 500 mil pesos; *Club de señoritas* (1955), para Calderón Films de Pedro Calderón, en sociedad con la afamada actriz cubana Ninón Sevilla, obra que estuvo cuatro semanas en cartelera; *Torero por un día* (1963), de Producciones Sotomayor –empresa regentada por Jesús Sotomayor¹⁰–, protagonizada por Eulalio González *Piporro*, que se mantuvo seis semanas en sus salas de estreno; *Marcelo y María* (1964),

CUADRÍPTICO PUBLICITARIO DE LA PELÍCULA LA FAMILIA PÉREZ. 1948.

10. Jesús Sotomayor Martínez (6 de julio de 1923-Durango, Durango-10 de marzo de 2009-Ciudad de México), productor de más de 60 filmes; inicia su larga trayectoria con *Viva la juventud* (Fernando Cortés, 1955).

VOLANTE DE LA PELÍCULA MARCELO Y MARÍA. 1964.



para Tele Talía Films de Rafael Pérez Grovas, con seis semanas de exhibición; *Juventud sin ley/Rebeldes a go go* o *Delincuencia juvenil* (1965) de Producciones Sotomayor, que se mantuvo diez semanas en cartelera y fue interpretada por Marga López y Arturo de Córdova; *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969), de Cinematográfica Sotomayor, con permanencia de seis semanas en sus salas de estreno; y *Cuna de valientes/H. Colegio Militar* (1971) de Filmadora Chapultepec, compañía de Pedro Galindo y Pedro Galindo, Jr., exitosa película que alcanzó las once semanas en cartelera, con actuaciones de Enrique Rambal y Valentín Trujillo, primera de una serie de obras que elogiaron de manera abierta a las instituciones castrenses nacionales luego del movimiento estudiantil de 1968. Se sabe que las autoridades del Colegio militar vigilaron la producción y realización de la cinta y siguieron muy de cerca su permanencia en las salas. Como dato

curioso, en un momento del filme se dicen los nombres de los cadetes reprobados: uno de ellos era Jorge Barragán, productor ejecutivo de la cinta, y el otro Tomás Freyman, secretario de Rodolfo Echeverría Álvarez, entonces presidente del Banco Nacional Cinematográfico.

Cuando era pequeño, Adolfo Martínez Solares Cantú iba a visitar a su padre y tíos a los estudios y recuerda que:

“Me sentaba en un banquito y los veía trabajar. Y yo pensaba: algún día quiero ser como mi papá o como mi tío’. Porque siempre había un ambiente muy cordial, mi papá como director y alguno de mis tíos como fotógrafo como las cabezas en el set. Y había muy buen humor siempre, mi tío Raúl era una persona extraordinariamente divertida y mi tío Agustín también. Se llevaban muy bien, eran muy afables”.¹¹

Como consecuencia de aquellas visitas a los estudios, Adolfo Martínez Solares Cantú (10 de agosto de 1950–Ciudad de México) también se hizo fotógrafo de cine y colaboró en trece de las películas dirigidas por su padre. Destaca *En esta primavera* (1976), que implicó su debut como joven fotógrafo. La cinta fue financiada por Producciones Rosales Durán, de Rafael Rosales¹², e interpretada por el popular compositor y cantante Juan Gabriel (fallecido el 28 de agosto de 2016).

A ese filme seguirían nuevas colaboraciones entre padre e hijo: *Misterio en las Bermudas* (1977) para Producciones Filmicas Agrasánchez, de Rogelio Agrasánchez¹³, con los luchadores *Santo el enmascarado de Plata* y *Blue Demon*, que se mantuvo cinco semanas en cartelera; *Un cura de locura* (1977) para Panorama Films de Miguel Zacarías, en coproducción con el principal actor, Gaspar Henaine *Capulina*; *Okey, mister Pancho* (1979), que permaneció diecisiete semanas en cartelera y *El que no corre vuela* (1981), que alcanzó quince semanas en sus cines de estreno; ambas producciones de América Films, Diana Films (empresa de Fernando de Fuentes, Jr.) y Televisine, interpretadas por María Elena Velasco Fragoso, *La india María* (quien, luego de ser actriz se convirtió en productora, escritora y realizadora). Es posible que, el triunfo en taquilla de estos filmes se deba a que miles de espectadores se identificaron con el estereotipo de la mujer indígena que

11. Vidal Bonifaz, Rosario, 26 de septiembre de 2016.

12. Rafael Rosales Durán (16 de agosto de 1943-Ciudad de México), estudia Comunicación en la Universidad Iberoamericana y dirección de cine en la Universidad de Columbia Collage de Los Ángeles; se inicia como actor, después funge como gerente de Producciones Grovas, que en 1970 ya era propiedad de Rogelio Agrasánchez Linaje. En 1976 forma su propia compañía productora y financia *En esta primavera*. En 1984 debuta como director en *Juntos*, Ciuk, Perla, coord., 2009: 676.

13. Rogelio Agrasánchez Linaje (14 de agosto de 1934, Puebla, Puebla), es argumentista, guionista, distribuidor y productor, se inicia con la Compañía Faro Films produciendo *Mi novio es un salvaje* (Carlos Véjar, Jr., 1953), a la que le siguen más de cincuenta títulos.

no logra su inserción en el medio urbano; mientras es asediada por la autoridad, trata de lograr su supervivencia económica en ese contorno abiertamente hostil.

MARIO CORDERO. MARÍA ELENA VELASCO LA INDIA MARÍA Y GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES DURANTE LA FILMACIÓN DE OKEY MR. PANCHO. 1979.



DIRECTOR DE CINE POR CONTRATO

Del ya mencionado total de filmes que dirigió o codirigió, Gilberto Martínez Solares sólo produjo quince y coprodujo uno, es decir, la mayoría de su trabajo lo llevó a cabo por medio de contratos exclusivos, generalmente al menos por tres filmes. En tal sentido, podría decirse que nunca tuvo que tocar puertas para poder filmar y siempre hacía muy bien el cálculo de tiempo de filmación. Entre las empresas para las que más colaboró sobresalen CLASA, Mier y Brooks, Zacarías, Grovas, Diana, Sotomayor y América Films; por lo que se abordarán sus principales trabajos para algunas de estas

importantes y, en la mayoría de los casos, muy prolíficas firmas que, en diversos momentos, tuvieron a Martínez Solares como un realizador eficiente y profesional.

Entre 1943 y 1956, Gilberto Martínez Solares participó en trece producciones como director exclusivo de CLASA, la cual contaba también con sus propios estudios. Empresa formada, como ya se dijo, en 1935, por el ingeniero Alberto J. Pani y sus socios Hipólito Signoret (accionista de El Palacio de Hierro y de Films Mundiales), el licenciado Aarón Sáenz, Agustín Legarreta y Salvador Elizondo Pani, éste último en calidad de gerente. Como parte de ese considerable número de producciones, para la que fuera sin duda la empresa más importante de su época, sobresalen: *Internado para señoritas* (abril, 1943), con producción ejecutiva de Mauricio de la Serna¹⁴, que estuvo cuatro semanas en cartelera y fue realizada a partir de una obra del escritor húngaro Ladislao Fodor. La historia ya había sido llevada a la pantalla con el título *Girls's Dormitory* (Irving Cummings, 1936), producida por la Fox. Salvador Elizondo Pani asistió con Mauricio de la Serna a una reunión en Hollywood con Joseph M. Schenck, de la mencionada firma estadounidense, y tendría la siguiente experiencia sobre la versión de Gilberto Martínez:

Llegamos ahí y nos encontramos con que ellos, cinco o seis años atrás, habían adquirido los derechos directamente a los herederos de Fodor, y ya habían hecho una película. Por eso nos estaban reclamando el por qué de nuestra forma de proceder. En fin, el hombre un poco indignado, luego agregó: -Más coraje me da porque usted ha hecho un filme mejor que el nuestro, nosotros ni siquiera hemos podido exhibirlo-. Mauricio de la Serna muy hábilmente dijo: -Eso no quiere decir más que una cosa, señor Schenck; hay que correr a alguien de Fox, pues si con los millones que tienen realizan una película peor que la nuestra, eso es imperdonable-. Schenck se quedó muy serio y de repente soltó una carcajada diciendo: -Pero tienen razón, sigan con su película, explótenla, qué nos importa-. (Meyer, Eugenia, coord., 1986: 88-89).

A la jocosa *Internado para señoritas* le seguiría *El globo de Cantolla* (filmada en agosto de 1943), considerada como una de las comedias más divertidas de los años cuarenta. Permaneció cuatro semanas en cartelera y también contó con supervisión de producción del talentoso Mauricio de la Serna, quien supo invertir en un adecuado vestuario, escenografía y el reparto integrado por Mappy Cortés, José Cibrián y Prudencia Grifell. Otro caso memorable fue

14. El arquitecto Mauricio de la Serna Fernández de los Monteros (26 de noviembre de 1902-Ciudad de México-20 de marzo de 1986), inicia su carrera como argumentista en *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938); como productor destaca en *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939) y como realizador para CLASA filma *Caras nuevas* (1955). Además es gerente de varios cines, entre ellos el Alameda.



ANUNCIO DE LA EXHIBICIÓN DE LA PELÍCULA *INTERNADO PARA SEÑORITAS*. EL UNIVERSAL GRÁFICO, 22 DE JULIO DE 1943.

PRESKIT IMPRESO EN ESPAÑA DE LA PELÍCULA *EL REVOLTOSO*, SIN FECHA.



Un beso en la noche (1944), también con Mappy Cortés y Julián Soler como galán, que se mantuvo durante tres semanas en cartelera de estreno. Posteriormente, por medio de combinaciones financieras, CLASA absorbe a Grovas y Compañía para constituirse como CLASA FILMS, compañía para la que Martínez dirigió otra gran comedia: la ya mencionada *Calabacitas tiernas*¹⁵ (producida en octubre de 1948). Con esta cinta inició el fructífero trabajo de Martínez Solares con Juan García *El Peralvillo* (excelso creador de diálogos de corte popular) y con el genial actor cómico Germán Valdés *Tin Tan*. Años

15. Lleva ese título porque era el slogan de un anuncio de medias de la época.

CLAVILLAZO TENÍA SU CHISTE, CADA CÓMICO INVENTA INCLUSO SU INDUMENTARIA, ÉL, UN GORRITO, UNOS SACOS LARGOS, PANTALONES Y USABA MUCHO LAS MANOS. ÉL ERA UN INDIVIDUO DE MUCHA EXPRESIÓN. GROVAS FUE EL QUE ME PIDIÓ UNA HISTORIA PARA ÉL Y ESCRIBÍ EL CHISMOSO DE LA VENTANA. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. ERNESTO GARCÍA CABRAL (ILUSTRACIÓN). ANTONIO ESPINO CLAVILLAZO EN LA PUBLICIDAD DE LA PELÍCULA *VIVIR A TODO DAR*. 1955.

después, en diciembre de 1955 y febrero de 1956, la empresa financió, respectivamente, *Vivir a todo dar* y *El organillero*, ambas bajo la coordinación de Aurelio García Yébenes¹⁶ e interpretadas por Antonio Espino Clavillazo, otra de las figuras cómicas importantes de ese periodo.

16. Aurelio García Yébenes se inicia como adaptador en *Miente y serás feliz* (Raphael J. Sevilla, 1940), para continuar como productor con los hermanos Rodríguez en *Lo que no se puede perdonar* (Roberto Rodríguez, 1953). Su carrera como productor incluye otros veinte filmes.



ERNESTO GARCÍA CABRAL (ILUSTRACIÓN). PUBLICIDAD DE LA PELÍCULA *PURA VIDA*. 1955.

Entre 1950 y 1954, en pleno acuerdo con Felipe Mier¹⁷ y Óscar J. Brooks¹⁸, dirige catorce filmes para la compañía fundada por ambos empresarios. Protagonizadas por Germán Váldez *Tin Tan*, sobresalen *Simbad el mareado* y *¡Ay amor... cómo me has puesto!*, ambas filmadas en 1950. Al año siguiente dirige otras tres de las protagonizadas por el mismo cómico, *El revoltoso* (sin duda una de las mejores comedias del cine mexicano) y *El ceniciento* (que, como la anterior, tuvo un costo aproximado de 400 mil pesos), que se mantuvieron en cartelera por tres semanas cada una; y *Chucho el remendado*. En 1952, en coproducción con Germán Valdés, la firma Mier y Brooks patrocina *El bello durmiente*. Durante 1953, para la misma firma realiza *Mulata*, que permaneció cinco semanas en cartelera y de la que don Gilberto recordaría que:

Además hice el género de cabaret, el cual surgió a causa de que había una serie de vedettes de cierta importancia, unas porque verdaderamente la poseían y otras debido a que hubo gente que las quiso impulsar, como el caso de Ninón Sevilla y Calderón. Con ella realicé *Mulata*: llegó a México un escritor argentino, Ulises Petit de Murat, con esta historia que luego adaptamos juntos. Una parte fue filmada en La Habana y otra en Acapulco; tuve problemillas, pero no demasiados, producidos por la mala relación existente entre Pedro Armendáriz y Ninón.

Pienso que el éxito de las rumberas se debió a que a la gente le gustaba la música cubana y ellas atraían mucho a ese público. (Meyer, Eugenia, coord., 1976: 46).

En abril de 1954 filma, de nuevo con *Tin Tan* y para la misma compañía, *El Vizconde de Montecristo*, que también estuvo tres semanas en cartelera de estreno en la Ciudad de México. En marzo de 1957, Óscar J. Brooks y Ernesto Enríquez le producen *La feria de San Marcos/El gavilán de la sierra*, que se mantuvo por seis semanas. Más adelante y sin mancuerna alguna, Brooks le financiará *El violetero* (marzo de 1960, parodia de *María Candelaria*) y *Viva Chihuahua* (mayo de 1961), ambas con Germán Valdés, y *Ojos tapatíos* (mayo de 1960), con Luz María Aguilar y Eduardo Alcaraz.

17. Felipe Mier Castillo (16 de mayo de 1896-Chilpancingo, Guerrero-Ciudad de México-1973) se inicia como distribuidor en 1934 con *Tu hijo/Amor de madre* (José Bohr). Después, Felipe funge como co-productor en *El tesoro de Pancho Villa* (Arcady Boytler, 1935), y ese mismo año, con el mismo director produce *Celos*. Participa como productor en más de 65 películas.
18. Óscar J. Brooks (1913-Chihuahua, Chihuahua-Ciudad de México-1984) se inicia como co-productor en 1947 con *La barca de oro/El corrido de Chabela Vargas* y *Soy charro de Rancho Grande*, ambas de Joaquín Pardavé, filmadas en 1947; ese mismo año debuta como productor en *Ángel o demonio/Mundo, demonio y carne* (Víctor Urruchúa), sumando cerca de 73 películas; además de haber sido argumentista en la exitosa *Los tres alegres compadres* (Julián Soler, 1952).

Por su parte, Felipe Mier, quien siempre le subía al sueldo a don Gilberto y con el que jugaba al golf, le patrocina otros seis títulos, entre los que destacan: *Soy charro de levita/ Yo soy charro de levita* (enero de 1949) con *Tin Tan* y Rosita Quintana; la ya mencionada *El rey del barrio* (agosto de 1949), con *Tin Tan* y Silvia Pinal y *La marca del zorrillo* (enero de 1950), con la misma pareja protagónica, que alcanzó tres semanas en cartelera.

Producciones Zacarías¹⁹, de Miguel Zacarías, participa en el financiamiento de *Escuela de Verano* (junio de 1958), interpretada por Germán Váldes *Tin Tan* y Mapy Cortés, con tres semanas en salas de estreno; y en *Las hijas del Amapolo* (diciembre de 1960), con José Elías Moreno y Lucha Moreno, que logró permanecer por cuatro semanas en cines de estreno.

El trabajo de Martínez Solares para la empresa de Zacarías (en la que a veces participa su hijo, Alfredo Zacarías Bustos), se complementa con un abundante listado de filmes protagonizados por Gaspar Henaine *Capulina*, conocido también como *El campeón del humorismo blanco*. Sobresalen: *El camino de los espantos* (1965), *Cada quien su lucha* (1965) y *El circo de Capulina* (1977), las tres con dos semanas en cartelera cada una; *Dos meseros majaderos* (1965), *El metiche* (1970) y *El carita/Uno para todos* (1970), con tres semanas cada una; *El médico módico* (1969), *El nano/Niñera con bigotes* (1970), con cuatro semanas; *El bueno para nada*, (1970), *Capulina chisme caliente* (1975) y *Un cura de locura*, todas con por cinco semanas de permanencia; *El rey de Acapulco/Gordo al agua* (1970) y *El investigador Capulina* (1973).

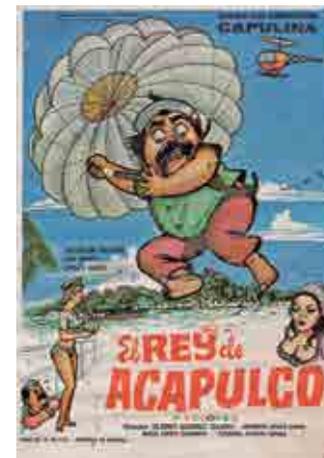
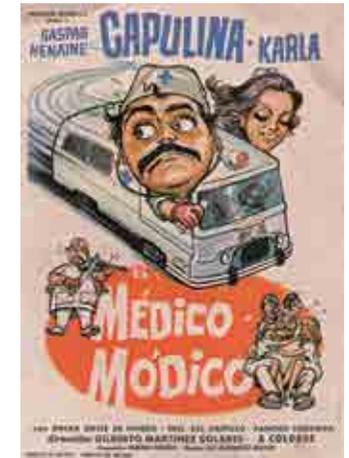
Respecto a las cintas que Martínez Solares hizo para Jesús Grovas²⁰, destacan tres protagonizadas por el ya mencionado Antonio Espino *Clavillazo: Ahí vienen los gorriones/Dos horas de balazos* (1952), con tres semanas de estadía en cartelera; *¡Pura vida!* y *El chismoso de la ventana*, ambas filmadas en 1955 y que lograron éxito con cinco semanas de permanencia en su corrida de estreno en la capital del país.

19. Miguel Zacarías Nogain (19 de marzo 1905-Ciudad de México-20 de abril de 2006-Cuernavaca, Morelos). En 1931 se marcha a la Universidad de Columbia, Nueva York, a estudiar cine; comienza a trabajar en los Laboratorios de revelado y postproducción Malcolm, donde conoce a Carlos Laemmle Jr., hijo del presidente de la Universal Pictures, del que aprende algunos secretos sobre la distribución de filmes. A mediados de 1932 regresa a México, dirige, produce y escribe el argumento de *Sobre las olas*, acerca del compositor Juventino Rosas. De los 33 filmes protagonizados por Marco Antonio Campos *Viruta* y Gaspar Henaine *Capulina*, Zacarías produce veintiuno. En total dirige 51 películas. (Cfr. Agrasánchez, Rogelio, 2000).
20. Jesús Grovas (4 de abril de 1899-Ciudad de México-10 de septiembre de 1967) comienza como distribuidor de la Paramount. A partir de 1934, en mancuerna con su hermano Adolfo distribuye filmes como *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro) y *El rosal bendito* (Juan Bustillo Oro, 1936). A la par de la distribución, en 1937 se inicia como productor con la firma Producciones Grovas y Cía. patrocinando *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro y Guz Águila), a la que le siguen más de 110 películas.



RAFAEL GARCÍA JIMÉNEZ. HASTA EL FINAL DE SU VIDA, EN 1972, RAÚL FUE UN CÓMPLICE CREATIVO PARA SU HERMANO GILBERTO, CON QUIEN APARECE EN EL RODAJE DE *CUNA DE VALIENTES*. 1971.

—
VOLANTES DE LAS PELÍCULAS *EL CAMINO DE LOS ESPANTOS*, *CADA QUIEN SU LUCHA*, *EL MÉDICO MÓDICO*, *EL REY DE ACAPULCO*, *EL BUENO PARA NADA* Y *CAPULINA CHISME CALIENTE*, DIRIGIDAS POR GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES ENTRE 1965 Y 1974.



EL TRABAJO DE MARTÍNEZ SOLARES PARA LA EMPRESA DE ZACARÍAS SE COMPLEMENTA CON UN ABUNDANTE LISTADO DE FILMES PROTAGONIZADOS POR GASPAR HENAINÉ CAPULINA, CONOCIDO COMO EL REY DEL HUMORISMO BLANCO. ROSARIO VIDAL BONIFAZ

En otro momento de su intensa carrera, Martínez Solares filma varias cintas producidas por la Cinematográfica Ra, de Rafael Pérez Grovas²¹, entre ellas *Blue Demon* y *las invasoras/Blue Demon* y *las seductoras* (1968) y, principalmente, la saga derivada de la historieta de aventuras del pescador y aventurero *Chanoc*, creada en 1959 por el escritor Ángel Martín de Lucenay

21. Rafael Pérez Grovas Lara (13 de septiembre de 1919-Ciudad de México-noviembre de 2009) se inicia como gerente de producción con Jesús Grovas y Fernando de Fuentes en *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), forma Tele Talía Films y empieza la producción con *La sobrina del señor cura* (Juan Bustillo Oro, 1954), a la que le siguen más de 35 filmes. También fue escritor y se inicia como director en el año de 1975, con *Chanoc en la isla de los muertos*.

y el dibujante Ángel Mora: *Chanoc en las garras de las fieras/Chanoc en el tesoro de los mayas* (1970); *Chanoc contra el tigre y el vampiro* (1971); *Las tarántulas/Chanoc en las tarántulas o Chanoc contra los devoradores de hombres* (1971); y *Chanoc en el foso de las serpientes* (1974). La serie va perdiendo respuesta entre los sectores populares y, finalmente, las cintas restantes quedan en manos de Pérez-Grovas, también como director.

Otro bloque estará constituido por las cintas *tintanescas*, dirigidas por Martínez Solares para la empresa de don Fernando de Fuentes²². Algunas se cuentan entre las más exitosas en la carrea del genial cómico, Germán Valdés, *No me defiendas compadre* (1949), *Las locuras de Tin Tan* (1951), *Lo que le pasó a Sansón* (1955), *Los tres mosqueteros y medio*, *Escuela para suegras* (ambas de 1956), y *Paso a la juventud/El campeón olímpico* (1957) que, acaso por ser coprotagonizada por Joaquín Capilla, afamado campeón olímpico de clavados, alcanzó cinco semanas en su cine de estreno.

LOS TERRENOS DE LA COPRODUCCIÓN

Un rubro más a destacar está integrado por las siete películas dirigidas por don Gilberto con capital mexicano y extranjero. En 1963, *De color moreno* y *La gitana y el charro/Gitanerías o Entre gitanos te veas*, hechas para el lucimiento de Lola Flores²³; la primera financiada por Suevia Films, del español Cesáreo González²⁴, y Oro Films México, de Gonzalo Elvira²⁵; y la segunda, por la misma Suevia Films con Panamerican Films, firma de *El Gordo* Manuel Zeceña Diéguez, empresario guatemalteco afincado en México, al que se le consideraba buen productor. Para el propio Zeceña Diéguez, Martínez Solares dirige otras dos cintas en 1964, ambas complementadas con capital venezolano: *Alma llanera*, con locaciones en Venezuela y Guatemala e

22. Fernando de Fuentes Carrau (13 de diciembre de 1894-Puerto de Veracruz, Veracruz-4 de julio de 1958-Ciudad de México). Acaso el director de cine mexicano más importante del siglo XX. De 1932 a 1952 dirige 33 largometrajes y produce alrededor de 35 filmes, *Cfr.* García, Riera, Emilio, 1984.
23. “Lola Flores era una mujer muy afable, estaba siempre en el *set* con su marido, ya que administraba su carrera; cantaba increíble”, Vidal Bonifaz, Rosario. 26 de septiembre de 2016, entrevista con Adolfo Martínez Solares Cantú.
24. Cesáreo González Rodríguez (29 de mayo de 1903-Vigo, España-20 de marzo de 1968-Madrid, España), fue un empresario y productor español; con su empresa Suevia Films participa entre 1941 a 1970 en alrededor de 164 películas, *Cfr.* Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo, coord., 2005.
25. Wececlao Gonzalo Elvira Rumayor (28 de septiembre de 1908-Ciudad de México-12 de junio de 1972, Guernica, España) se inicia como distribuidor. En 1937 forma su primera empresa productora y distribuidora Iracheta y Elvira, con Francisco Iracheta, con la que produce cinco películas. Después se asocia con diversos productores, como Gregorio Walerstein, Jesús Grovas y los Zacarías; en 1942 forma, con productores españoles, Cinematográfica México España, S.A. (CIMESA) y en 1952 se queda con la empresa Oro Films. A lo largo de su carrera financia más de 45 películas. (Vidal Bonifaz, Rosario, 17 de junio de 2013).

VOLANTE DE LA PELÍCULA
GREGORIO Y SU ÁNGEL. 1966.



NUNCA HE CREÍDO QUE EN UNA PELÍCULA EL PESO LO LLEVE UNA SOLA PERSONA, POR GRANDE QUE SEA SU NOMBRE, PORQUE SI EL ACTOR ESTÁ HABLANDO CON UNA PERSONA QUE NO SABE DARLE LA RÉPLICA, ÉL PIERDE EL TONO. POR ESO SIEMPRE LOS REPARTOS LOS HACÍA YO CON GENTE DE PRIMERA CATEGORÍA EN LA COMEDIA. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES



VOLANTE DE LA PELÍCULA
ME HA GUSTADO UN HOMBRE.
1964.

interpretada por Antonio Aguilar, Flor Silvestre y Manuel Capetillo; y *Me ha gustado un hombre*, con locaciones en Caracas y las actuaciones de Julio Alemán y Tere Velázquez; cada una alcanzó tres semanas en la cartelera mexicana de estreno. Para Jerónimo Mitchell, de Puerto Rico, y Tommy Muñiz filma *La criada mal criada* (1965), con locaciones en Puerto Rico e interpretación de Velda González y José Luis Agrelot. En 1966, Germán Valdés y don Gilberto se vuelven productores de la parte mexicana y se asocian con Samuel B. Slaughter y John Anderson, de Estados Unidos, para financiar *Gregorio y su Ángel*. Para concluir esa cinta, Martínez Solares comienza a meter dinero líquido, es decir, avalado por sus propiedades. Esto ocasiona el disgusto de su esposa Diana y es el principal motivo para su

divorcio, máxime que Slaughter y Anderson resultaron ser unos estafadores.²⁶ Por último, para Producciones Rodríguez, México y Filmadora Peruana, Perú, Martínez Solares dirige un filme ágil y *alocado*, *Las sicodélicas* (1968), que tuvo locaciones en Lima, Perú, y fue protagonizado por Maura Monti y Amedée Charlot, muy afamadas en esa turbulenta época.

Cabe aclarar que, la mayoría de las anteriores empresas productoras invertían en un tipo de publicidad que incluía vistosos desplegados de prensa con sinopsis y audaces frases; difusión de spots de veinte y diez segundos en la radio y hasta en certámenes en los que, si la audiencia identificaba la voz de los actores del nuevo filme, ganaba dos entradas gratis al cine.

EL SINGULAR CASO DE FRONTERA FILMS

De los años cincuenta a sesenta, don Gilberto ganaba cincuenta mil pesos por dirigir un filme y entre veinticinco y treinta mil por guion. Era muy bueno para todo lo artístico, pero poco apto, por decir lo menos, para los negocios. Esa es la razón por la que, hasta agosto de 1978, al lado de su hijo Adolfo, el ingeniero Santos Soberón Salgueiro²⁷ y el hijo de éste, Alejandro Soberón Kuri²⁸, participa en la fundación de la compañía Frontera Films, S.A. La génesis de esta singular empresa se remonta a la época en que Adolfo estudia la carrera de Ingeniero Químico y traba amistad con el ingeniero Santos:

Le gustaban las películas e iba a las locaciones cuando se filmaban. Fue mi maestro consentido y yo su alumno consentido y lo presenté con mi papá e hicieron una gran química. Terminé mi escuela, pero lo seguía viendo y hablábamos de vez en cuando, y una vez nos lo encontramos en el Periférico y nos orillamos para platicar. Me dijo: 'Oye, pensaba llamarte, porque tengo algo de dinero y quisiera invertirlo en una película. El ingeniero Santos Soberón puso todo el dinero de la primera película que hicimos juntos en 1978 (*Pasión por el peligro/ Frontera Sangrienta*), con Jorge Rivero, y de ahí ya nos seguimos. (Vidal Bonifaz, Rosario. 26 de septiembre de 2016).

26. Vidal Bonifaz, Rosario. 26 de septiembre de 2016, Entrevista a Adolfo Martínez Solares Cantú.
27. Santos Soberón Salgueiro (9 de julio de 1924-Durango, Durango-Ciudad de México-agosto de 2011). Obtiene los títulos de Licenciado en Ciencias Químicas y Doctor Químico Industrial en la Universidad Complutense de Madrid. En 1963 se incorpora a la Facultad de Química de la UNAM; en 1968 asume el cargo de Secretario Administrativo de dicha Facultad por doce años.
28. Alejandro Soberón Kuri (31 de mayo de 1960-Ciudad de México) se recibe en 1985 como Licenciado en Administración de Empresas en la Universidad Iberoamericana, con la tesis *La intermediación comercial en el cine mexicano*. En 1990 crea Operadora de Centros de Espectáculos (OCESA), rehabilita el Palacio de los Deportes y manda construir el Foro Sol. Es uno de los dueños de Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE). Con Federico González Compeán crea Estudio México Films, la productora Altavista Films y la distribuidora Nuvisión.

Como la primera película sucedía supuestamente en la frontera, de ahí se decide el título de la productora. El ingeniero Soberón se hace cargo de las finanzas y la administración; don Gilberto queda como presidente, gracias a sus múltiples contactos en la industria fílmica; Alejandro Soberón como encargado de la distribución y Adolfo de la producción. El costo promedio de una película era de un millón de pesos. Actualmente, la empresa es propiedad de Adolfo y sus hijos, Adolfo y Yair Martínez Solares Orzynski.

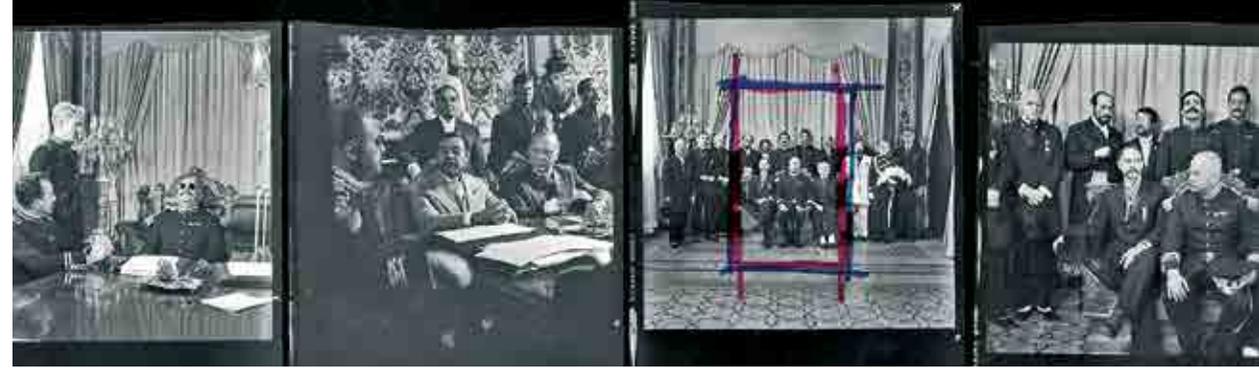
En 1979, cuando don Gilberto se encuentra filmando *Hijos de tigre* para la productora de Alfonso Rosas Pliego, presenta problemas cardíacos; viaja a Houston con su hijo Adolfo y le injertan una válvula para que su corazón recupere funciones. La operación, según recuerda Adolfo, tuvo un costo aproximado de 10 mil dólares, para lo cual contó con el apoyo de sus cuatro hijos.

En su intento de hacer un cine popular y redituable, Frontera Films contrató como actores exclusivos a Alfonso Zayas, Luis de Alba, Alberto *El Caballo* Rojas, Maribel Fernández *La Pelangocha*, René Ruiz *Tun Tun*, Pedro Infante Jr., Angélica Chain y Lina Santos, entre otros. Y sobresalen los siguientes trabajos filmados por don Gilberto, en colaboración con su hijo Adolfo como co-guionista o co-director: *El ratero de la vecindad/El ratero de mi barrio o El ratero del vecindario* (1982); remake de *El rey del barrio*, que alcanzó cuatro semanas de permanencia en sus salas de estreno; *El vecindario 2/Vuelven los mexicanos calientes/Los ficheros* (1983), con cuatro semanas de permanencia; *El ratero de la vecindad 2/La banda de la carcacha* (1984), cinco semanas; *El día de los albañiles 2* (1985), con nueve semanas; *Tres mexicanos ardientes/Amor en coperacha o dados al catre* (1986), con cuatro semanas; *Los gatos de las azoteas* (1987), con cinco semanas; *Diario íntimo de una cabaretera* (1988), con cinco semanas; *Más allá del deseo/Ondina* (1988), filmada en inglés con subtítulos en español; y *Crisis/El asesinato como una de las bellas artes o Crimen organizado o Magnicidio o Pantomima mortal* (1996), que se presentó en la XIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara en marzo de 1998, cuando don Gilberto ya había fallecido.

Con Frontera Films, la comedia se enfocó en figuras de procedencia urbana, como albañiles o verduleros siempre dispuestos al albur, así como en habitantes de vecindario; por lo que, siempre al lado de su hijo Adolfo, el veterano cineasta fue capaz de intentar un reflejo de las nuevas maneras de ser y de los comportamientos, valores y deseos de la clase popular que, en la década de los ochenta del siglo XX, comenzó a vivir con pesar la crisis económica y sus prolongadas secuelas.

A MANERA DE COLOFÓN: OTRAS ACTIVIDADES Y DISTINCIONES NACIONALES E INTERNACIONALES

Aparte de su amplia obra fílmica, y como era de esperarse, Gilberto Martínez Solares fue integrante de la Unión de Directores Cinematográficos de México; la Sección de Argumentistas y Adaptadores Cinematográficos y la Sección de Directores (en la que llegó a fungir como Secretario de Cultura),



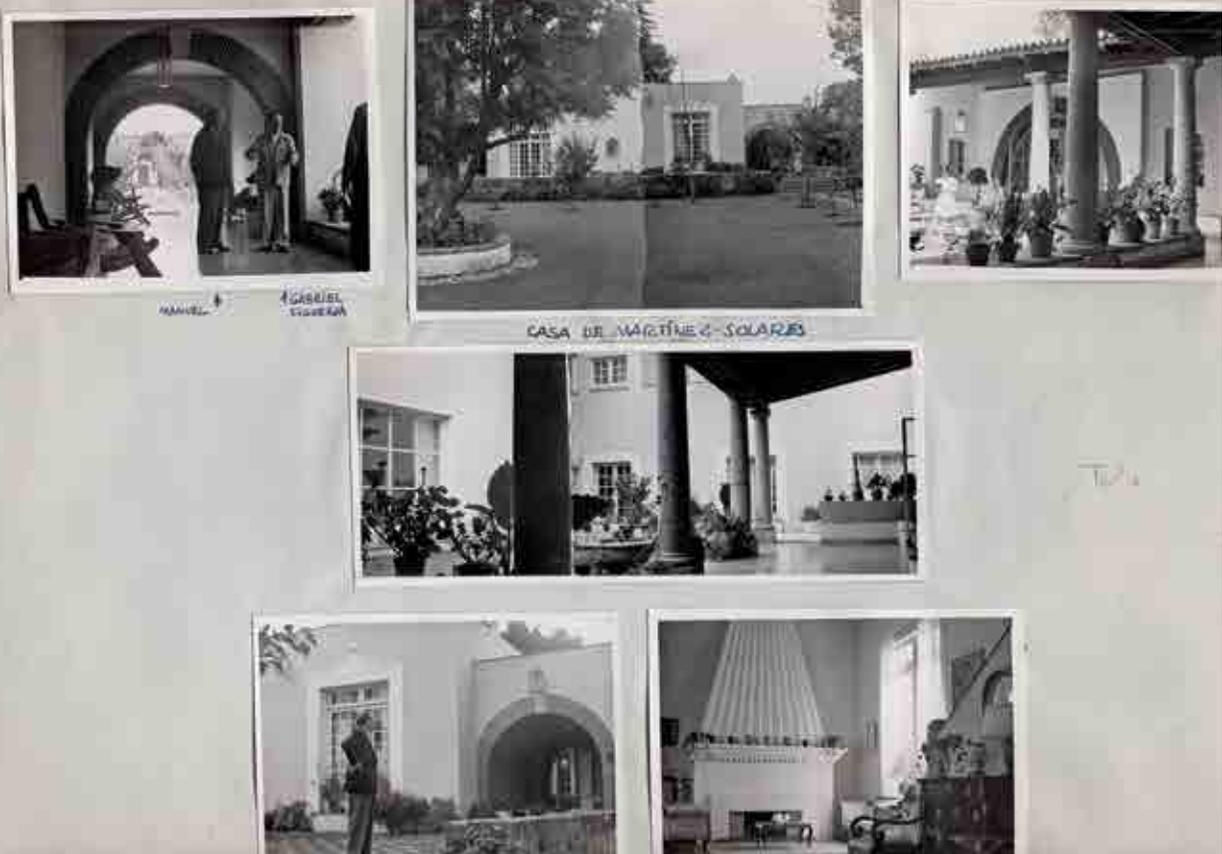
FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. TIRA DE CONTACTOS DE LA PELÍCULA CUARTELAZO, AL CENTRO, EN UNA ACTUACIÓN ESPECIAL APARECEN LOS DIRECTORES GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, ARTURO RIPSTEIN, JAIME HUBERTO HERMOSILLO Y ALBERTO ISAAC, EN UNA ESCENA DE LA PELÍCULA CUARTELAZO, DIRIGIDA POR EL PROPIO ISAAC, ADMIRADOR CONFESO DEL PRIMERO. 1976.

ambas del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC); y la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Fue figurante en los filmes *Foxtrot* (Arturo Ripstein, 1975), *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976) y *Pasajeros en tránsito* (Jaime Casillas, 1976).

El lunes 12 de octubre de 1987, la Asociación de Periodistas de Espectáculos de habla hispana de Chicago, Illinois, Estados Unidos, le da una distinción a Martínez Solares por ser pionero de la cinematografía en México. El jueves 10 de marzo de 1988, la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM le rinde un homenaje por sus cincuenta años de realizador, entregándole una medalla de plata en la Sala Fósforo de la Filmoteca de la UNAM; entonces ubicada en al Antiguo Colegio de San Ildefonso, lo que le movió a recordar sus años de estudiante en la Escuela Nacional Preparatoria. El 20 de mayo de 1989, dentro del ciclo Homenaje a cuatro directores mexicanos de los cuarenta, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes se le brinda un tributo por parte del Departamento de Cine del INBA, con la proyección de *Calabacitas tiernas* (1948).

En el catorceavo Festival de Cine de los Tres Continentes, en Nantes, Francia, que tuvo lugar del 24 de noviembre al 2 de diciembre de 1992, se le rindió un homenaje con la exhibición de cinco de sus películas: *Calabacitas tiernas* (1948), *El rey del barrio* (1949), *Rumba Caliente* (1952), *Mulata* (1953) y *El mariachi desconocido* (1953); al año siguiente se instituyó el Premio Gilberto Martínez Solares a la mejor película latinoamericana exhibida en dicho festival *Cfr.* Quiroz Arroyo, Macarena. 8 de enero de 1993). El 6 de junio de 1994, el Instituto Mexicano de Cinematografía le concede un reconocimiento especial en la edición XXXVI del Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias y Cinematográficas.

Por *Mujeres infieles*, una de las producciones de Frontera Films codirigida con su hijo Adolfo en junio de 1993, recibió el Premio Estrella de Plata a la mejor película extranjera en el XXVIII Festival Internacional de Cine de Houston, celebrado en 1995; y ese mismo año, el 28 de noviembre, fue acreedor al Jaguar Maya de Oro por su aportación y labor cinematográfica en el IV Festival Internacional Cinematográfico de Cancún, Quintana Roo.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES (ATRIBUIDA). HOJA DE ÁLBUM CON SEIS IMÁGENES DE LA CASA DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, DISEÑADA POR EL ESCENÓGRAFO CATALÁN MANUEL FONTANALS, QUIEN APARECE CON EL FOTÓGRAFO GABRIEL FIGUEROA. 1945.

REFERENCIAS

- Agrasánchez, Rogelio (2000). *Miguel Zacarías. Creador de estrellas*, Guadalajara, Jalisco, México: Archivo Filmico Agrasánchez-Universidad de Guadalajara.
- Anónimo. *Excelsior* (22 de enero de 1938). México.
- Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo, coord. (2005). *Suevia Films. -Cesáreo González. Treinta años de cine español*, España: Xunta de Galicia-Filmoteca española.
- Ciuk, Perla, coord. (2009). *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, dos tomos, México: CONACULTA-IMCINE.
- Figueroa Mateos, Gabriel (2005). *Memorias*, México: UNAM.
- García Riera, Emilio (1984). *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México: Cineteca Nacional.
- García Riera, Emilio (1993-1997). *Historia Documental del Cine Mexicano*, 18 tomos, Zapopan, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara-CONACULTA-IMCINE-Gobierno del Estado de Jalisco.
- Isaac, Jorge. (12 de marzo de 1988). "Los críticos de cine tienen 25 años de retraso, ¡anticuados!" en *El Universal*, México.
- Meyer, Eugenia, coord. (1986). *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, I*, México: Cineteca Nacional.
- Meyer, Eugenia, coord. (1976). *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, IV*, México: Cineteca Nacional.
- Peredo Castro, Francisco (2016). *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, México: UNAM.
- Quezada, Mario. A., compilador. (2005). *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*. México: UNAM.
- Quiroz Arroyo, Macarena. (19 de octubre de 1992). "Rendirá el Festival de Nantes, homenaje a Gilberto Martínez Solares" en *Excelsior*. México.
- Quiroz Arroyo, Macarena. (8 de enero de 1993). "Instituyen en Nantes, Francia, el Premio Gilberto Martínez Solares" en *Excelsior*. México.
- Vidal Bonifaz, Rosario (2011). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México: Miguel Ángel Porrúa.
- Vidal Bonifaz, Rosario (17 de junio de 2013). Entrevista con Gonzalo Elvira y Sánchez de Aparicio.
- Vidal Bonifaz, Rosario. (26 de septiembre de 2016). Entrevista con Adolfo Martínez Solares Cantú.
- VV.AA. *Who's Who in Latin America: A biographical dictionary of notable living men and women of Latin America, Part I, Mexico*. (1951). Hilton, Ronald, editor. California, United States: Stanford University.



MÁS QUE EL FOTÓGRAFO

* de las * damas Chic

Gilberto Solares

ELISA LOZANO

*A la memoria de José Antonio Rodríguez,
entrañable maestro y amigo.*

GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. SAGRA DEL RÍO,
ACTRIZ. RETRATO DEDICADO
A CARLOS LÓPEZ
MOCTEZUMA, HACIA 1934.

“¡Si vieras los retratos que me hizo Martínez Solares!”, era una frase que en los años treinta se escuchaba con frecuencia, lo mismo en el set de filmación que en los pasillos de un teatro. Y es que, para entonces, el fotógrafo acumulaba ya dos décadas de experiencia en el oficio¹. Gilberto Martínez Solares se había iniciado en el mundo de la fotografía siendo adolescente, cuando dejó de asistir a la escuela por una enfermedad “y un poco para distraerme empecé a experimentar en cosas de fotografía”². Tanto le fascinó esa alquimia, que buscó empleo como ayudante en un estudio de fotografía comercial. Ahí aprendió el proceso de revelado e impresión, conoció la técnica del retoque y descubrió una herramienta fundamental para su vida futura: la luz y su poder para transformar un rostro y crear atmósferas. Sus hermanos Agustín y Raúl lo acompañaron en sus hallazgos, al igual que Gabriel Figueroa, su amigo de la infancia, a quien le unía el cariño y las afinidades estéticas. El talento de ambos y la pasión por la imagen los hicieron destacar, al grado de que aún no cumplían veinte años, cuando el propietario del estudio les traspasó el local, ubicado en la calle Hombres Ilustres (hoy Hidalgo).

1. Sin autor, “La trayectoria Cinemática de G. Martínez Solares”, *Hoy*, marzo de 1939, p. 122. Agradezco a la investigadora Xóchitl Fernández esta y otras notas e imágenes sobre Gilberto Martínez Solares, utilizadas tanto en la redacción de este artículo, como en la exposición.
2. Elvira García, Entrevista a Gilberto Martínez Solares, Programa *Retrato hablado*, transmitido por Radio UNAM el 5 de marzo de 1981. Fonoteca Nacional.

A ese estudio acudían las personas que necesitaban una foto oficial, “de ovalito”, o deseaban tener un recuerdo y, dada la cercanía del Teatro Ideal, era frecuente que los artistas que ahí trabajaban acudieran a retratarse. De esa etapa, Gabriel Figueroa recordaba: “a Gilberto le gustaba dibujar y era muy bueno para el retoque (...) nos dábamos cachetadas con el hambre, pero la pasábamos muy bien”³. Las jornadas laborales eran largas, las horas en el cuarto oscuro parecían interminables, eso, aunado a su inexperiencia en la administración nula, los llevó al fracaso.

Cansado de ello y con la ambición de “hacer algo como fotógrafo”, en 1929 Gilberto tomó una decisión radical, hizo maletas y, equipado con su Gráflex, partió a Estados Unidos en busca de nuevos horizontes. Llegó a California y se instaló en un Hollywood glamoroso y efervescente, que vivía la transición del cine silente al sonoro. Gracias a su carácter afable se relacionó con gente del cine y se inscribió en el sindicato de extras de la compañía Metro Goldwyn Mayer, a la que pertenecía una pléyade de estrellas: Gloria Swanson, Clark Gable, Joan Gilbert, Joan Crawford, Gary Cooper, Loretta Young, los mexicanos Ramón Novarro, Dolores del Río y Lupe Vélez, la “divina” Greta Garbo y Robert Montgomery. Estos dos, protagonistas de la película *Inspiration* (Clarence Brown, 1931), en la que Martínez Solares participó como extra⁴. La extraordinaria fotografía del filme, resuelta en el más puro *splendor* –estilo imperante en Hollywood, que glorificaba el rostro de la estrella– fue de William Daniels.

Esa “divinización” era cultivada con maestría por algunos de los mejores fotógrafos que confluían en la misma productora: Eugene Robert Richee, el británico Cecil Beaton, Clarence Sinclair, Edward Steichen y George Hurrell, cuyos retratos de actores y actrices se publicaban en las revistas de moda y cine más importantes, como *Vogue*, *Photoplay* y *Screenland*. Testigo privilegiado de ese momento, Martínez Solares recordaría:

Pude tener acceso a todas las películas importantes que en ese tiempo se hacían, tuve la suerte de trabajar con Greta Garbo, con Erich von Stroheim, que era uno de los directores sobresalientes y, pues, llevé realmente una vida muy agradable (...) sobre todo, aproveché hasta donde pude, observar a los directores, los alumbrados, toda la cosa interior del cine que es muy difícil conocerla si no está usted dentro del ambiente (...) viví tiempos muy felices.⁵

3. Gabriel Figueroa en el “Homenaje a Gilberto Martínez Solares” en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en 1989.

4. Elvira García, Entrevista a Gilberto Martínez Solares, *op.cit.* Gracias al querido Rafael Aviña pude ver *Inspiration*, no logré identificar a Don Gilberto, infiero que aparece en la secuencia de baile, al inicio del film, o bien, en algunas secuencias en que los protagonistas caminan por la calle.

5. Juan Arturo Brennan, Entrevista en video a Gilberto Martínez Solares, en *Memoria del cine mexicano* (Alejandro Pelayo Rangel), México, Imcine, 1993.



UNA DE LAS IMÁGENES TEMPRANAS QUE SE CONOCEN DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES ES EL RETRATO QUE LE HICIERA A SU HERMANO AGUSTÍN EN HOLLYWOOD, HACIA 1929.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. EL CANTANTE Y ACTOR JOSÉ MOJICA. HACIA 1931.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES RETRATÓ A BEATRIZ LÓPEZ OSTOLAZA ‘TRIXI’, PIONERA DEL PERIODISMO DE MODA EN MÉXICO, EN 1930.

LOS MÚLTIPLES RETRATOS QUE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES REALIZÓ A LA ACTRIZ ADELA JALOMA, MUESTRAN EL INGENIO DEL FOTÓGRAFO EN LA EVOCACIÓN DE NUEVAS POSIBILIDADES PARA TRANSFORMAR SU ROSTRO A TRAVÉS DE LA LUZ.



Efectivamente, el modo de iluminar de los artistas citados influyó definitivamente en el joven Gilberto, como se observa en los retratos que durante esa estancia realizó a su hermano Agustín y a los miembros del elenco juvenil de la Metro Goldwyn Mayer: Greta Nissen, Mary Wilson, Barry Norton, Don Alvarado y el cantante y actor mexicano José Mojica.⁶ En estos se distingue algo de la gramática visual que sellará su obra: cuidadoso diseño de la iluminación, que le permite explorar una amplia gama tonal; uso de halos de luz, para separar la figura del fondo; composición equilibrada y cuidado en la pose. Esas imágenes fueron procesadas en el cuarto oscuro del canadiense Alex Phillips, con quien entabló amistad inmediata y quien gozaba ya de un sólido prestigio en la Meca del Cine, toda vez que había destacado ya, primero como corresponsal gráfico de guerra en *The Tribune* y, luego, como cinefotógrafo de la compañía productora Christy Comedies.

Martínez Solares la pasaba bien, pero las terribles condiciones económicas derivadas del *crack* de la bolsa de 1929 lo obligaron a regresar a México. Las fuentes consultadas no han permitido determinar si en aquella ocasión abrió un estudio fotográfico, lo cual se infiere, tanto por sus declaraciones como por las de Gabriel Figueroa, así como por la fecha de fotografías localizadas en varios archivos, que datan de 1930. De ser así, éste tuvo una vida breve.

6. Publicados en el artículo “Un fotógrafo mexicano que vio de cerca las estrellas”, *México al día*, 1 de diciembre de 1931, pp. 10 -11.

Como ha sido comentado por Rosario Vidal en el artículo que antecede, ese mismo año Gilberto y Diana Cantú contrajeron matrimonio y viajaron a París, donde decidieron quedarse a vivir un año. Durante ese lapso él abrió un estudio fotográfico en la Ciudad de la Luz, pero los tiempos fueron adversos y tuvieron que regresar a México. El matrimonio fijó su residencia en la capital del país que, al igual que el resto del territorio nacional, se debatía entre un exacerbado nacionalismo y la aspiración a la modernidad, a la par que vivía un ambiente cultural propicio para el desarrollo de las artes y, particularmente, para la fotografía.

Tan sólo en la avenida Madero se reunían locales de notables artistas de la lente: Hugo Brehme en el número 1, Antonio Garduño en el 23, Fotografía París (María Luisa Vélez de Gutiérrez) en el 34, American Photo Supply Co. en el número 40, La Foto (Enrique Casserou e hijos) en el 42, Fotografía Napoleón (Adolfo de Porta) en el número 47, Martín Ortiz en el 69 y Enrique Macías en el 54. Cabe anotar que algunos habían pertenecido a la Asociación de Fotógrafos de México y participado en la Primera Exposición de Arte Fotográfico, inaugurada el 30 de septiembre de 1928 en los Salones Carta Blanca, ubicados precisamente en el número 18 de la misma avenida. Una muestra “en donde se da un inicial enfrentamiento entre la anquilosada fotografía pictorialista (Garduño, Brehme) y la vanguardia que se estaba formando (Álvarez Bravo, Modotti), un hecho fundamental que abriría las posibilidades a la fotografía modernista”, como señala José Antonio Rodríguez.⁷



7. José Antonio Rodríguez, “Plateros: la calle de la fotografía”, en *Luna Córnea*, número 8, 1995, p. 53.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. RETRATO DE DIANA CANTÚ GARZA, RETOCADO CON LÁPIZ DE COLOR. 1930.

—
DESDE LA AZOTEA DE SU ESTUDIO FOTOGRAFICO, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES CAPTÓ ESTA VISTA DE LA AVENIDA MADERO, EN LA QUE TAMBIÉN SE UBICABAN LOS DE OTROS NOTABLES ARTISTAS DE LALENTE. 1932.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES REALIZÓ UNA SERIE DE RETRATOS A LA ACTRIZ MARINA TAMAYO, PARA DIFUNDIR LA PELÍCULA *LAS MUJERES MANDAN* (FERNANDO DE FUENTES). 1936.

—
ANUNCIO DEL *STUDIO MARTÍNEZ SOLARES* EN EL DIRECTORIO TELEFÓNICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. 1932.

No es casual, pues, que Gilberto Martínez Solares buscara establecerse en un rumbo que era el corazón fotográfico capitalino. Según contó él mismo, en 1932, gracias al apoyo de la señora Amalia de Castillo Ledón, directora de Recreaciones Populares del Departamento del Distrito Federal, instaló el Foto Estudio que llevaría su nombre en el número 43 interior 5, de la avenida Madero. Es difícil determinar si Martínez Solares entabló alguna relación, diálogo o competencia con el grupo variopinto de sus colegas fotógrafos, que cultivaban temas costumbristas y transitaban de un estilo pictorialista a nuevos ejercicios visuales, que nada o muy poco tenían que ver con su interés de elevar el llamado retrato comercial a categoría artística.

EL STUDIO MARTÍNEZ SOLARES

En un momento en el que ir al estudio fotográfico era un ritual, al de Martínez Solares acudían lo mismo familias enteras o madres que llevaban a su bebé para tener un recuerdo de su primer añito, que personajes del arte y la cultura. Si, como ha sido estudiado, “desde el siglo XIX el retrato era una manera de ascenso social imaginario”⁸, ese ascenso, en el caso de los actores y actrices, significaba el estrellato y la popularidad, por lo que visitaban con frecuencia ese lugar, anunciado como “Único *Studio* modernizado, elegante y en planta baja”. Con esa intención, y acorde con la sobriedad y sofisticación que el fotógrafo siempre buscó, éste prescindía del empleo de telones y parafernalia escenográfica, tenía como elementos decorativos una austera columna y un arco metálico, que funcionaban de soporte para hacer cambios de pose.

Al entrar ahí, el sonriente Gilberto recibía a los clientes y con su cultura y amena plática, se ganaba su confianza. Ya en complicidad, el fotógrafo estudiaba cuidadosamente las facciones de sus modelos, disponía la iluminación adecuada para resaltar los mejores rasgos y, si lo consideraba necesario, ocultaba imperfecciones con la magia del retoque. El fruto de ese trabajo era una clientela satisfecha que lo recomendaba ampliamente. Pronto, la obra retratística de Martínez Solares logró gran recepción, particularmente en mujeres de la alta sociedad, lo que le ganó el sobrenombre de “El fotógrafo de las damas *chic*”. Y así, de la intimidad del estudio a la palestra pública, no había más que un paso.

EL RETRATO FOTOGRAFICO HA SIDO CERTIFICADO DE IDENTIDAD: ASÍ SE ES EN UN INSTANTE PRECISO, ASÍ NOS RECORDAREMOS A NOSOTROS MISMOS, ASÍ ES LA FAMILIA, Y ASÍ TRANSCURRE, EN CAUDA DE SECUENCIAS INMOVILIZADAS, LA VIDA.

CARLOS MONSIVÁIS

8. José Antonio Rodríguez, Gustavo Amézaga Heiras, *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBAL, Fundación Mary Street Jenkins, 2015, p.56.

REVISTAS ILUSTRADAS

La trayectoria y evolución de Gilberto Martínez Solares como fotógrafo están ligadas a los medios impresos, es ahí donde puede rastrearse puntualmente su evolución. Una de las primeras publicaciones que dio espacio a sus imágenes fue *Revista de Revistas*, de añeja tradición, fundada en 1910 y dirigida a un público amplio, que a partir de 1932 las incluye para ilustrar artículos, reportajes y críticas de obras de teatro y películas, en sus diversas secciones. En "Vida social", por ejemplo, se ven los retratos de mujeres que informan su próximo enlace matrimonial, las señoritas presentadas en sociedad, quinceañeras y visitantes distinguidos. Por su parte, la "Galería infantil" se ilustra con retratos de bebés y niños, por cierto, otra de las especialidades del Foto Estudio Martínez Solares.



GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. TOLITA RAMÍREZ
DE ALBA. 1932.

—
GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. LAURA BRANIFF
GARAMENDI. SIN FECHA.

Una aportación fundamental y quizá menos conocida, presente en la misma revista, es el registro que Martínez Solares hace a las figuras nacionales e internacionales más trascendentes de la danza del periodo, que se presentaron en los escenarios capitalinos a lo largo de la década. En un momento en el que la danza contemporánea abogaba por la libertad, tanto conceptual como de movimiento, y experimentaba con nuevas escenografías y recursos de vestuario, la cámara de Gilberto fue testigo de excepción.

Una de estas figuras fue Xenia Zarina, bailarina belga, de padres rusos y afincada en Estados Unidos, donde inició su carrera. Especialista en danzas orientales y exóticas, viajó por todo el mundo y a su llegada a México, en 1931, entabló una estrecha relación con Lettie H. Carroll, conocida como *Mis Carroll*, pionera en la enseñanza de este arte, y por quien integró a su repertorio danzas y trajes típicos regionales de nuestro país, que recorrió en giras. Por sus valores estéticos, destacan los retratos que Martínez Solares le hizo en su estudio para difundir sus funciones en el Palacio de



GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. LA BAILARINA
XENIA ZARINA,
NATURALIZADA
ESTADUNIDENSE, DE PADRES
RUSOS, FUE DISCÍPULA DE
ANNA PAVLOVA Y SE
ESPECIALIZÓ EN DANZAS
ORIENTALES. 1935.



LA SERIE DE RETRATOS
QUE GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES LE HICIERA A LA
BAILARINA XENIA ZARINA,
PARA DISTINTAS
PRESENTACIONES, ES
PRUEBA DE SU DOMINIO EN
LA ILUMINACIÓN, CON LA
QUE LOGRA UNA RICA GAMA
TONAL.



Bellas Artes y en el Teatro Hidalgo, en las que ejecutó *Danzas clásicas y japonesas, Danzas de la vieja Rusia, Danzas del Lejano Oriente y Danzas modernas y antiguas*. Ataviada y en pose *ad hoc* para cada una, el fotógrafo implementó distintas soluciones estéticas y recorrió toda la gama tonal, que va del dramatismo e intenso claroscuro, a los fondos claros.⁹

Ligada también a la compañía de *Miss Carroll*, la mexicana Gertrude Knowlton, coreógrafa y estudiante de arqueología, inició su carrera en Estados Unidos, donde fue solista del Hollywood Bowl Ballet, del Olympic Ballet y de la Grand Opera Association de San Francisco. Especialista en danzas cómicas, fue captada por Martínez Solares en 1930. De aquella sesión sobreviven un retrato y una imagen de cuerpo entero, en la que posa sonriente, ante un fondo oscuro y un halo de luz, ataviada con el vestuario que usó en el ballet *Vida gitana*, presentado por la misma compañía.¹⁰

En 1934, cuando el furor por recuperar el pasado prehispánico impregnó la danza mexicana, Gertrude Knowlton, con el nombre "Detru", y los bailarines Dzul, Yoali y Kin, ofrecen una función privada del espectáculo *Interpretaciones aztecas y mayas*, en el Teatro Hidalgo. Con base en códices, frisos y bajorrelieves, el objetivo del grupo era recrear las danzas que florecieron en el Anáhuac y el Mayab. Al año siguiente, Gilberto Martínez Solares los capta en otra actuación, efectuada probablemente en el Palacio de Bellas Artes o en el Teatro de la Secretaría de Educación Pública, como da cuenta la imagen que fue contraportada de *Revista de Revistas* el 7 de julio de 1935¹¹. Bajo la dirección de Rolando Aguilar, Gilberto y Raúl Martínez



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. EN EL ESTUDIO QUE LE HICIERA A GERTRUDE KNOWLTON, EL FOTÓGRAFO PROPONE UN INTERESANTE JUEGO PLÁSTICO, AL EXPERIMENTAR CON LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO Y EL FOTOMONTAJE. 1933

— GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. OTRA IMAGEN DE ESA SERIE, FUE PUBLICADA EN LA REVISTA *FILMOGRÁFICO* EN SU EDICIÓN DEL 5 DE FEBRERO DE 1933.

GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. GERTRUDE KNOWLTON COMO SOLISTA DEL BALLE *VIDA GITANA*. 1930.

— GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. GERTRUDE KNOWLTON. 1930.

9. Otras figuras importantes que Martínez Solares fotografió fueron Dora Duby y Keith Coppage.

10. Patricia Aulestia, *Las "chicas bien" de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll*, (1923-1964), México, Cenidi, Danza/INBA/CONACULTA, 2003, p. 216.

11. Un mes antes, Martínez Solares cambia su estudio al número 67 de la avenida Madero.



La notable bailarina GERTRUDE NORTON posando para el artista G. Martínez Solares (el fotógrafo de las damas "chic".)



Solares filman otra representación que dará origen al documental *Estilizaciones de danzas aztecas y mayas*.

Otra serie realizada a Gertrude Knowlton prueba que Martínez Solares no fue ajeno a los estímulos visuales y las corrientes artísticas de entonces, al experimentar con la fragmentación del cuerpo, el fotomontaje y otros recursos utilizados por los fotógrafos de vanguardia.



GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. NELLIE
CAMPOBELLO. BAILARINA
E IMPULSORA
DE LA DANZA
CONTEMPORÁNEA
MEXICANA Y ESCRITORA.
SIN FECHA.

—
GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. GLORIA
CAMPOBELLO. 1932.

GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. A LA IZQUIERDA,
EL RETRATO ORIGINAL
DE LA CELAYENSE ADRIANA
LAMAR, A LA DERECHA,
LA IMAGEN EDITADA PARA
SU PUBLICACIÓN EN LA
REVISTA *FILMOGRÁFICO*,
5 DE SEPTIEMBRE DE 1932.

Finalmente, también en *Revista de Revistas* aparecieron varios retratos que Gilberto hizo a dos figuras nodales para la danza mexicana, las duranguenses hermanas Campobello. Bailarina y escritora, Nellie fue discípula de Lettie H. Carroll *Miss Carroll*, en cuya compañía debutó en 1927, impulsó la danza contemporánea mexicana, fue directora de la Escuela de Danza de la SEP y del Ballet de la Ciudad de México. Al igual que su hermana, Gloria Campobello fue *prima ballerina* e incursionó en la vida académica, así como en los movimientos artísticos de su tiempo.

Otras revistas como *Hoy*, *Ases* y *estrellas* y, sobre todo, *Filmográfico*, editada por Roberto Cantú Robert, divulgaron las efigies de un centenar de celebridades del cine nacional, signadas por Martínez Solares.

Cabe recordar que, a inicios de los años treinta, nuestra naciente industria fílmica importa de Hollywood sus formas de producción piramidal e imita el *star system*. Los fotógrafos debían cumplir los cánones estéticos impuestos para satisfacer esas demandas y, si bien en sus inicios Martínez Solares siguió esa estética, con el tiempo creó un lenguaje visual propio e identificable, como se ve, precisamente, en las revistas. Sin embargo, hay que señalar el nulo control que el autor tenía sobre la puesta en página de sus imágenes. Un ejemplo es el retrato que hace de Adriana Lamar. En el

original ella aparece en un plano medio largo y luce un vestido con una gran manga de terciopelo, mientras que, en *Filmográfico* está editado en un encuadre cerrado que anula su fuerza expresiva.

Otras imágenes de histriones se mostraron en anuarios y guías cinematográficas del periodo, como la realizada en 1934 a la torera y actriz Adela Jaloma, que resume en mucho la gramática visual del fotógrafo: sofisticación en la pose, el *back light* que enfatiza el cabello, los puntos de luz en la mirada, los labios y las lentejuelas del atuendo. Un retrato realizado con fines de promoción, que evidencia su estatus de cotizada estrella. No es casual que éste se eligiera para ilustrar su semblanza en la *Guía Santini*, editada ese año con fines de difusión entre la comunidad fílmica.

Además de circular en la prensa, era común que las estrellas obsesquiaran esas fotografías a sus admiradores con un autógrafo, o a sus parejas, amigos y colegas. De esas imágenes que tienen que ver con los afectos elegí dos. En la primera, Nancy Torres aparece sensual, en un vestido que deja al descubierto su hombro; el énfasis luminoso está en su mirada y sus labios. Dedicado a Ernesto García Cabral, está firmado en Nueva York, en 1936. La segunda, de carácter sobrio, es de Sagra del Río, quien se la dedica a su compañero, Carlos López Moctezuma. La actriz aparece de cuerpo





entero, mira hacia abajo y su mano se sostiene, delicadamente, en el arco metálico antes citado; el resultado prueba por qué el poeta Efraín Huerta nombró a Martínez Solares “El fotógrafo más elegante de México”.

Ese prestigio abrió para Gilberto un nuevo campo de acción: la publicidad. Varias agencias recurrieron a él para realizar anuncios, cuyos modelos eran gente del cine. Así lo hizo la farmacéutica Bayer en la promoción de su producto Cafiaspirina, con imágenes que Martínez Solares le hizo a Virginia Zuri, Beatriz Ramos y Gloria Rubio, mismas que intervino con la propia caligrafía de ellas, recomendándolo.

De esta producción destaca la campaña del labial Michel, publicada en 1935 en *Belleza, la revista de la cultura estética*, con Andrea Palma, Beatriz Ramos, Consuelo Frank, Carmen Guerrero y María Luisa Zea, cuyas efigies, unidas a la tipografía e impresas en atractivos colores, volvieron más efectivo el mensaje dirigido a las lectoras que estaban al tanto de la moda, gustaban del cine y, finalmente, determinaban en mucho el éxito de una película.

GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. EL RETRATO DE NANCY TORRES DEDICADO A ERNESTO GARCÍA CABRAL ES UN EJEMPLO DE LA SOFISTICACIÓN LOGRADA POR EL FOTÓGRAFO. NUEVA YORK EL 28 DE JULIO DE 1936.

— GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. LA INFLUENCIA DE LOS GRANDES FOTÓGRAFOS DE ESTUDIO DE HOLLYWOOD COMO GEORGE HURRELL, SE PERCIBE EN ESTA GLAMOROSA IMAGEN DE LA ACTRIZ Y TORERA ADELA JALOMA. 1934.



GRACIAS MUY ESPECIALMENTE A LA GLORIFICACIÓN DEL ROSTRO EN EL CINE EN EL MUNDO ENTERO, REENCAUZA LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL. HE AQUÍ, DECLARA A SU MANERA LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, LA OPORTUNIDAD DE UNA VALUACIÓN PLANETARIA DE LAS FACCIÓNES. CARLOS MONSIVÁIS



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. LA POPULARIDAD DE GLORIA RUBIO LA LLEVÓ A SER LA IMAGEN DE LA CASA BAYER EN LA PUBLICIDAD DE SU PRODUCTO CAFEASPIRINA. FILMOGRÁFICO, 1º DE MARZO DE 1933.



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. ANDREA PALMA ANUNCIA EL LÁPIZ LABIAL MICHEL. BELLEZA, LA REVISTA DE LA CULTURA ESTÉTICA, DICIEMBRE DE 1935.

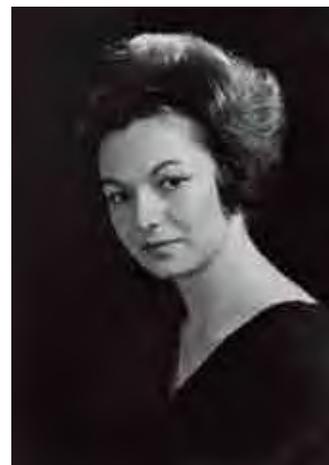
GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. LAS ACTRICES CARMEN GUERRERO, CONSUELO FRANK Y MARÍA LUISA ZEA ANUNCIAN EL LÁPIZ MICHEL. BELLEZA, REVISTA DE LA CULTURA ESTÉTICA, EN LOS NÚMEROS DE AGOSTO, DICIEMBRE DE 1934 Y MAYO DE 1935.



MUCHO ANTES DE CONVERTIRSE EN UNA DIVA, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES REALIZÓ LOS PRIMEROS RETRATOS PROMOCIONALES A LA JOVEN MARÍA DE LOS ÁNGELES FÉLIX. CINEMA REPORTER, 1942.

GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES NUNCA PERDIÓ EL SINGULAR ESTILO DE ILUMINACIÓN QUE LE DIERA FAMA, COMO MUESTRA EL RETRATO QUE HICIERA A SU HIJA MALÚ EN 1965.

GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. ARTURO DE CÓRDOVA HACIA 1935.



CONCLUSIÓN

Desde 1929 y hasta 1945, Gilberto Martínez Solares se entregó por completo a la práctica fotográfica, legándonos un extenso catálogo de personalidades relevantes de la cultura de esos años. Paulatinamente, ante su intensa actividad en el cine nacional, primero como cinefotógrafo y luego como director, la fotografía quedó relegada al ámbito privado, sin perder nunca la sensibilidad y el dominio técnico que le dieron fama.

Como hemos visto, son numerosas sus aportaciones estéticas, no obstante, salvo contadas excepciones, su fecunda obra ha sido injusta e inexplicablemente ignorada, tanto por foto historiadores como por especialistas en la danza mexicana. Para resarcir en parte esa añeja deuda, un centenar de sus imágenes, dispersas en archivos públicos y colecciones privadas, se reúne por primera vez en el Museo del Estanquillo, recinto simbólicamente ubicado a unos metros del que fuera su estudio.

NUEVO
CINEMA
Palacio
AV. 3 DE
MAYO, 30
TELE. 1212
TELE. 1213
TELE. 1214

CLASAFILM

Presenta a

SARA
GARCIA
CARMEN
MONTEJO
RAFAEL
BALEDON

En

SARA GARCIA
Interpretando en forma
magistral el argumento
escrito especialmente
para ella por:

ROMULO
GALLEGOS

**LA SEÑORA
DE ENFRENTÉ**

La obra magistral de
ROMULO GALLEGOS

LA LUCHA DE DOS ENAMORADOS
CONTRA LOS PREJUICIOS Y CALUMNIAS.

DIRECCION DE:

G. Martínez Solares

Sábado
PROXIMO

Las fuentes literarias * en el cine de *

Gilberto Martínez Solares (1938-1965)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO

ANUNCIO EN PRENSA
DE LA PELÍCULA *LA SEÑORA
DE ENFRENTÉ*,
GUIÓN ORIGINAL Y
ADAPTACIÓN DEL ESCRITOR
RÓMULO GALLEGOS.
CINEMA REPORTER, 1945.

I.

No fue casual que en una entrevista para el número 4 de la serie *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (Cineteca Nacional, México D. F., 1976, p. 37), el para entonces veterano cineasta don Gilberto Martínez Solares recordara que “[...] Desde niño me gustó leer y escribir; afortunadamente tuve muy buenos maestros que me animaron, decían que tenía facultad para ello. Esa preparación se convirtió en una inclinación acentuada por el contacto con el medio del cine. Inclusive, cuando era fotógrafo, mucho de lo que hacía lo encontraba mal o mediocre [desde el punto de vista dramático] [...] Pero ese espíritu de crítica va dando a uno deseo de ser quien haga las cosas [...]”. Una sólida formación literaria previa, obtenida en las aulas de las diferentes escuelas a las que asistió en la infancia y juventud, sería el factor principal para que Martínez Solares pudiera familiarizarse con el potencial dramático del guion cinematográfico.

Luego de acumular conocimientos fílmicos en Hollywood y en los estudios de cine de París, Francia, informado por su suegra de que en México se estaban sentando las bases para la producción seriada de películas con sonido integrado a la imagen, Martínez Solares había regresado a su país. Después de trabajar como fotógrafo de fijas, logró iniciarse en la realización cinematográfica con una comedia costumbrista inspirada o basada en un relato del escritor potosino Jorge Ferretis (1902-1962), adaptado en colaboración con Emilio *Indio* Fernández, su amigo y compañero de andanzas en la Meca del Cine. De sus inicios en calidad de director, Martínez Solares ofreció, cuando menos, dos testimonios un tanto cuanto contradictorios en

lo que a ciertos datos se refiere. Para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (Op. cit. p. 37) dijo que en alguna ocasión se había encontrado con Fernández “[y] leímos un cuento de Jorge Ferretis llamado *El alcalde de Lagos* y entre Emilio y yo lo adaptamos”; mientras que, para la serie televisiva *Memoria del cine mexicano*, el gran comediógrafo de la etapa clásica de nuestro cine apuntó que: “[...] Gracias al señor [Miguel Zacarías], fotografié alrededor de veinte películas, hasta que el *Indio* Fernández me convenció de que adaptáramos un cuento de un señor Ferretis, que creo que se llamaba *La tierra de los pájaros que hablan*. Entonces, el *Indio* y yo hicimos un guion que se llamó *El señor alcalde*, que fue la primera película que yo dirigí [...]”. Corrían los tiempos más vigorosos del populismo cardenista, con su imperiosa necesidad de hacer un cine que contribuyera a consolidar el régimen, de preferencia cuestionando a todo lo que oliera al denostado ejercicio del poder por parte del maximato callista, remante del caudillismo revolucionario. De manera concomitante a este fenómeno, la industria fílmica nacional, entonces en franca expansión tras el probado éxito de películas de índole folclórica y vernácula, estaba requerida de nuevos cuadros artísticos que, a su vez, permitieran la variedad temática que ayudaría a consolidar los mercados locales y extranjeros. Nutrido de ciertas formas de literatura universal, del sainete costumbrista y del teatro popular urbano, cuyo máximo exponente había sido Roberto *El panzón* Soto, irrumpió un subgénero, la farsa política pueblerina, al que se adscribe, en primera instancia, *Mi candidato* (Chano Urueta, 1937), filmada en locaciones de Taxco, Guerrero. En rigor, el título del cuento de Ferretis adaptado por Fernández y Martínez Solares es *El Alcalde Lagos*, por lo que, como quizá ocurrió en la memoria de don Gilberto Martínez Solares, no habrá que confundirlo con *El alcalde de Lagos* y *otras consejas*, buen relato del escritor jalisciense Alfonso de Alba, publicado en 1957. Y aunque también incluyó a intérpretes como Domingo Soler y Joaquín Pardavé en papeles similares a los que esos actores habían hecho para *Mi candidato*, la ópera prima de Martínez Solares no abordó de frente asuntos como el caciquismo, la franca opresión política, el abuso de poder y el fraude electoral (tópicos que también trataría, en mayor o menor medida, *El jefe máximo*, dirigida en 1940 por Fernando de Fuentes a partir del sainete *Los caciques*, del español Carlos Arniches), sino que se decantó por terrenos menos espinosos. Según diversos testimonios hemerográficos de la época de su estreno, ocurrido en el Cine Palacio el 22 de febrero de 1939, la trama de *El señor alcalde* iba revelando paso a paso la total ingenuidad de los representantes de las fuerzas vivas de San Juan (posible alusión a San Juan de los Lagos, Jalisco), ante las capacidades seductoras y delictivas de un par de mujeres libertinas (Andrea Palma y Matilde Palou), llegadas de la capital con el declarado propósito de esquilmarlos. Pese a su final moralista y aleccionador, que implicaba un elogio a los buenos gobernantes (con lo que de paso se exaltaba a la figura del presidente Lázaro Cárdenas), la película dejaba ver, de todas maneras, algunos sutiles mecanismos de la

ANUNCIO DE *EL SEÑOR ALCALDE*, ÓPERA PRIMA DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES QUE TUVO BUENAS CRÍTICAS. *EL UNIVERSAL GRÁFICO*, 23 DE FEBRERO DE 1939.

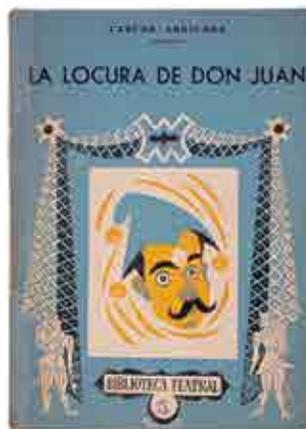
— LEONARDO JIMÉNEZ. EN SU DEBUT COMO DIRECTOR DE LA CINTA *EL SEÑOR ALCALDE*, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES CONTÓ CON LA EXPERIENCIA DE JOAQUÍN PARDAVÉ Y DOMINGO SOLER. 1938.



corrupción imperante en las instituciones policiacas, algo que, según lo propuesto en el mismo filme, podría tener un remedio a corto o mediano plazo. Desde su primera película como realizador, Martínez Solares hizo, pues, muy evidente que, a la manera de su admirado René Clair, lo suyo era la sátira a ciertas formas y principios que el tejido social estaba adquiriendo en un país como México, que desde tiempo atrás ya se debatía entre la tradición y los primeros, pero sólidos atisbos de lo moderno.

A partir de aquella primera experiencia como realizador, la trayectoria de Martínez Solares en el medio fílmico nacional sería un notable ejemplo de recurrencia a la literatura como referente o eje dramático. En este capítulo se hará un breve recuento de ello, poniendo énfasis en los casos más logrados y significativos, no casualmente enmarcados entre 1938 y 1965, la etapa más fecunda y propositiva en esa carrera.

La locura de Don Juan (1939), tercer largometraje de Martínez Solares, era la pulcra adaptación cinematográfica de una obra teatral homónima del dramaturgo alicantino Carlos Arniches, en la que un acongojado y clasemediero padre de familia (Leopoldo Ortín), terminaba por tomar el control de un mundo personal en aparente decadencia. Pese a su elogio al paternalismo y a su empleo de gastadas convenciones narrativas, la película se contagió del espíritu jocoso que caracterizaba al estilo de Arniches y, en su tránsito al medio urbano mexicano, ganaba en contundencia lo que perdía en espontaneidad. A ello contribuyó, sin duda, el talento de Marco Aurelio Galindo, otrora crítico cinematográfico a quien se debió la tarea de traslado del medio teatral a la pantalla, pero también contó mucho el ya desarrollado olfato creativo del realizador, capaz de entender a la perfección cuáles eran los mejores recursos fílmicos para que la obra en su conjunto no quedara demasiado lejos de su afamada fuente literaria. No puede decirse lo mismo de *La casa del rencor* (1941), farragosa mezcla de las célebres novelas británicas *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Highs*, 1847), de Emily Brontë (llevada a la pantalla por William Wyler en 1939) y *Rebeca* (*idem*, 1938), de Daphne du Maurier (filmada por Alfred Hitchcock en 1940), adaptadas sin crédito por el exiliado español Eduardo Ugarte. Estamos en la época en la que, por estrategia comercial e ideológica, la industria fílmica se dio vuelo con la adaptación de todo tipo de fuentes literarias europeas aprovechando la situación de guerra, lo que permitió, en no pocos casos, eludir el pago de derechos. Aunque adornada con calculada fotografía expresionista de Gabriel Figueroa y dotada con sólidos recursos por la empresa Films Mundiales, encabezada por Agustín Fink (lo que casi siempre fue garantía de búsqueda de calidad); la *opus* cuatro de Martínez Solares no sólo exageró en demasía su tono melodramático (hecho que por supuesto no pasó inadvertido al poeta y crítico cinematográfico Xavier Villaurrutia, en su ácido comentario publicado el 15 de noviembre de 1941 en la revista *Así*), sino que resultó una especie de parodia, en este caso involuntaria, a la narrativa gótica inglesa y a notables ejemplos fílmicos de esa corriente, como las mencionadas cintas de Wyler y Hitchcock. En el mejor de los casos, la cinta, lastrada por las mediocres interpretaciones de Anita Blanch, Isabela Corona, René Cardona y Tomás Perrín, puede considerarse como un ejercicio de estilo para las futuras incursiones de Martínez Solares en los terrenos del melodrama, género en el que su trayectoria también alcanzaría cierto esplendor.



CARLOS ARNICHES,
LA LOCURA DE DON JUAN,
BIBLIOTECA TEATRAL.
REVISTA DE OBRAS
TEATRALES, NÚM.152,
MADRID, 1923.

—
ANITA BLANCH EN LA CASA
DEL RENCOR. REVISTA
NOVELA SEMANAL
CINEMATOGRAFICA. 1941.

—
FOTÓGRAFO NO
IDENTIFICADO. GILBERTO
MARTÍNEZ SOLARES
APARECE EN EL SET DE LA
PELÍCULA LA CASA DEL
RENCOR, ACOMPAÑADO, POR
ROSALÍO SOLANO, JULIO
BRACHO, CARLOS BRAVO
CARLHILLOS, MANUEL
PALOMINO, CHANO URUETA,
ISABELA CORONA,
FERNANDO SOLER, RENÉ
CARDONA, JULLÁN SOLER,
ANITA BLANCH, MANUEL
FONTANALS, GABRIEL
FIGUEROA, RAFAEL BALEDÓN,
ARTURO DE CÓRDOVA,
ROBERTO CANTÚ ROBERT,
AGUSTÍN ISUNZA, LUPE
GARCÍA, DOMINGO CARRILLO
Y DAVID SILVA, 1941.



Luego de otras dos colaboraciones con Eduardo Ugarte (lo que se tradujo en las espléndidas comedias musicales *Las cinco noches de Adán* y *Yo bailé con don Porfirio*, ambas protagonizadas por la simpática portorriqueña Mapy Cortés), en enero de 1943 Martínez Solares debió afrontar el enorme reto de llevar a la pantalla *Resurrección*, una de las más afamadas novelas del ruso León Tolstoi. Cabe anotar que, múltiples versiones fílmicas aparte, ese texto literario, editado originalmente en 1899, había sido adaptado en al menos cuatro ocasiones por el cine estadounidense y que todas esas cintas eran conocidas en México¹. Uno de los mejores productos del momento de esplendor de la CLASA Films, la adaptación mexicana de la obra de Tolstoi, resultó mucho más audaz que sus predecesoras, ello gracias al sólido trabajo de guion en el que intervinieron Ugarte, Martínez Solares y el dramaturgo vanguardista Rodolfo Usigli, en calidad de supervisor de diálogos. Impulsado por el nacionalismo en boga, el trío tuvo el indudable acierto de ubicar una trama de marcado aliento melodramático en el turbulento México de principios del siglo XX. Gracias a ello, pero también a la sobria

1. La realizada en 1912 con producción de Adolph Zukor e interpretación de Blanche Walsh tuvo su estreno el 15 de febrero de 1917 en el cine Venecia; la dirigida en 1919 por Edward José y protagonizada por Pauline Frederick se estrenó el 26 de octubre de 1921 en los cines San Juan de Letrán, Venecia y Triatlón; la dirigida por Edwin Carawe para la United Artists, con Dolores del Río, se presentó en el Salón Rojo el 5 de agosto de 1927; y la también filmada por el mismo Carawe para la Universal (1930) con Lupe Vélez, bajo la fórmula de película hispana (es decir, hablada en castellano), se estrenó en el cine Mundial el 13 de junio de 1931. Datos tomados de: Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1912-1919* (UNAM, México D.F. p. 66); *Cartelera Cinematográfica 1920-1929* (UNAM, México D.F., 1999, pp. 93 y 359) y *Cartelera Cinematográfica, 1930-1939* (UNAM, México D.F., p. 31).

LAS PRIMERAS PELÍCULAS DE MARTÍNEZ SOLARES ESTÁN DENTRO DE CIERTA TÓNICA DEL CINE AMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA Y CUARENTA, QUE ES LA ADAPTACIÓN DE LAS GRANDES NOVELAS LITERARIAS. ALGO DE HITCHCOCK PODRÍAMOS ENCONTRAR EN LA CASA DEL RENCOR CON ANITA BLANCH E ISABELA CORONA, CUYOS PERSONAJES TIENEN MUCHO DE ESAS ANTIGUAS PELÍCULAS. EDUARDO DE LA VEGA



LEONARDO JIMÉNEZ,
EMILIO TUERO Y LUPITA
TOVAR EN *RESURRECCIÓN*,
ADAPTACIÓN E LA NOVELA
DE LEÓN TOLSTOI. 1943.

—
LEONARDO JIMÉNEZ,
EN EL *SET* DISEÑADO POR
MANUEL FONTANALS EN
LOS ESTUDIOS CLASA,
APARECEN LUPITA TOVAR,
GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES Y PERSONAS NO
IDENTIFICADAS. 1943.

RESURRECCIÓN FUE UNO DE LOS MEJORES PRODUCTOS DEL MOMENTO DE ESPLENDOR DE CLASA FILMS. LA ADAPTACIÓN MEXICANA DE LA OBRA DE TOLSTOI RESULTÓ MUCHO MÁS AUDAZ QUE SUS PREDECESORAS, GRACIAS AL SÓLIDO TRABAJO DE GUIÓN EN EL QUE INTERVINIERON EDUARDO UGARTE, MARTÍNEZ SOLARES Y EL DRAMATURGO VANGUARDISTA RODOLFO USIGLI COMO SUPERVISOR DE DIÁLOGOS. EDUARDO DE LA VEGA



fotografía de Raúl Martínez Solares, al refinado trabajo escenográfico de Manuel Fontanals y a la esplendorosa presencia de Lupita Tovar (otrora destacada estrella del cine *hispano* hecho en Hollywood y protagonista de *Santa*, 1931, de Antonio Moreno), la obra fílmica de marras es, sin duda, un notable ejemplo de la manera en que una cinematografía puede servirse de la literatura universal, ello para alcanzar propósitos que se adecuen perfectamente a su respectivo contexto histórico y cultural. Acaso opacada por los logros artísticos y de crítica de *Flor silvestre*, primera obra maestra de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, cinta con la que coincidió en rodaje en los estudios de la CLASA, *Resurrección* no desmerece en cualidades estéticas y conceptuales, que siguen reclamando una justa revaloración.

Pero, paradójicamente, la siguiente incursión de Martínez Solares en el terreno de las adaptaciones fílmicas de obras literarias internacionales falló en diversos aspectos dramáticos, pero mostró el aplomo de su realizador para el cine de tono ligero. Versión nacional de una obra dramática del húngaro Ladislao Fodor (por ese entonces exiliado en Estados Unidos debido a la persecución nazi por su ascendencia judía), *Internado para señoritas* (1943), también producción auspiciada por la CLASA a partir del guion de Adolfo Fernández Bustamante y supervisión de diálogos de Eduardo Ugarte, resultó una comedia mundana menor, con desequilibradas interpretaciones de Mapy Cortés y Emilio Tuero, a su vez protagonista masculino de *Resurrección*. El texto de Fodor, que ya había merecido su respectiva adaptación hollywoodense (*Girls' Dormitory*, Irving Cummings, 1936), quedó convertido en una muy pudorosa descripción de las enclaustradas pulsiones femeninas que, años más tarde, tendría su visión diametralmente opuesta en muchas de las incidencias erótico-terroríficas de *Satánico pandemonium/La sexorcista* (Martínez Solares, 1973), basada en un caso de supuesta posesión diabólica ocurrido en un recinto para monjas, situado en Stuttgart durante el siglo XVII. Cuando mucho, la búsqueda de liberación sexual, implícita en la obra original de Fodor, alcanzaba a hacerse patente en la nada velada mofa a la rígida figura de la anciana directora del plantel (Prudencia Grifell), encarnación del más acedo conservadurismo; en el romanticismo sublimado de algunas de las jóvenes, todas ellas internadas con el propósito de recibir una educación tan sólida como severa²; y en el irónico final feliz que, futuro matrimonio formal de por medio, simbólicamente autorizaba las relaciones amoratorias de un taimado profesor con su guapa y vivaracha alumna.

En 1944, ya convertido en uno de los directores favoritos de la CLASA, Martínez Solares fue llamado por esa empresa para realizar *La trepadora* y

2. Dato significativo: una de esas condiscípulas fue interpretada por la exiliada española María Luisa Elió, futura autora de los relatos en que se inspiró el guion de *En el balcón vacío* (1961), cinta dirigida por Jomí García Asctot en la órbita del Grupo Nuevo Cine y una de las obras precursoras del intenso proceso de renovación vivido por la cinematografía nacional a partir de la década de los sesenta.

El jagüey de las ruinas, respectivas adaptaciones de las novelas homónimas del venezolano Rómulo Gallegos y la mexicana Sara García Iglesias, una de las primeras en ganar el Premio Miguel Lanz Duret. En el intervalo entre ambas cintas, el cineasta mostró su solidez como argumentista, guionista y director con *Un beso en la noche* (1944), excelente parodia al cine hollywoodense de ambiciones sicologistas y muestra inobjetable de su amplitud de conocimientos literarios y propiamente fílmicos. Que la historia de *La trepadora* se situara en una Venezuela a todas luces fingida en estudios y escenarios costeros mexicanos –hecho que ya había ocurrido u ocurriría en los casos de *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945) y *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945), también inspiradas en textos literarios de Rómulo Gallegos– fue apenas uno de los factores que inhibió a Martínez Solares, al grado de que había momentos que parecían realizados por un *amateur*. Otro factor inhibitorio de peso fue la supervisión que el autor de la novela, también redactor del guion, mantuvo sobre el proceso de rodaje y postproducción³. Aún así, las secuencias en que quedó registrada el habla popular y el desparpajo gestual de los habitantes del campo fueron el terreno propicio para que el cineasta mexicano impusiera su gusto por la farsa. Otro fue el caso de *El jagüey de las ruinas*, abierta exaltación de la *unidad nacional* pregonada por el gobierno encabezado por



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. BEATRIZ AGUIRRE, SARA GARCÍA Y PACO ASTOL EN LA TREPADORA. 1944.

3. Inhibición muy similar sufriría Martínez Solares al realizar, también para la CLASA, *La señora de enfrente* (1945), basada en un argumento y guion originales del mismo Rómulo Gallegos, quien, dado a querer explicarlo todo con mera sucesión de diálogos conceptuosos, al parecer jamás entendió que el arte fílmico tenía su propio sentido.

LUIS MÁRQUEZ, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES APADRINÓ EL DEBUT DE LA HERMOSA MIROSLAVA STERN, EN LA IMAGEN CON STELLA INDA Y HOMBRES NO IDENTIFICADOS EN EL SET DE *BODAS TRÁGICAS*. 1946.

Manuel Ávila Camacho en los momentos más críticos de la Segunda Guerra Mundial. Situado en Veracruz durante la época de la Intervención francesa, el filme peca, en efecto, de un nacionalismo diríase desaforado, pero, pese a debilidades dramáticas de diversa índole, alcanza la suficiente fuerza para que sus convenciones resulten hasta cierto punto verosímiles: prueba de la calidad del trabajo de adaptación de una fuente literaria, en este caso ejecutado por el mismo Martínez Solares y la autora de la novela, Sara García Iglesias. Al contrario de otras películas históricas filmadas en aquel mismo periodo, el tiempo ha operado en favor de *El jagüey de las ruinas*, valioso testimonio de todo un concepto del papel propagandístico que el cine debía jugar en aquel contexto bélico e impreciso.

Concluida la Segunda Guerra Mundial, Martínez Solares y demás colegas ya no se verían tan obligados a exaltar las diversas formas de nacionalismo *apriori* y comenzaron a explorar otros terrenos. Pero antes de que esa actitud adquiriera plena forma en el caso que aquí seguimos de cerca, en 1946, al lado del otrora notable vasconcelista Mauricio Magdaleno, Martínez Solares hizo el argumento y guion de *Bodas trágicas*, que en los créditos se presentaba como “Versión mexicana de un drama clásico”, cinta muy difusamente ubicada en los Altos de Jalisco durante la lucha entre liberales y conservadores, pero también con claros ecos de comedia



MIROSLAVA HACE SU DEBUT EN *BODAS TRÁGICAS* (1946) DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, Y SU PERSONAJE, LA HIJA ALIVA Y APASIONADA DE UN CRIOLLO DESPÓTICO, LA MUJER BUENA CONDENADA POR EL IMÁN DE SU BELLEZA, SERÁ, CON VARIANTES MÁS O MENOS PREVISIBLES, EL TODO DE SU CARRERA FÍLMICA. CARLOS

MONSIVÁIS

ranchera por aquello del desborde de folclore musical. Financiada por CLASA Films Mundiales, la cinta poseía claras resonancias de *Otelo*, una de las obras cumbres de William Shakespeare. Vehículo para lucimiento de la debutante Miroslava Stern, la película, con la que sin duda se quiso seguir explotando la veta de las adaptaciones fílmicas inspiradas en la literatura universal, pero sin pagar derechos, con otra espléndida fotografía de Raúl Martínez Solares, pasó prácticamente inadvertida a la hora de su estreno en el cine Palacio y es una de las menos conocidas y recordadas de su autor. Al parecer, nadie de quienes ejercían la crítica más o menos seria en la época la tomó en cuenta, prueba de su que sus ambiciones se vieron frustradas hasta entre los públicos menos complacientes.

De las restantes trece películas que el prolífico Martínez Solares dirigió entre 1946 y 1949, sólo dos, *El casado casa quiere* (1947) y *Novia a la medida* (1949), fueron declaradas adaptaciones de obras literarias. La primera se presentó como la versión moderna inspirada en una pieza del gran dramaturgo hispano Pedro Calderón de la Barca (debió tratarse de la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, escrita en 1629), ni más ni menos, y tuvo



EL GRAN ARTISTA ESPAÑOL FRANCISCO RIVERO GIL FUE EL AUTOR DEL CARTEL DE LA PELÍCULA *NOVIA A LA MEDIDA*. 1949.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. MARÍA ELENA MARQUÉS, RAFAEL BALEDÓN, CONCHITA CARRACEDO, EMMA ROLDÁN, JULIO VILLARREAL Y ROBERTO PANZÓN SOTO EN *EL CASADO CASA QUIERE*. 1947.



actuaciones de María Elena Marqués, Rafael Banquells y Roberto El panzón Soto, emblema de la mejor comicidad proveniente de la carpa y el teatro popular de la década de los veinte del siglo pasado. La segunda fue el traslape de una de las tantas piezas de los españoles Antonio Paso Cano y Ricardo González del Toro, exitosos autores de zarzuelas, operetas y comedias de toda laya. Ambas películas permitieron que Martínez Solares puliera su estilo para la comedia mundana, pero tampoco tuvieron mucho eco de público y crítica. Mucho mejores resultaron las farsas *Su última aventura* (1946), prodigiosa parodia al cine hollywoodense de gánsters protagonizada por el galán Arturo de Córdova y claro antecedente de la magistral *El rey del barrio* (1948), y *Extraña cita* (1947), velada crítica al arribismo de la clase media urbana. Este par de cintas, en las que había lejanos ecos de la novela negra y el drama cómico a lo Enrique Jardiel Poncela, respectivamente, permitieron ver la enorme capacidad de síntesis en el trabajo de guion (en el primero de los casos acreditado a los argentinos Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivarri y en el segundo al mismo Martínez Solares); asimismo, son dignos ejemplos de soltura y buen tino en los terrenos de la realización. Otro tanto puede decirse del melodrama *Cinco rostros de mujer* (1946), producida por la CLASA Films Mundiales a partir de un argumento de Yolanda Vargas Dulché, con guion de Pondal Ríos y Olivarri. Una "estructura episódica" (Emilio García Riera, *dixit*) retomada del cine de Julien Duvivier (*Carnet de baile*, *Carne* y *fantasía*), a su vez conjugada con las acedas convenciones de la literatura popular difundida *por entregas*, se prestó muy bien para jugar con la idea de que la figura donjuanesca, encarnada por Arturo de Córdova, ya era digna de iniciar un proceso de desmitificación mostrando, en primer término, su amarga soltería senil y, ya luego, la sucesión de trampas que el destino había tendido a su obsesión sexual, disfrazada de ímpetu romántico.



II.

Hacia 1948, todo parecía estar previsto para el, diríase, inevitable encuentro entre Gilberto Martínez Solares y el genial cómico Germán Valdés *Tin Tan*, aspecto que por supuesto cubre, en magníficos términos, uno de los capítulos del presente libro. De esa tan feliz como creativa simbiosis sólo podríamos señalar que, el incesante recurso paródico que se prolonga a lo largo de un considerable número de títulos (de *La marca del zorrillo* y *Simbad el mareado*, ambas de 1950, a *Tintansón Cruzoe*, 1964) alcanza uno de sus momentos estelares en *El vizconde de Montecristo* (1954). Y ello se debe, sobre todo, a un riguroso conocimiento de la fuente literaria (magnífico guion de Martínez Solares y Juan García); pero, también, a que la cinta nunca deja de tener como objeto de su irrisión a la procelosa y fallida versión que, trece años atrás, la floreciente industria fílmica mexicana había hecho de la muy conocida novela de Alejandro Dumas, bajo la dirección de Chano Urueta y con engoladas interpretaciones de Arturo de Córdova, Julio Villarreal y Mapy Cortés. Lo que en la obra de Urueta era vano esfuerzo por representar en pantalla el decadente universo puntualmente descrito por Dumas, en el ultra gracioso filme protagonizado por *Tin Tan* se trueca en vía para arremeter contra los valores de la modernidad, ya interiorizados en el México de la

ERNESTO GARCÍA CABRAL
(ILUSTRACIÓN). ISAÍAS
CORONA VILLA (FOTO FIJA).
LOBBY CARD DE LA MARCA
DEL ZORRILLO. 1950.

segunda parte del siglo XX. Tal estrategia permitió a la dupla Martínez Solares–*Tin Tan* dar rienda suelta a un delirante relajó, que parecía hacer eco a las sesudas reflexiones del filósofo nihilista Jorge Portilla y que, en consecuencia, se dio el lujo de burlarse del pasmo de los gobernantes y mangantes que, contra todo pronóstico optimista, habían tenido que devaluar la moneda local frente al dólar, esto para tratar de ajustar uno más de los tantos desastres económicos (“¡Yo era un honrado banquero que no creía en la desvalorización del peso. En aquel tiempo los chiles verdes eran mexicanos!, dice Inocencio Dantés–*Tin Tan* en uno de los momentos más tragicómicos de la cinta). El franco y fructífero choteo a 24 cuadros por segundo incluye auto alusiones al oficio de fotógrafo (el filme arranca con la toma cerrada de una cámara fotográfica y la correspondiente sesión de *flashazos* al sufriente rostro del recién encarcelado protagonista); pero también sutiles referencias a la cultura griega, a la narrativa de Miguel de Cervantes Saavedra (*El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*), Howard Pyle (*Las aventuras de Robin Hood*) y Henryk Sienkiewicz (*¿Quo Vadis?*), así como al clandestino consumo de marihuana en un salón de baile barriobajero (“¡Cómo huele a petate, vámonos!”). El mundo carcelario proveniente de *Entre rejas* (*Brute Force*, 1947), la obra maestra de Jules Dassin basada en el crudo relato de Robert Patterson, se muestra con algunas de sus atrocidades (lo que mueve a la tan graciosa como sentida interpretación de la popular canción *Prisionero de San Juan de Ulúa* –“Preso me encuentro, tras de las rejas, tras de la rejas de mi prisión, cantar quisiera, llorar no puedo, los tristes ayes del corazón”– o la exclamación de frases como “¡Qué injusticias tan injustas hace la Justicia, son injusticiaderas!”); pero también hay cabida para evidenciar, por vía de la burla, el sadismo policiaco encarnado en la abotagada figura del *carnal* Marcelo Chávez, más irónico y despiadado que nunca (como *Tin Tan* y su compañero de celda prolongan la plática hasta muy tarde, con la parsimonia y desdén que otorga el poder Chávez se acerca al enrejado para espetarles con suprema sorna: “Si los señores no tienen inconveniente pueden dedicarse al dulce reposo... ¡Mañana hay que levantarse temprano a jugar golf!”). La agonía del anciano, maravillosamente actuado por don Andrés Soler, se va tornando un festín de mofas a las creencias religiosas en el más allá y ni siquiera falta la alusión verista, seguramente debida a Juan García, conocedor profundo de las entonces zonas proletarias de la capital del país y de su singular habla: el ansiado botín que permitirá a Inocencio hacerse millonario, para poder vengarse de quienes lo han acusado en falso de un desfalco bancario, está escondido en un terreno baldío ubicado en la esquina de “Canal del Norte y Hojalateros”, lugar efectivamente muy cercano a la tenebrosa Penitenciaría de Lecumberri, uno de los orgullos arquitectónicos del porfiriato y hoy burocratizada sede del Archivo General de la Nación. En fin, se trata de un virtuoso despliegue humorístico de tono vanguardista que, a su vez, alcanza el frenesí en los excelentes números musicales de la fiesta pagana, con *Tin Tan* convertido

en una especie de hedonista Nerón que baila Cha cha chá y Charleston antes de tundir al villano (aquí el más digno representante del truculento capital financiero) y quedarse con la voluptuosa Ana Bertha Lepe que, en la terraza nocturna, ha preguntado con fingida inocencia al héroe si en la inminente luna de miel tendrán tiempo de platicar sobre turbios asuntos del pasado. Imposible pedir más talento y desenvuelta capacidad para expresar en la pantalla la esencia del relato clásico, perfectamente trasladado a una situación concreta.

De manera paralela a sus abundantes e inspiradas incursiones bufonescas al lado de *Tin Tan*, Martínez Solares siguió adaptando diversas fuentes literarias al medio cinematográfico nacional. El cineasta estaba sin duda en el mejor y más pleno momento de su trayectoria, lo que le daba amplios márgenes de libertad creativa. Ello explica que en 1953 pudiera dirigir el melodrama *Mulata*, versión fílmica de la novela *Mulatilla, estampa negra*, del escritor sudamericano Roberto Olivencia Márquez, también autor de obras dramáticas como *Glorias...!!!* (1936) y *Nuestro hijo ya es un hombre* (1948). El buen guion elaborado por el mismo Martínez Solares, a partir de un argumento y diálogos del argentino Ulises Petit de Murat, dio la pauta para que la cinta –protagonizada por la insuperable rumbera Ninón Sevilla (otrora protagonista de los mejores filmes de Alberto Gout, encabezados por el magistral *Aventurera*) y Pedro Armendáriz

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. FANNIE KAUFFMAN VITOLA, GERMÁN VALDÉS TINTAN Y FIGURANTES, DURANTE EL NÚMERO MUSICAL SOMOS LAS MANICURISTAS DE EL VIZCONDE DE MONTECRISTO. 1954.



y rodada en locaciones de Acapulco, Guerrero, y La Habana, Cuba-, se propusiera difundir “escenas de un bembé auténtico”, frenético baile ceremonial de raigambre africana, interpretado por mujeres semidesnudas. El conflicto amoroso del asunto, en parte resultado del choque entre dos culturas (la criolla y la negra), no dejaba de tener un tono convencional, pero, como apuntó David Ramón (en *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*, UNAM, México D F., 1989, p. 99), “[...] Con respecto a la negritud hay, además, otro elemento importante en la película: el reconocimiento del origen africano de los negros cubanos (y en todo caso por extensión a los negros en todo el continente americano), e incluso un intento de vuelta a ese origen (lo cual es bastante avanzado para la época), ya que las dos mujeres que Ninón representa (madre e hija), la una santera, la otra sólo bailarina, hablan varias veces de ir a su verdadera patria ‘al otro lado del mar de donde forzosamente las trajeron’ [...] Dentro del filme también se da una definición muy cercana a lo que Ninón es o representa como bailarina [...] Ninón mulata siempre está muy consciente de la injusticia de la esclavitud que persiste (aunque disfrazada) en la época contemporánea; al fin y al cabo en el cabaret donde trabaja no es sino una esclava de los deseos de los hombres; de un contrato del dueño [...] por otra parte, en varias escenas fuertes [ella] se muestra como muy convincente actriz dramática, y en la escena de su muerte no hay excesos de ningún tipo [...]”. Aunque en alguna medida debieron proceder del texto literario original, tales referencias a la negritud como sinónimo de esclavitud, que en la sociedad moderna capitalista adquirió un sentido de “forma de producción”, bien pueden considerarse como aciertos de Martínez Solares, máxime que en esta obra fílmica nuestro cineasta hizo alarde de un lenguaje sobrio, diríase clásico y directo, que le iba muy bien a una trama que incluyó ciertas aspiraciones documentales provenientes de la enseñanzas del neorrealismo italiano. No habrá que dejar de reconocer que el pago forzoso a la lógica del *Star System* de la época hizo de la pareja Armendáriz-Sevilla una de las menos convincentes en toda la historia del cine nacional, lo cual disminuyó, sin duda, la fuerza dramática que la obra requería para alcanzar mayores dimensiones. Pero la química que, en algún sentido, sí se estableció entre Martínez Solares y Ninón Sevilla tendría su prolongación en la insólita comedia *Club de señoritas* (1955), especie de alegato feminista que implicó graciosas alusiones oblicuas al *Fausto* de Goethe y al cine de “nostalgia porfiriana” que encabezara Juan Bustillo Oro; además del uso de renovadas formas de la *Fenomenología del relajó* estudiada por el antes citado Jorge Portilla. Otra singular pócima narrativa que, en éste caso, sirvió sobre todo para tratar de evitar que Sevilla continuara una carrera que ya había entrado en su fase decadente.

Ya reconocido como el mejor exponente de la comedia fílmica nacional, también en 1955 Martínez Solares dirigió *El chismoso de la ventana*,

interpretada por Antonio Espino *Clavillazo*, otra de las figuras cómicas provenientes de la carpa. Parodia consciente o inconsciente de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), excelsa cinta de misterio realizada por Alfred Hitchcock con base en un desquiciado relato breve de Cornell Woolrich⁴, la obra de Martínez Solares es probablemente el mejor de todos los filmes protagonizados por *Clavillazo*, que en ese entonces consolidaba en el cine su estilo de sustento mímico-gesticular y era conocido como *El cómico de las manos que hablan*. La pauta literario-fílmica, al parecer tomada de las obras de Woolrich y Hitchcock, sirvió para que el universo bufonesco de Espino fuera más ágil y digerible que en *Ahí vienen los gorriones* (1952), *Pura vida* (1956), *Vivir a todo dar* (1956) y *El organillero* (1957), las otras cintas en las que trabajó bajo la dirección de Martínez Solares; todas ellas, a la vez, muy por encima de las realizadas por sus demás colegas para lucimiento del propio *Clavillazo*. Una aproximación a la genuina habla popular de barrios como Tepito y La Lagunilla, mérito que debe acreditarse de nuevo al coguionista Juan García; la sátira a cierta verborrea de la izquierda doctrinaria (la frase “Por una sociedad sin clases” se vuelve estribillo hasta diluir su sentido original); y un imperceptible *crescendo* dramático del que comenzaron a carecer muchas de las comedias producidas por el cine de esa época (que ya contaba con un considerable número de competidores de *Cantinflas*, *Tin Tan* y *Resortes*) vuelven rescatable al filme de marras, pese a sus no pocos momentos carentes de la gracia exigida por una trama que daba para mucho más.

Un tanto al margen de los afanes paródicos de la saga *tintanesca* realizada por Martínez Solares, está el caso de *Escuela para suegras* (1956), otra de las notables *opus* que el cineasta filmó de la mano de Germán Valdés. La trama del filme deriva de la obra teatral homónima del prolífico escritor y periodista argentino Sixto Pondal Ríos (autor adaptado en múltiples ocasiones por los cines mexicano y de su país de origen); pero, en contraste con su fuente literaria, alcanza un sentido plenamente anárquico debido, sobre todo, a la reunión de brillantes figuras cómicas (Blanca de Castejón,

4. En una entrevista hecha por Juan Arturo Brennan para la serie de televisión *Memoria del Cine Mexicano*, Dir, Alejandro Pelayo Rangel, México, Imcine, 1993, Martínez Solares fue enfático en señalar que su película no estaba basada, “en absoluto”, en la cinta de Hitchcock: “Era un asunto que yo ya tenía, me lo pidió Grovas, tenía un compromiso con *Clavillazo*, pero yo ya la tenía desde antes, éste usaba un telescopio. Se había estrenado hacía poco *La ventana indiscreta* pero fue coincidencia”. En efecto, *La ventana indiscreta* se estrenó en la capital mexicana el 5 de mayo de 1955, mientras que el rodaje de *El chismoso de la ventana*, cuya estructura narrativa es, en lo esencial, muy parecida a la obra de Hitchcock, inició su rodaje el 2 de diciembre de ese mismo año. En el posible caso de que lo que se narra en ambas cintas haya sido una mera coincidencia, el hecho de que el cine de Martínez Solares fuera esencialmente pródigo en parodias a la literatura clásica y al cine mismo pudo llevar a la referida confusión. Pero, aún en ese caso, el contraste entre ambos filmes resulta válido en sí mismo.



ERNESTO GUASP, OTRO GRAN ILUSTRADOR ESPAÑOL REALIZÓ EL CARTEL Y LOS GRÁFICOS DE LA PELÍCULA *EL CHISMOSO DE LA VENTANA*. 1955.

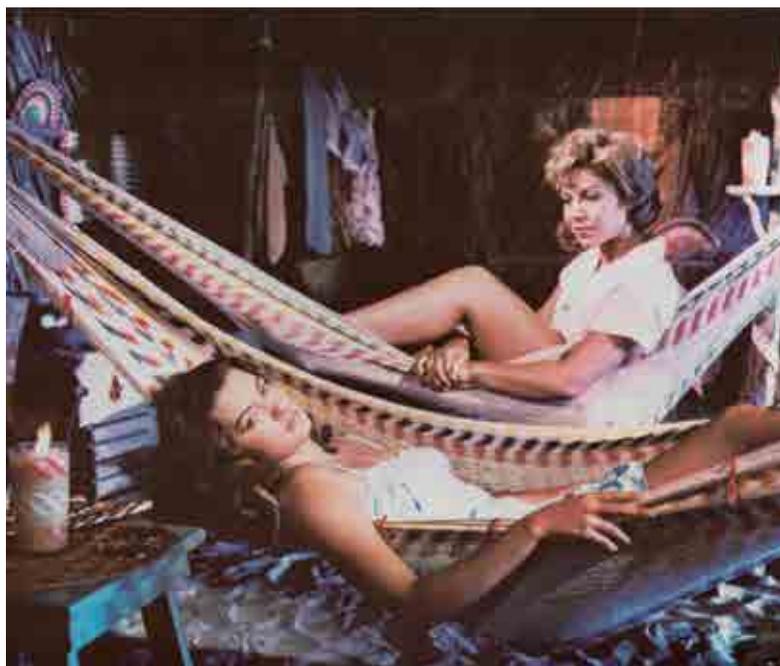
ERNESTO GARCÍA CABRAL (ILUSTRACIÓN). LOBBY CARD DE *AHÍ VIENEN LOS GORRONES*, PELÍCULA QUE REÚNE A CÓMICOS DESTACADOS DE LA ÉPOCA: MANOLÍN Y SHILINSKY, ANTONIO ESPINO CLAVILLAZO, JUAN GARCÍA PERALVILLO, EULALIO GONZÁLEZ PIPORRO Y FERNANDO SOTO MANTEQUILLA. 1952.

Óscar Pulido, Alfonso *Pompín* Iglesias, Eduardo Alcaraz, Óscar Ortiz de Pinedo, Joaquín García *Borolas*, Ramón Valdés, etc.) que complementan las frecuentes gracejadas del chaplinesco vago *Tin Tan* metido, una vez más, al universo burgués que, metafóricamente, termina explotando desde dentro gracias a los cohetes lanzados al aire por la libertaria anciana Doña Plácida (Prudencia Grifell en plan excepcional). Antes, el protagonista se ha burlado hasta la saciedad de los valores familiares de la ascendente clase media capitalina y de los desplantes de “estrellas” del cine nacional, como Arturo de Córdova y Pedro Infante (principal intérprete de la aquí suculentamente parodiada *Escuela de vagabundos*, Rogelio A. González, 1954), amigos suyos en la vida real. E incluso, como apunta Emilio García Riera (en *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 8, Universidad de Guadalajara, et. al., Guadalajara, Jalisco, 1993, p.270), *Tin Tan* “[...] lanza una pulla insólita en el cine mexicano, tan respetuoso de la autoridad: cuando se le ofrece un empleo ‘fácil, cómodo y sin trabajo’, comenta; ‘entonces es del gobierno’ [...]”. Pero el historiador no advirtió que la película, por él calificada como “dispersa y arbitraria”, hacía de la dispersión y la arbitrariedad las formas idóneas para acceder al tipo de humor que, en aquel momento, ya era indudablemente mucho más moderno y vivaz que el del resto de los más conocidos y exitosos cómicos mexicanos.

Pese a que, al final de cuentas se trata de un típico melodrama “tropical”, en el que a la manera de *Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1952), Lilia Prado



LAS MÁS INTENSAS IMÁGENES DE VUELTA AL PARAÍSO (ENTRE LAS QUE PUEDEN DESTACARSE AQUELLAS EN QUE LILIA PRADO, RECOSTADA EN LAS ROCAS, EXPONE LAS ONDULADAS LÍNEAS DE SU CUERPO A LA TIBIA BRISA ACAPULQUEÑA), RESULTARÍAN UN DIGNO HOMENAJE PÓSTUMO A MANUEL ALTOLAGUIRRE, FALLECIDO DE FORMA TRÁGICA A FINES DE JULIO DE 1959, JUSTO CUANDO LA OBRA CINEMATOGRÁFICA ESTABA EN PROCESO DE POSTPRODUCCIÓN. EDUARDO DE LA VEGA



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. LILIA PRADO Y OFELIA MONTESCO, COMO LAS HERMANAS AISLADAS DE LA CIVILIZACIÓN EN UNA PARADISIACA ISLA EN *VUELTA AL PARAÍSO*. 1959.

— EL DRAMA MUSICAL *LAS LEANDRAS* FUE ESCRITO EN 1930 POR EMILIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO Y JOSÉ MUÑOZ ROMÁN, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES HIZO LA ADAPTACIÓN DE LA CINTA, PROTAGONIZADA POR LOS ESPAÑOLES ROSARIO DÚRCAL Y ENRIQUE RAMBAL. 1960.

luce de nueva cuenta su sensual estilo –hasta donde el conservadurismo de la época se lo permitió–, en *Vuelta al paraíso* (1959) hay claros ecos de la vibrante poética plasmada por el extraordinario bardo y dramaturgo malagueño Manuel Altolaguirre en su libro *Las islas invitadas* (1936). Integrante de la famosa Generación del 27 y afincado en México debido a la Guerra Civil, Altolaguirre, productor, argumentista y coguionista de la mencionada *Subida al cielo*, también fungió, junto con Martínez Solares, como coautor del guion de *Vuelta al paraíso*, una película en la que, por primera y única vez en su amplia trayectoria, al realizador de cabecera de *Tin Tan* de alguna forma le exigieron tratar de hacer un tipo de poesía fílmica mucho más cercana a la cultivada por la vanguardia española, en buena medida truncada por la dictadura franquista. Ello, al menos en los momentos en que la pasión amorosa tiene como referencia plástica al evocador paisaje marino (eficaz fotografía debida al pionero Ezequiel Carrasco), que a su vez parece remitirse a la epifanía de aquellos versos que rezaban: “Las barcas de dos en dos, / como sandalias al viento / puestas a secar al sol. / Yo y mi sombra, ángulo

recto. Yo y mi sombra, libro abierto”. En todo caso, las más intensas imágenes de dicha cinta (entre las que pueden destacarse aquellas en que Lilia Prado, recostada en las rocas, expone las onduladas líneas de su cuerpo a la tibia brisa acapulqueña), resultarían un digno homenaje póstumo a Altolaguirre, fallecido de forma trágica a fines de julio de 1959, justo cuando la obra cinematográfica estaba en proceso de postproducción.

Otra fuente literaria española, *Las Leandras*, drama musical originalmente escrito en 1930 por Emilio González del Castillo y José Muñoz Román (es decir, en la etapa de efervescencia que antecedió a la instauración de la II República española), permitió agregar una cinta más a la ya para entonces considerable filmografía de Martínez Solares. Realizada a mediados de 1960 en locaciones de la capital del país, eso gracias al patrocinio de la Productora Fílmica México y con adaptación del mismo Martínez Solares, la película fue protagonizada por los actores hispanos Rosario Dúrcal y Enrique Rambal y, hasta cierto punto, se le puede considerar como un ejemplo tardío de lo que en otro espacio hemos denominado El cine español en el exilio mexicano⁵. Todo sugiere que el afán de ahorrar en costos de producción se disfrazó de una “audacia”, consistente en filmar toda la cinta en exteriores; pero, desde nuestra perspectiva, eso redundaba en una obra que obliga a concentrar al espectador en las incidencias de la trama, pletórica



5. Cf. De la Vega, Eduardo, “Buñuel y el cine español en el exilio mexicano”, en revista *Film-Historia*, Vol. X, no. 3, Universitat de Barcelona, Barcelona, España, 2000, pp. 71-91.

en frases y situaciones de doble sentido que, hasta cierto punto, remiten al *Internado para señoritas*, en versión un poco más procaz y arrebatada. Además, el traslado de la historia al México de inicio de la década de los sesenta del siglo XX vuelve más chuscas algunas situaciones, pero inenarrables e inverosímiles otras. De cualquier forma, la película obtuvo buen éxito en taquilla y con ello justificó plenamente sus objetivos comerciales. Hacia la mitad de su carrera como director (*Las Leandras* resultó su *opus 77*), Martínez Solares parecía capaz de darle su “toque” a todo lo que filmaba, siempre y cuando tuviera que ver con aquello que realmente le interesaba. Y decimos esto porque justo su obra siguiente, *Suicídame mi amor* (1960), hecha a partir de un guion de Luis Alcoriza (para variar, otro exiliado español que desde tiempo atrás colaboraba en el cine nacional, sobre todo en calidad de guionista), se siente completamente desapegada a todo lo que podría identificarse como un estilo más o menos codificado, lo cual resulta todavía más inexplicable si se toma en cuenta que fue protagonizada por Germán Valdés *Tin Tan* y la bella Teresa Velázquez. Ello se debió, en parte, a que Martínez Solares no pudo descifrar los afanes de abierta crítica social propuestos por el guionista, frecuente colaborador de Luis Buñuel y por ese entonces a punto de debutar él mismo como director con *Los jóvenes*, película en la que Teresa Velázquez se muestra mucho más adecuada que en *Suicídame mi amor*.

LUIS ALCORIZA ESCRIBIÓ EL GUION DE *SUICÍDATE MI AMOR*. PELÍCULA ESTELARIZADA POR *TIN TAN* Y TERE VELÁZQUEZ, CUYO DEBUT EN 1957 APADRINÓ MARTÍNEZ SOLARES. 1960.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. AGUSTÍN MARTÍNEZ SOLARES Y ANA MARTÍN, EN SU DEBUT EN EL CINE MEXICANO, EN *MARCELO Y MARÍA*, PELÍCULA QUE SEGÚN HA DECLARADO LA ACTRIZ, LE ABRIÓ LAS PUERTAS DEL CINE MEXICANO, NORTEAMERICANO Y JAPONÉS, Y POR LA QUE SE LE CONCEDIÓ EL GALARDÓN LA DIOSA DE PLATA. 1964.



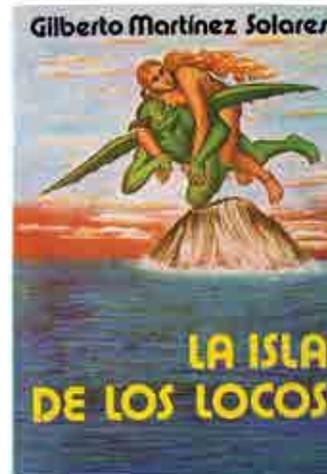
Curiosamente, *Viva Chihuahua* (1961), a su vez siguiente obra de la dupla Martínez Solares–*Tin Tan* y enésima comedia folclórica en la que resonaba, sin darle crédito alguno, la trama básica de *La importancia de llamarse Ernesto*, el popular drama victoriano de Oscar Wilde escrito a partir de la novela *Engaged*, de William Schwenck Gilbert, resultó más digerible y solvente, aún desde el punto de vista técnico. Pese a ello, este filme, bien fotografiado por Jack Draper, ya hizo demasiado evidente que, en concordancia con los demás integrantes de su generación, Martínez Solares entraba en un periodo de marcada decadencia, signada por una reiteración de fórmulas dramáticas aunque, como en este caso, se disfrazaran con la exaltación de otros espacios geográficos (la Chihuahua del título, recreada en los estudios San Ángel, desplazaba las convenciones figurativas de Jalisco) y pese a que contara con la presencia de algunos rostros más o menos novedosos para los espectadores, ya no tan cautivos para el cine toda vez que la televisión empezaba, ahora sí, a ser el medio audiovisual de consumo masivo. En esa falsificada atmósfera, pretendidamente ideal para que el cantante Miguel Aceves Mejía (el popular *Rey del falsete*) luciera sus encomiadas capacidades para el huapango y géneros similares, la desparpajada gracia de Germán Valdés parecía estar completamente fuera de tono y sentido. Algo muy similar puede advertirse en *Alazán y enamorado* (1963), otra comedia folclórica inspirada también en la literatura clásica (para el caso se trató de *La fierecilla domada*, de Shakespeare), en la que Martínez Solares prestó sus capacidades narrativas y su vocación picaresca para hacer lucir las hipotéticas virtudes cantarinas de Antonio Aguilar, galán ranchero de la guapa Ana Bertha Lepe. Cabría señalar que, únicamente la primera de ambas películas tuvo participación de Martínez Solares en calidad de coguionista, al lado de Julio Porter.

Quizá como un intento de reivindicación, luego de una serie de películas que sonaban desgastadas y reiterativas, en 1964 Martínez Solares escribió y dirigió *Marcelo y María*, filme en el que resonaban los prestigios literarios de *Dafnis y Cloé*, novela bucólica del escritor griego Longo (activo durante el Siglo II de nuestra era). La trama fue estratégicamente adaptada a la Nueva España de fines del siglo XIV, agregándosele un final trágico para aludir al tipo de sistema de explotación y racismo implantado luego de la llegada de los europeos a tierras de América. Pero, justo la malograda atmósfera histórica que envuelve al despertar sexual y erótico de una pareja de indígenas adolescentes terminaba por operar en contra de las ambiciones artísticas y críticas del realizador; quien, por otra parte, debió hacer hasta lo imposible para que la censura no le jugara una mala pasada, como ya lo había hecho con las respectivas pretensiones de sus colegas Alejandro Galindo (*Espaldas mojadas*, 1953), Emilio Fernández (*El impostor*, 1956), Julio Bracho (*La sombra del caudillo*, 1960) y Roberto Gavaldón (*Rosa blanca*, 1961), tan necesitados como él de reverdecer viejos lauros. No obstante su éxito de público, en parte atribuido a un breve desnudo de la joven debutante

Ana Martín, la cinta debió ser un doloroso fracaso para su autor, quien de manera evidente quiso alcanzar dimensiones que su incursión en otros temas y géneros, más populares, le habían dado.

Luego de su inevitable regreso al mundo *tintanesco* con la ya mencionada *Tintansón Cruzoe*, irreverente y jocosos parodia a *Robinson Crusoe*, novela de Daniel Defoe adaptada con gran fortuna por Luis Buñuel doce años antes, en 1965 Martínez Solares filmó, entre otras, dos películas de suyo significativas: *Juventud sin ley (Rebeldes a go go)* y *Los perversos (A go go)*, cintas en las que grupos de jóvenes encabezados por “ídolos del rock” de baja monta (Manolo Muñoz y Roberto Jordán) eran blanco de todo tipo de regaños y estigmas moralizantes, ya implícitos desde los mismos títulos. En ambos casos, el cineasta sólo fue un simple ilustrador de sendos guiones de Rafael García Travesí, lo que por supuesto no demerita su responsabilidad creativa. Pero, si algo demostraron esas cintas, fue que los temas abordados –a la vez exigidos por los cambios sufridos en una sociedad plenamente inmersa en la modernidad, pese a seguir arrastrando funestas formas de lo tradicional–, requerían perspectivas que sólo una nueva generación podía brindar. El I Concurso de Cine Experimental llevado a cabo en ese mismo año tuvo, entre otros, el mérito de apuntar en tal sentido. Los grandes logros de cineastas mexicanos como Gilberto Martínez Solares habían cumplido su relevante papel, pero ya eran cosa del pasado. Ahora tocaba darle acceso a nuevas miradas. No fue casual que la mayoría de las películas que participaron en ese certamen, todas hechas al margen de una industria que se había anquilosado en y por sí misma, tuvieran como fuentes dramáticas a novelas y cuentos de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Héctor Mendoza, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco y Sergio Magaña, todos ellos exponentes de una nueva literatura que, *ipso facto*, alcanzaría el rango de clásica justamente por referirse a los problemas que expresaban las transformaciones que el país estaba viviendo de manera vertiginosa.

No obstante, a manera de colofón habría que apuntar que películas de Martínez Solares hechas en la última etapa de su destacada trayectoria y caracterizadas por cierta ambición creativa como la ya mencionada *Satánico pandemónium/La sexorcista* y *Más allá del deseo (Ondia/Pasión salvaje, 1989)*, entroncaron con la mejor tradición de la literatura fantástica. De hecho, según una entrevista concedida por el cineasta a *El sol de México* el 13 de febrero de 1990, *Más allá del deseo* se inspiró muy libremente en la novella *Undine* (1811), obra del escritor romántico alemán Friedrich de la Motte Fouqué. Pese a que se trató de una cinta en la que sus productores invirtieron una fuerte suma, el débil enfoque del guion (que originalmente fue escrito en inglés) y errores de concepción y *casting* precipitaron el fracaso, que en este caso fue doble: artístico y comercial. Sin embargo, el insaciable gusto de don Gilberto por ese género literario se confirmaría con la escritura y publicación de la novela *La isla de los locos*, edición del autor aparecida en



LA LITERATURA FUE PARTE ESENCIAL EN LA VIDA DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, QUIEN EN 1980 ESCRIBIÓ LA NOVELA LA ISLA DE LOS LOCOS, UBICADA EN ITALIA EN LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO. 1980.



URZÁIZ (ILUSTRACIÓN). LOBBY CARD DE LA PELÍCULA TINTANSÓN CRUZOE. 1965

URZÁIZ (ILUSTRACIÓN). TINTANSÓN CRUZOE FUE ESCRITA POR TIN TAN Y GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. SE FILMÓ ÍNTEGRAMENTE EN ACAPULCO. 1965.

1980, año en el que también había realizado el melodrama *Diario íntimo de una cabaretera*, cinta que a su manera rendía un tardío homenaje al muy exitoso cine de rumberas que floreció en el sexenio alemanista. Más allá de cualquier consideración estética, *La isla de los locos* permitió que el más prolífico de los cineastas mexicanos, forjados en el seno de la industria ensayara a plenitud su nunca disimulada pasión por las letras.



CLASA FILMS, S.A. *Presenta*



Mapy
CORTÉS
INTERNADO
PARA
SEÑORITAS

Emilio
TUERO

PRUDENCIA GRIFELL

MARIA LUISA ZEA FERNANDO CORTÉS
DELIA MAGANA RAFAEL BANQUELLS
MERCEDES SOLER

Dirección de
GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

Canciones de
ALBERTO DOMÍNGUEZ

MÚSICA, RISAS *y* MAPY

LAS COMEDIAS MUSICALES
DE MARTÍNEZ SOLARES

XÓCHITL FERNÁNDEZ

EL CARTEL DE *INTERNADO PARA SEÑORITAS* ES OBRA DEL DESTACADO CARTELISTA EDUARDO OBREGÓN, QUIEN RETRATA A MAPY CORTÉS COMO UNA SENSUAL *PIN UP GIRL*. 1942.

En 1941, el cine mexicano vivía una etapa de franca expansión; a partir de entonces, la comedia romántico-musical empezó a tomar forma definida. Este género fue una de las respuestas de la industria cinematográfica mexicana a la creciente demanda de los mercados hispanoparlantes por un cine abundante en números de canto y baile.

En ese mismo año, Mauricio de la Serna –entonces gerente del Cine Alameda–, avezado empresario y conocedor de los gustos del público de la capital, decidió lanzarse como productor independiente¹. Su primera película fue un magnífico musical: *La liga de las canciones*². La cinta se inspiró en el *backstage musical* hollywoodense y en el panamericanismo. Los papeles estelares estuvieron a cargo de Ramón Armengod, Mapy Cortés y Domingo Soler, en ese orden. En el reparto destacaron Jorge Che Reyes y Fernando Cortés. El sencillo argumento da marco adecuado a una serie de dieciocho números artísticos, en su mayoría musicales. La cinta alcanzó gran éxito y catapultó a Mapy Cortés al estrellato.

Mauricio de la Serna decidió capitalizar ese primer triunfo como productor en un nuevo proyecto, llevando en los papeles estelares a Mapy Cortés, Domingo Soler y Tomás Perrín. En esta ocasión, De la Serna decidió buscar financiamiento con uno de los pilares de la industria fílmica mexicana

1. Mauricio de la Serna había coproducido *La noche de los mayas* en 1939.
2. Realizada en coproducción con Alfonso Sánchez Tello y dirigida por Chano Urueta, con el soporte financiero de Emilio Azcárraga Vidaurreta.

MÚSICA, RISAS Y MAPY LAS COMEDIAS MUSICALES DE MARTÍNEZ SOLARES

en aquellos años: Jesús Grovas. Para dirigir la cinta eligió a Gilberto Martínez Solares, quien recientemente había finalizado el drama *La casa del rencor* -su cuarta película como director- misma que fue acogida con críticas en su mayoría elogiosas.

El nuevo proyecto se intituló *Las cinco noches de Adán*. Esta película fue la primera de una serie de cuatro comedias musicales realizadas por la mancuerna Martínez Solares-De la Serna y estelarizadas por Mapy Cortés. La sinergia creada entre ellos tres y sus colaboradores habituales se tradujo en sonados éxitos, tanto de crítica como de taquilla.

Elegir a Gilberto Martínez Solares para dirigir estas cintas fue un gran acierto. Desde los inicios de su trayectoria, el cineasta demostró tener una misión y una visión profesionales idóneas para un cine de género exitoso, tanto en calidad como en viabilidad comercial. Martínez Solares era consciente de que el cine industrial es un negocio y las películas son productos dirigidos al consumo de un público lo más amplio posible.

Su experiencia como fotógrafo de estudio y cinefotógrafo³ daba valor agregado a su labor como director, permitiéndole crear los conceptos visuales apropiados a cada proyecto, en ocasiones en equipo con Raúl o Agustín, sus hermanos y ambos destacados cinefotógrafos.

Al aceptar dirigir *Las cinco noches de Adán* en 1942, Gilberto Martínez Solares tuvo ante sí el reto de igualar o superar el éxito de *La liga de las canciones*. Contaba con cuatro figuras que habían tomado parte en esta cinta: Mapy Cortés y Domingo Soler, estelares; Fernando Cortés y Jorge Che Reyes, actores de reparto.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. MAPY CORTÉS (SOLEDAD) Y TOMÁS PERRÍN (CHUCHO) FORMAN LA ATRACTIVA PAREJA PROTAGONISTA DE *LAS CINCO NOCHES DE ADÁN*. 1942.

3. Gilberto Martínez Solares fue cinefotógrafo en doce películas producidas entre 1935 y 1941. Su primera cinta fue *Rosario* (Miguel Zacarías) y la última, *Capitán Centellas* (Ramón Pereda).

EL CARTEL DE AUDIX PARA *LAS CINCO NOCHES DE ADÁN* PRESENTA LA NUEVA IMAGEN DE MAPY CORTÉS: CON UNA FIGURA MÁS ESTILIZADA Y A LA ÚLTIMA MODA. 1942.



Mapy, quien hasta entonces no había tenido primeros créditos en el cine mexicano, lo había ganado a pulso gracias a su triunfo en *La liga de las canciones*. Martínez Solares supo ver en ella un gran potencial para consolidarse como estrella. La artista, bajo la batuta del cineasta y apoyada por un gran equipo publicitario, se convirtió en la respuesta del cine mexicano a un tipo estelar femenino en boga en Hollywood desde mediados de los años treinta: la dama joven ingenua y pícaro, cantante y/o bailarina; protagonista de historias ligeras, en general inscritas en el género de la comedia musical.

En ese tiempo, el cine mexicano carecía de suficientes actrices juveniles estelares. Era frecuente que los cronistas señalaran este problema. Hacían falta, además, artistas capaces de bailar, cantar y actuar.

El cine nacional requería una estrella con algo especial. Jeanine Basinger, especialista en el sistema hollywoodense⁴, señala que una de las características básicas en una estrella de cine es la ambivalencia. Mapy la tenía. Martínez Solares captó y aprovechó este rasgo en la artista en forma muy inteligente: modificó gradualmente su persona cinematográfica hasta darle un “tipo estelar” atractivo para todos los públicos. Si hasta entonces Mapy había ganado fama en España, Argentina, Cuba y México, principalmente como tiple de zarzuela y como vedette⁵, el cineasta vio en ella algo más. Algo que ya habían notado los productores de la cinta cubana *Ahora seremos felices* (Frederick Bain y William Nolte, 1939), estelarizada por Mapy y Juan Arvizu, al ponerla en el papel de hija rica y mimada: la actriz se veía mucho más joven de lo que realmente era, lucía la ropa de moda con gracia y tenía tipo criollo, acorde con los estereotipos latinoamericanos de “gente bien”; era simpática y gustaba a toda la familia. Además, sabía actuar y tenía un rostro extraordinariamente expresivo.

Martínez Solares tuvo la genial idea de fundir las dos facetas de la artista; de aprovecharlas simultáneamente en una misma historia. En teoría suena extraño que una actriz pueda interpretar a una joven que es a la vez vedette e hija de familia; tiple y recatada debutante en la sociedad porfiriana o escolapia y experimentada bailarina de conga a la vez; todo ello en la sociedad mexicana tradicionalista y sin llevar una doble vida. En el cine mexicano Mapy lo fue y con gran éxito.

Gilberto Martínez Solares, Eduardo Ugarte y Fernando Cortés, esposo y mentor de Mapy, escribieron el guion de *Las cinco noches de Adán*. Ugarte, exiliado español, era dramaturgo prestigiado en su país natal. Tenía experiencia como guionista cinematográfico en Hollywood (para películas hispanas) y era yerno del famoso comediógrafo Carlos Arniches. Hizo una mancuerna excelente con Martínez Solares, con quien colaboró en los guiones para las cuatro comedias musicales estelarizadas por Mapy Cortés y producidas por Mauricio de la Serna. Esta colaboración dio como fruto historias frescas y alegres; suficientemente ingenuas para ser disfrutadas hasta por los niños y ligeramente picarescas para regocijo de los mayores. Magníficos vestuarios y escenografías constituían un marco idóneo para estas cintas, que buscaban atraer no solamente al público cautivo del cine mexicano, sino a estratos socioeconómicos más altos, en general aficionados al cine extranjero.

4. La autora y archivista Jeanine Basinger ha estudiado a profundidad el sistema hollywoodense de estrellas, tanto en su época muda como sonora. Su libro *The Star Machine* (ver datos en listado de fuentes) es una lectura obligada para cualquier interesado en el tema.

5. Mapy Cortés también había tenido papeles relevantes –incluso estelares– en seis películas españolas. Sus personajes solían ser de tipo ‘exótico’: gitanas, vedettes, mujeres relacionadas con el bajo mundo. La Guerra Civil española puso fin a su carrera fílmica en ese país.

Las cinco noches de Adán es la historia de Adán (Domingo Soler), un calavera rico que se acerca a la vejez. Para enmendar su vida disipada trae a vivir con él a los cinco hijos –ya adultos– que procreó en sus aventuras. No sabe que la única mujer entre ellos no es realmente su hija, sino una amiga de ella, la vedette Lola (Mapy Cortés), que acepta tomar su lugar. La atracción entre ella y Chucho (Tomás Perrín), uno de los hijos, lleva a una serie de festivos enredos condimentados con excelentes números musicales. Al final se descubre la verdad y todos logran ser felices.

Las cinco noches de Adán hace clara referencia a *La liga de las canciones* en varios aspectos. Mapy Cortés vuelve a ser la vedette de buenos sentimientos que encuentra en Domingo Soler una figura paterna. Hay también el tono panamericanista, representado en la convivencia de los hijos de Adán, cada uno de nacionalidad distinta; los hispanoamericanos se identifican entre ellos, mientras que les cuesta aceptar al “otro”, al hermano egipcio. Como en *La liga*, todos los galanes de la película se sienten atraídos por el personaje de Mapy y es el mexicano el elegido de su corazón.

La música, parte esencial en ambas cintas, fue dirigida en los dos casos por Manuel Esperón e incluyó magníficas piezas de los mismos autores: Rafael Jibarito Hernández y Luis Arcaraz. Estas referencias y similitudes no restan originalidad a *Las cinco noches de Adán*. Fueron cuidadosamente pensadas para que el espectador evocara los elementos que más disfrutó en *La liga de las canciones*, en una historia distinta. Que las referencias a *La liga* fueron planeadas lo demuestra un anuncio preventivo de *Las cinco noches de Adán* publicado a plana completa en *Novelas de la pantalla*. Éste está compuesto por una serie de fotogramas de Mapy Cortés interpretando *La negra Constanza*. La leyenda en la parte inferior es: “Se aprueba el proyecto? Sí señó...”, línea de la canción que interpretan los “delegados” en la secuencia inicial de *La liga de las canciones*. Este atinado uso de la autorreflexividad, tanto en la película como en la publicidad, seguramente contribuyó al éxito de la cinta.

El director Martínez Solares recurrió a técnicas pensadas para crear complicidad entre los actores y el público: hizo uso del *bricolage* (los postigos de unas ventanas usadas como pizarrón) en un número musical interpretado por Fernando Cortés, *Dos y dos son cuatro*, e incluyó dos escenas en que actrices se dirigen al público; en una de ellas, la mamá de las vecinas (Consuelo Guerrero de Luna) irrumpe en la estancia de su casa en ropa interior y se apena al notar la “presencia” del espectador. En otra, al final de la película, Lola (Mapy Cortés) hace un guiño al público, feliz de haber conseguido su propósito de comprometerse con Chucho, el hijo mexicano (Tomás Perrín).

Por otra parte, hay referencias no solamente a otras películas, sino al teatro y a la música. Jorge Che Reyes interpreta el tango *Por un sandwich*, compuesto por Luis Arcaraz, que evoca el muy famoso *Por una cabeza* de Gardel y Le Pera. Por su parte, Alfredo Varela Jr. interpreta a José, el hermano

egipcio, en una caracterización inspirada en su celebrado personaje teatral “El Baisano da Bairut”.

En *Las cinco noches de Adán* las alusiones sexuales se dan en distintas formas. La primera es la letra de las dos canciones interpretadas por Mapy Cortés, *Mis tres novios* y *La negra Constancia*, llenas de picardía y dobles sentidos. La segunda se relaciona con las tentaciones del incesto -inexistentes en realidad- pero que Chucho llega a sentir por su “hermana”; asimismo, cuando Adán ya ha descubierto que Lola no es su hija y ella sigue mimándolo y abrazándolo, él comienza a ponerse nervioso y a dirigir la mirada hacia donde no debe. A lo largo de la película, hay dobles sentidos; entre ellos, cómicas interpretaciones al “reblandecimiento cerebral”.

Mapy Cortés supo aprovechar su primer estelar en el cine mexicano. Si en películas anteriores había tenido momentos muy brillantes, como las secuencias de baile en *El gendarme desconocido* (Miguel M. Delgado, 1941); los números musicales en *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941) y la escena final de *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), fue hasta *Las cinco noches de Adán* que actuó para la cámara (es decir, para el espectador en la sala de cine) a lo largo de toda la película; fue capaz de crear intimidad con el público y de encantarlo con su aire de inocencia y gracia, con sus caprichos y rabetas, además de sus interpretaciones musicales.

La periodista Hortensia Elizondo escribió en su reseña de la película: ...[L]a comedia musical mejor presentada de las que se han hecho en México para el cine. Y la que reúne, a más de suntuosidad y propiedad escénicas, ritmo, medida, gracia, armonía, ligereza y originalidad... En cuanto a la dirección, Gilberto Martínez Solares se anota un triunfo. ... Se trata de una comedia picaresca sin llegar a ofensiva. Y haberla llevado a la pantalla con limpieza técnica y artística y fina comicidad, constituye un indiscutible éxito.⁶

A partir de *Las cinco noches de Adán* la persona cinematográfica de Mapy Cortés quedó definida; Martínez Solares y su equipo se habían apuntado un triunfo. Ella se convirtió en la dama joven del momento, en la estrella que el cine mexicano necesitaba para hacer frente a destacadas artistas hollywoodenses como Deanna Durbin, Jeannete McDonald, Ann Miller y Carmen Miranda. Mapy no era la actriz más bonita; su voz era pequeña y quizá no era la mejor rumbera, pero tenía ese algo que no se ha logrado definir; el “factor X”, la “magia” que separa a una buena actriz de una verdadera estrella.

Mapy significaba una inversión segura. Además de su talento y carisma, era llamada “actriz de una sola toma”, por su disciplina y profesionalismo.

6. Elizondo, Hortensia, “Las cinco noches de Adán: la mejor comedia musical que haya producido el cine nacional”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (26 abril 1942), p. 11.



MAPY CORTÉS FUE LA PRIMERA ESTRELLA DEL CINE MEXICANO EN SER TRATADA AL MODO HOLLYWOODENSE COMO MUESTRA LA IMAGEN, EN LA QUE APARECE RECLINADA EN UN “ASIENTO EXTRAÑO” QUE LE PERMITÍA DESCANSAR ENTRE TOMAS SIN ARRUGAR SU TRAJE DE ÉPOCA. ESTOS ASIENTOS SE DISEÑARON EN HOLLYWOOD PARA ALIVIAR LAS LARGAS JORNADAS DE LAS ESTRELLAS, QUIENES TENÍAN PROHIBIDO SENTARSE, HABLAR POR TELÉFONO, COMER, FUMAR O BEBER MIENTRAS ESTUVIERAN CARACTERIZADAS. *CINEMA REPORTER*, 1943.

TUFIC YAZBEK. MAPY CORTÉS, UNA DE LAS GRANDES ESTRELLAS DE LA COMEDIA MUSICAL.



MAPY CORTÉS RESULTA —EN SU GÉNERO— LA MÁS FLEXIBLE Y ANIMADA DE LAS ACTRICES CINEMATográfICAS CON QUE CUENTA EL CINE NACIONAL. ESTÁ MUY LEJOS DE LA IMPASIBILIDAD O DEL ARTIFICIO DE OTRAS; COMPRENDE Y HACE COMPRENDER SUS PERSONAJES. ES, ADEMÁS, PUESTO QUE CANTA, BAILA Y ACTÚA, UNA FIGURA COMPLETA Y SINGULAR EN NUESTRO MEDIO”. XAVIER VILLAU RRUTIA

7. El acta de nacimiento de la artista, cuyo nombre real era María del Pilar Cordero y Berrios, muestra que nació el 1 de marzo de 1910 en San Juan, Puerto Rico.



PARA EL CARTEL DE
YO BAILÉ CON DON PORFIRIO,
JOSEP RENAU ELIGIÓ
A MAPY CORTÉS EN SU PAPEL
DE VIOLETA, LA TIPLÉ
DEBUTANTE. EL ARTISTA
ENFATIZÓ Y AÚN EXAGERÓ
LIGERAMENTE LOS
ATRIBUTOS FÍSICOS DE MAPY,
CON EL FIN DE QUE
EL CARTEL LLAMARA
LA ATENCIÓN DESDE LA
DISTANCIA. 1942.

Otra característica de Mapy agregaba valor a su persona cinematográfica: había vivido en España, Estados Unidos, Argentina, Cuba y México y hablaba, de acuerdo con el periodista Fernando Aldana, “con una mezcla de acentos que descubren su inquietud viajera, pero sobre ellos [brota] la gracia espontánea de las Antillas”⁸. Mapy era una artista realmente panamericana, con la que podían identificarse públicos de diversas latitudes.

Los triunfos consecutivos de *La liga de las canciones* y *Las cinco noches de Adán* no pasaron desapercibidos para los buscadores hollywoodenses de talento. La RKO contrató a Mapy Cortés para *Seven Days Leave* (Richard Wallace, 1942). La cinta fue estelarizada por Victor Mature y Lucille Ball. Mapy llevaba el tercer crédito. Su papel era deslucido y corto; sin embargo, la portorriqueña lograba borrar de la pantalla a Lucille Ball en las pocas escenas en que aparecían juntas; su experiencia en México, añadida a sus naturales cualidades, había rendido fruto.

Mapy Cortés volvió a México, donde ya se la esperaba para la filmación de su segunda película para Grovas, S.A.: *Yo bailé con don Porfirio* (1942). Aunque una secuela de *La liga de las canciones* estaba en los planes de Mauricio de la Serna, se prefirió esta historia de época. Una vez más, el guion

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. MAPY CORTÉS RODEADA DE BAILARINAS EN YO BAILÉ CON DON PORFIRIO, CUYA COREOGRAFÍA FUE DE LA CÉLEBRE EVA BELTRI, PIONERA EN MONTAR BAILES MEXICANOS EN PUNTAS Y QUIEN ENSEÑÓ A BAILAR EL JARABE TAPATÍO A LA RUSA ANNA PAVLOVA. 1942.



estuvo a cargo de Gilberto Martínez Solares y Eduardo Ugarte, con la participación de Enrique Uthoff. Carlos Ortega, famoso autor y empresario de teatro de revista, fungió como “consejero técnico de la época”.

Esta comedia musical entretejió romance, nostalgia y jocosos enredos con once espléndidos números musicales en el ambiente de fines del porfiriano. Los créditos estelares son: Mapy Cortés, Joaquín Pardavé y Emilio Tuero, en ese orden. El reparto es brillante y hace referencia a las anteriores películas de Mapy; por tercera vez consecutiva, la acompañan su esposo Fernando y Jorge Che Reyes. Consuelo Guerrero de Luna, quien había tomado parte en *Las cinco noches de Adán*, tiene en esta cinta un papel más relevante.

En *Yo bailé con don Porfirio*, Severo de los Ríos (Joaquín Pardavé) es un abogado provinciano y rico casado y con una hija, Rosa (Mapy Cortés). Nadie sabe que él tuvo otra hija fuera del matrimonio, Violeta, físicamente idéntica a Rosa (también interpretada por Mapy). Este secreto y la imprudencia del sablista y sedicente astrólogo Porfirio (Fernando Cortés), ponen a Severo y a su familia en hilarantes aprietos.

Yo bailé con don Porfirio hizo referencia a las ya existentes, *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939) y *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), en varios sentidos, y al mismo tiempo fue un producto innovador.

La primera y evidente referencia es el título, aunque el “don Porfirio” en este caso es el astrólogo y no el mandatario. La participación misma de Mapy Cortés, Emilio Tuero, Consuelo Guerrero de Luna y Joaquín Pardavé también constituye una forma de autorreflexividad, dado que los cuatro habían tenido intervenciones brillantes en al menos una de las anteriores películas de nostalgia porfiriana.

Yo bailé con don Porfirio se asemeja a la cinta de Bustillo Oro en la extraordinaria selección musical en ambos proyectos. Por otro lado, la historia hace referencias muy claras a la película de Julio Bracho. Alrededor del minuto quince, cuando Severo y Porfirio hacen reminiscencias de su ya lejana juventud, ambos comparan esa época con el presente y coinciden en que todo ha cambiado y Porfirio llega a afirmar: “Ay, qué tiempos aquellos”.

Más adelante, la escena en que Leonor y Rosa llegan en carruaje al teatro para caballeros, donde trabajan Alberto y Violeta, recuerda aquella de *Ay, qué tiempos*, en que Mapy Cortés llega con Anita Blanch a un teatro similar.

Por otro lado, la historia rememora eventos y costumbres: la kermesse de la Covadonga, el paso del Cometa Halley, el protocolo del gobierno porfirista y las luchas electorales. No podía faltar un duelo, convencional en las comedias ubicadas en el porfiriano y que en esta película proveyó la situación idónea para un final muy divertido.

Yo bailé con don Porfirio se rodó en agosto de 1942. Filmar en locaciones era poco aconsejable en uno de los meses más lluviosos y calurosos del año, por lo que se rodó totalmente en estudio, con escenografía de Manuel Fontanals.

8. Aldana, Fernando, “A Mapy Cortés, que es una buena cocinera, le gusta la vida del hogar”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (22 abril 1945), p. 4.

La parte musical de la película es esplendorosa. Mapy Cortés derrocha gracia y talento en sus dos papeles. Como Violeta brilla en sus cuatro interpretaciones; en ellas queda de manifiesto la experiencia que adquirió como integrante de la compañía de zarzuela de Eliseo Grenet, destacado compositor y pianista cubano⁹. Con José Agustín Hernández¹⁰ cantó el *Dúo de los paraguas* (de *El año pasado por agua*, de De la Vega, Chueca y Valverde, 1888); ambos lograron hacer de dicha pieza una verdadera creación. Dado que Mapy tenía una voz pequeña se hizo un arreglo alejado de la tradición operística que resultó muy atractivo y más adecuado al gran público al que se dirigía la película. En *Yo tengo un lunar* y en los *Cuplés de la gatita*, la artista volvió a demostrar su dualidad: canta estas piezas picarescas con coquetería y mostrando las piernas sin perder su aura “querúbica”. Los mencionados cuplés son parte de la zarzuela *La gatita blanca* (de Jackson Veyán y Capella; Giménez y Vives, 1905). Mapy los interpreta con letras alternativas, dado que las originales son mucho más atrevidas y poco acordes con la imagen ingenua/pícaro de la artista -que podía llegar al borde de la transgresión, mas no cruzarlo. Además, a los cuplés se les agregaron coplas relativas a las elecciones presidenciales de 1910.

Emilio Tuero, por su parte, interpreta bellamente varias piezas románticas del México porfiriano. Grandes talentos de la danza internacional complementan la parte musical de *Yo bailé con don Porfirio*. Una de ellas, la distinguida bailarina y coreógrafa mexicana Eva Beltri; el otro fue Jerome Robbins, destacado artista judío-estadunidense, quien con el tiempo llegó incluso a ganar el Óscar como codirector en *West Side Story* (1960). En la película baila un *cakewalk*¹¹ con increíble destreza. Un grupo de bailarinas del citado ballet también tomó parte en la película; destaca su versión de la polka *Las bicicletas*, en cuya coreografía es evidente el estilo vigoroso y alegre de Eva Beltri. El público de *Yo bailé con don Porfirio* pudo disfrutar de un espectáculo teatral del más alto nivel.

Lograr la fluida inserción de once números musicales en una comedia es una labor que requiere talento y oficio; Martínez Solares demostró tenerlos. El ritmo se mantiene a lo largo de la cinta y las interpretaciones musicales están de tal forma enlazadas con el argumento, que no se pierden ni el interés ni la continuidad.

9. Beltrán, Leo, *Ibid.* Con la compañía de Eliseo Grenet llegaron a España los recién casados Mapy y Fernando Cortés, en 1932.

10. La identidad del actor no está definitivamente comprobada.

11. El *cakewalk* originalmente era una parodia de los bailes de los esclavistas blancos, llevada a cabo por los esclavos negros de las plantaciones. Organizaban un baile y se vestían como sus explotadores. Hacían un desfile imitando las maneras refinadas del blanco; la pareja que lograra la mejor imitación ganaba un pastel. El *cakewalk* original fue luego la inspiración para el *blackface minstrelsy*, en que un actor blanco se pintaba el rostro de negro para interpretar bailes que evocaban el *cakewalk* auténtico.



LA PUBLICIDAD PARA LAS PELÍCULAS DE LA MANCUERA MARTÍNEZ SOLARES-DE LA SERNA ESTELARIZADAS POR MAPY CORTÉS SE CARACTERIZÓ POR REFERENCIAS A TÍTULOS ANTERIORES Y A OTROS EN MARCHA. EN ESTA GACETILLA SE ANUNCIA LA OBTENCIÓN DE UN PREMIO POR SU ACTUACIÓN EN *YO BAILÉ CON DON PORFIRIO* Y SE PRESENTAN NUEVOS PROYECTOS, DE LOS CUALES MAPY SOLO ESTELARIZARÁ *EL GLOBO DE CANTOLLA*.

Durante la planeación, filmación y postproducción de la película se realizó una campaña publicitaria preventiva enfocada en Mapy Cortés; por primera vez una actriz del cine mexicano veía su carrera manejada de acuerdo con estrategias efectivas para consolidarla en el estrellato.

En septiembre de 1942 se publicó un reportaje ilustrado a dos planas sobre el vestuario de *Yo bailé con don Porfirio*¹². El texto explica que el vestuario para la película es “una estilización de la moda de 1900 que no se aparta de lo auténtico”; una vez más, el cine mexicano hizo uso del anacronismo consciente -como lo llamara Manuel Fontanals- para que el espectador se identificara más fácilmente con la cinta y sus personajes.

Yo bailé con don Porfirio fue recibida con críticas elogiosas. Xavier Villaurrutia la encontró “alegre pero insistente; animada pero excesiva”.

Hortensia Elizondo, desde su columna *El cine en México* en *La Prensa* de San Antonio, Texas, fue más entusiasta en su reseña:

Hoy repite sus aciertos De la Serna presentando una simpática comedia del México de 1910. Se valió de Gilberto Martínez Solares, el conocido fotógrafo que ha resultado un magnífico director... reúne a artistas como la muy graciosa y chispeante Mapy Cortés, favorita número uno del público; encarga los sets a Manuel Fontanals, buen decorador que presenta una atmósfera correcta; recurre a música de la época, evocadora de esos tiempos que dicen “siempre fueron mejores ...

En *Yo bailé con don Porfirio* la persona cinematográfica de Fernando Cortés experimentó una modificación interesante: de ser galán cómico se convirtió en una figura ambivalente: paternal y distraído, con un sutil toque libidinoso. Este cambio siguió desarrollándose en películas posteriores, como veremos.

La relación de Mapy y Fernando en la vida real permeaba su interacción en el cine, indudablemente. Gilberto Martínez Solares fue lo suficientemente sagaz para captar y explotar -en el buen sentido- esta circunstancia. La corpulencia y estatura de Fernando, comparada con la apariencia juvenil y la figura menuda de Mapy los hacía aparecer como si él fuera considerablemente mayor que ella, cuando en realidad eran de la misma edad¹³. En el cine, esa apariencia ayudó a crear un clima de ambivalencia entre afecto filial e insinuación de incesto, muy atractivo para el público.

En *Yo bailé con don Porfirio*, por lo pronto, se ve al don Porfirio astrólogo y conchudo como a un hombre de la edad de don Severo atraído por Violeta, sin que se llegue a otra cosa que a un baile en la kermesse de la Covandonga. Un baile, por cierto, en que don Porfirio y Violeta se convierten por unos

12. “Elegancia de 1900 en *Yo bailé con don Porfirio*”, *Novelas de la pantalla*, México (26 septiembre 1942), pp. 64-65.

13. Fernando Cortés nació el 4 de octubre de 1909, cinco meses antes que su esposa.

minutos en Fernando y Mapy, una pareja feliz que intercambia miradas de amor (lo que no ocurre en el baile de don Porfirio con Rosa).

El éxito rotundo de *Yo bailé con don Porfirio* debía ser aprovechado con una nueva cinta, llevando a Mapy Cortés como estrella. Se barajaban varios proyectos, entre ellos la ya mencionada secuela de *La liga de las canciones*, *Rosa del Caribe* y *Carnaval en Brasil*¹⁴. Sin embargo, el guion elegido para Mapy fue *Internado para señoritas*, considerado por algunos críticos de la época y por la misma artista como su mejor película de esos años. La historia era totalmente distinta a las anteriores. Este proyecto no llevó ya el sello Grovas, S. A.¹⁵

Internado para señoritas se basó en el drama *Matura*, escrito por Ladislav Fodor (1898-1978), conocido escritor, guionista y dramaturgo húngaro. Esta obra había sido llevada al cine en Hollywood en 1936, bajo el título *Girls' Dormitory*.

Esta película es una de las mejores muestras del talento de Gilberto Martínez Solares y de los guionistas que colaboraron con él; de su capacidad de convertir un drama en comedia fina y de dar a sus estrellas la oportunidad de lucir al máximo. Para comprender el valor de esta adaptación es necesario hablar primero del drama de Fodor y de su primera versión cinematográfica.

En la obra original, el protagonista es el director y profesor de historia de una exclusiva escuela de etiqueta y protocolo para señoritas, quien ha escrito un libro de texto con la colaboración de la maestra de filosofía. Ella está enamorada del director sin atreverse a decirlo. El profesorado del colegio incluye personajes diversos: la severa y ridícula prefecta, el maestro de moral inflexible y otros docentes que van desde lo simpático hasta lo excéntrico.

El conflicto se presenta cuando la prefecta revisa la basura y encuentra una carta de amor, obra de una de las alumnas próximas a graduarse. Alarmada, remite el caso al director y al profesorado. Se arma un escándalo. La autora de la misiva es confrontada; ante la presión confiesa que ella, al igual que sus compañeras, siente una atracción platónica hacia el director. Éste malinterpreta la revelación, creyendo que la estudiante está enamorada de él; se ilusiona con la posibilidad de una relación con ella después de que esta se gradúe. En la celebración de fin de curso el director se entera de que la joven está comprometida con un aristócrata de su edad. Sin darse cuenta de que tuvo el amor al alcance de su mano con la profesora de filosofía, vuelve a quedarse solo. En el drama, la alumna es solamente el

14. Los dos últimos proyectos terminaron siendo protagonizados por María Elena Marqués y María Antonieta Pons, respectivamente.

15. Meses antes, en la peor decisión de su carrera, Jesús Grovas se asoció con los dueños de los estudios CLASA, creyendo que sería cabeza de la mayor empresa del cine nacional. Nunca entendió las intenciones ni los alcances de la familia Pani. Al poco tiempo, Jesús Grovas dejó la compañía y Grovas, S. A., rebautizada como CLASA, quedó bajo el mando del prepotente Salvador Elizondo Pani.

catalizador del problema del director, un hombre intelectual con tendencia hacia lo poético y con la ingenuidad propia de quien no ha tenido otra vida que la académica.¹⁶

En *Girls' Dormitory* (Irving Wallace, 1936), primera versión fílmica del drama, se da un cambio importante en la historia: la alumna Marie Claudel (Simone Simon) está en realidad enamorada del director (Herbert Marshall) y él de ella. Después de la graduación, ellos pueden al fin comenzar una relación amorosa. En lo demás, erróneamente se sigue la línea dramática de la obra de Fodor, ya que el enamoramiento mutuo y el final feliz se forzaron en una trama orientada hacia otro tipo de desenlace. La cinta conserva los patrones culturales europeos del drama original, incluyendo una forma más directa –y en ocasiones cruda– de trato entre los personajes. Luego de un violento enfrentamiento entre la alumna y el profesorado y ante la amenaza de informar sobre su conducta a su madre, la joven escapa y trata de suicidarse, siendo salvada en el último minuto por el director. A lo largo de la cinta, Simone Simon es abiertamente provocativa; no logra el balance entre ingenuidad y coquetería. La escena en que ella y el director se confiesan su amor resulta más erótica de lo conveniente. La cinta no fue exitosa ni en la taquilla ni con la crítica.

En México, Adolfo Fernández Bustamante, Eduardo Ugarte y Gilberto Martínez Solares escribieron una excelente adaptación de la obra para el público de habla hispana, tomando en cuenta sus preferencias y sus diferencias con la cultura germana. La trama es muy similar, sólo que en este

LEONARDO JIMÉNEZ.
CATALINA (MAPY CORTÉS)
COMBINA
ESPLÉNDIDAMENTE
LA INGENUIDAD
Y LA COQUETERÍA EN LA
CONQUISTA DEL DISTRAÍDO
Y TÍMIDO PROFESOR
MONTIEL (EMILIO TUERO)
EN *INTERNADO
PARA SEÑORITAS*. 1943.



16. Braak, Menno teer, "Meijeslyceum, *Matura* van Ladislaus Fodor: Een knappe opvoering door het Centraal Tooneel", *Theaterartikelen in Het Vaderland 1933-1940*, Den Haag: Koninklijke Bibliotheek, 2009, en http://www.dbnl.org/tekst/braa002vade01_01/braa002vade01_01_0227.php

caso las situaciones y los personajes se adaptan a las convenciones de la comedia romántica.

En *Internado para señoritas* el enamoramiento no se da entre un director cuarentón y una alumna veinteañera, sino entre el distraído profesor Montiel (Emilio Tuero) -que no pasa de los treinta- y Catalina (Mapy Cortés), bachiller a punto de graduarse. En este colegio la directora es una mujer vieja y severa, doña Clotilde (doña Prudencia Grifell). La profesora enamorada en silencio y devota colaboradora del director se convierte aquí en la bibliotecaria Ana (María Luisa Zea). La figura de la prefecta de la obra de Fodor desaparece; en la cinta su cerrazón y severidad recaen en la directora doña Clotilde. El microcosmos del profesorado presenta conflictos laborales e interpersonales desarrollados en un tono más ligero que en el drama original. El profesor Bernal (Fernando Cortés), viejo maestro de canto y taxidermista aficionado y la chismosa intendente Margarita (Delia Magaña) proveen momentos cómicos muy bien logrados.

En *Internado para señoritas* se enfatiza la convivencia entre las alumnas; sus bromas y pequeñas maldades en contra de la directora; las rivalidades tontas entre algunas de ellas y sus diversiones en un ambiente tan estricto. El enamoramiento entre el profesor Montiel -quien da la clase de Literatura a su particular estilo- y Catalina se da a partir del descubrimiento de un texto poético escrito por esta y malinterpretado como una atrevida carta de amor para Montiel.

No hay aquí intento de suicidio por parte de Catalina; solamente una escapada en medio de una tormenta que termina en la lóbrega casa del profesor Bernal. Al llegar el profesor Montiel a buscarla, Catalina coquetea con él y lo besa en una escena divertida y romántica. Al final, a pesar de un fallido esfuerzo de Catalina por rechazar al profesor Montiel para favorecer a Ana, maestro y alumna se reencuentran.

Internado para señoritas combina felizmente una historia adecuada a las culturas hispanoamericanas con varias referencias al cine musical hollywoodense. Entre éstas últimas están el canto a la juventud del inicio, que recuerda a Jeanette McDonald, y el bailable de tap por las alumnas en el aula, quienes se divierten en ausencia de la directora; éste fue interpretado por el ballet de Miss Carroll. La imitación de Carmen Miranda por Delia Magaña, con un traje creado gracias al *bricolage*, fue atinada y chispeante y el ballet en que se convierte la clase de esgrima evoca también los musicales hollywoodenses. Los uniformes de esgrima en *Internado* son parecidos a los usados en *Girls' Dormitory*, aunque en la película mexicana resultan más atractivos para el público masculino, por llevar las faldas muy cortas. Indudablemente, todas estas referencias estaban destinadas a agradar a los públicos de habla hispana aficionados al cine de Hollywood.

La película es autorreflexiva también con relación a las cintas anteriores de la mancuerna De la Serna-Martínez Solares y a otras películas. Lo es al repetir la pareja estelar de *Yo bailé con don Porfirio*, que había resultado muy



EN MI ADOLESCENCIA EN COLOMBIA, BUSCABA PRETEXTOS PARA NO IR A LA ESCUELA... MI AMISTAD CON MARTÍNEZ COMENZÓ ANTES DE HACERLO EN PERSONA, A TRAVÉS DE SU CINE. ME FASCINARON SUS PELÍCULAS QUE MARCARON TODO UN HITO EN MI INFANCIA Y ADOLESCENCIA Y CONFIESO AHORA, UN POCO TARDIAMENTE, MI PREMATURO AMOR POR MAPY CORTÉS GRACIAS A LAS PELÍCULAS DE DON GILBERTO. RENÉ REBETEZ

LEONARDO JIMÉNEZ.
LA INFLUENCIA
DEL MUSICAL
HOLLYWOODENSE ES
EVIDENTE EN *INTERNADO
PARA SEÑORITAS*. MARTÍNEZ
SOLARES TOMÓ ELEMENTOS
DE DICHO GÉNERO Y LOS
ADAPTÓ EXITOSAMENTE
A LOS GUSTOS DEL PÚBLICO
HISPANOPARLANTE,
COMO SE PUEDE VER EN
LA ESCENA DE LA LECCIÓN
DE ESGRIMA. 1943.

del agrado del público. Además, Fernando Cortés tiene un papel que recuerda un poco a su "don Porfirio" en dicha película. Hay referencias breves a otras cintas: el clavado -que Mapy no llega a realizar- recuerda el que hizo en *El gendarme desconocido* y en la escena del bailable de tap en el aula Mapy canta "¿Quién es nuestro padre Adán?" y otra alumna le contesta "el que vio el bataclán"; un Adán que recuerda al de las cinco noches. La letra de esta canción habla de Irina Baronova, estrella del Ballet Theatre -participante en *Yo bailé con don Porfirio*- y protagonista de la película mexicana *Yolanda* (Dudley Murphy, 1942).

Por otro lado, *Internado para señoritas* retrata muy efectivamente el ambiente de colegios privados para niñas y señoritas en México -al menos en provincia-, no solamente a principios de los años cuarenta, sino muchos años después. En la película, el profesor Montiel es tímido y distraído y es evidente que se siente ligeramente intimidado ante sus alumnas. La

celebración de fin de año retrata fielmente las “fiestas finales” de muchos colegios privados.

La película está bien lograda. La pareja de Mapy Cortés y Emilio Tuero refrendó el éxito obtenido con *Yo bailé con don Porfirio*. Tuero no cantó; sin embargo, hizo disfrutar al público con sus declamaciones. Mapy estuvo muy acertada en su papel y logró mantener su imagen juvenil.

La actriz tiene un momento excepcional en la “lección de conga” para sus compañeras de dormitorio; ahí, de acuerdo con las convenciones del género musical, “Catalina” deja de serlo y se convierte en Mapy, cantando y bailando con su talento y gracia característicos. Martínez Solares, en conjunto con el cinefotógrafo, su hermano Raúl, lograron una magnífica secuencia filmada en claroscuro. En varios momentos el espectador ve alternativamente la silueta o la sombra de Mapy reflejada en el piso; una imagen espléndida, gozosa y de gran valor estético.

De acuerdo con los principios por los que siempre se rigió Martínez Solares, Mapy Cortés y Emilio Tuero no llevaron todo el peso de la historia. El resto del elenco tuvo participaciones destacadas. Doña Prudencia Grifell fue una revelación en su papel de la rigurosa directora, personaje al que supo imprimir una amplia gama de emociones, sin caer en la sobreactuación. Katy Jurado comenzó a definir su persona cinematográfica en su papel de compañera envidiosa. María Luisa Zea imprimió el carácter necesario a su “Ana”; mujer buena y abnegada, mas no privada de emociones negativas. Fernando Cortés estuvo muy bien en su papel del profesor Bernal, que bajo su distracción oculta una gran capacidad de observar a los demás.



LEONARDO JIMÉNEZ.
LA ESCENA DE LA LECCIÓN
DE CONGA QUE CATALINA
(MAPY CORTÉS) DA A SUS
COMPAÑERAS DE COLEGIO,
REALIZADA EN ESPLÉNDIDO
CLAROSCURO,
CONSTITUYE UNO DE
LOS PUNTOS CULMINANTES
DE *INTERNADO
PARA SEÑORITAS*. 1943.

Con Juan Pezet¹⁷ a cargo de la publicidad en CLASA, la campaña para promover *Internado para señoritas* fue tan dinámica como lo fueran las de Quintero Álvarez en Grovas, S. A. Uno de los anuncios, publicado a dos planas completas, comparaba *Girls' Dormitory* con la cinta mexicana. La plana izquierda lleva como encabezado *El debut definitivo de Simone Simon*; un corto texto informando que la actriz “concluye actualmente” *Girls' Dormitory*. La plana derecha lleva como título *El triunfo definitivo de Mapy Cortés*; en el texto se afirma que la actriz “llega al pináculo de la gloria” con esta película; “[h]ay temas que son internacionales y [...] cartabón para medir las capacidades de las actrices; uno de éstos es *Internado para señoritas*”.

En realidad, *Girls' Dormitory* se produjo en 1936 y en ese año se estrenó en México.¹⁸ El utilizar la cinta de RKO para hacer propaganda a la versión mexicana de *Matura* fue causa de disgusto para los directivos de dicho estudio; sin embargo, el asunto no pasó a mayores.¹⁹

Internado para señoritas superó las expectativas de sus creadores. La cinta fue recibida con gran entusiasmo. Hortensia Elizondo escribió:

Ya se va haciendo famosa la combinación “Mauricio de la Serna-Gilberto Martínez Solares”... He aquí una película redonda, completa; bien actuada y dirigida, de argumento ligero y diálogos finos, graciosos y chispeantes, con el ritmo y la medida precisos; lujo y propiedad escénicos y marcado buen gusto en todos aspectos.²⁰

Ángel Mora, en su recién estrenada columna *Cine de estreno*, hizo una reseña en que elogia varios aciertos de la película y afea lo que considera sus defectos; curiosamente, dichas “fallas” son convenciones del género. En términos generales, se quejaba de la inclusión de números musicales como la escena de la “lección de conga”.

Para fortuna de los involucrados en este proyecto filmico, el éxito de taquilla de esta cinta fue enorme; lo que para Mora eran defectos, fueron

17. Juan Pezet había pasado varios años en Hollywood y conocía estrategias publicitarias efectivas. Ya en México, fue colaborador de su hermano, el productor Jorge Pezet, fallecido en 1935.
18. Se estrenó en el Cine Alameda el 31 de octubre de 1936, bajo el título *Internado para señoritas*, de acuerdo con los datos de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador en *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México D. F.: Filmoteca de la UNAM.
19. Salvador Elizondo Pani contó su propia versión de este disgusto en la entrevista publicada en el número 1 de los *Cuadernos de la Cineteca*, cuya inexactitud queda de manifiesto con este anuncio comparativo. Elizondo afirmaba que él desconocía la existencia de *Girls' Dormitory*, cuando la estaba utilizando para la campaña de *Internado para señoritas*. Evidentemente, su aserción de que la cinta hollywoodense no se pudo exhibir es también falsa.
20. Elizondo, Hortensia, “La mejor comedia ligera que se ha filmado en México”, *La Prensa*, San Antonio Texas (1 de agosto de 1943), p. 10.

calidades para el público. Un ejemplo de la popularidad que alcanzaron las películas de Mapy Cortés lo da la reconocida escritora Beatriz Espejo:

Mapy Cortés se había convertido, gracias a sus películas que veía sin pestañear, en la heroína de mis sueños más enloquecidos. La encontraba deliciosa, atrayente, alegre, llena de gracia como el Ave María, y procuraba imitarla a la menor provocación...²¹

Decían [las monjas del colegio] que iba a ser una mujer perdida porque bailaba conga e imitaba a Mapy Cortés, mi ídolo de aquellos años.²²

En algunos mercados extranjeros *Internado para señoritas* fue estrenada mucho después que en México, debido a la escasez de material positivo para elaborar las copias necesarias para su exportación. En Lima, Perú, la cinta se estrenó en abril de 1944 en el Teatro Metro, “con éxito sin precedentes”. Una nota publicada informaba: “Con esta película abre su temporada de exhibiciones aztecas el distribuidor Eduardo Ibarra. La crítica ha designado este estreno como ‘abrir con llave de oro la temporada’”.²³

Puerto Rico, patria de Mapy y Fernando Cortés, recibió *Internado para señoritas* en mayo de 1944. Los comentarios fueron elogiosos:

[*Internado para señoritas* es] una película de primera clase, preciosísima, en la que destacan el aspecto humorístico de Fernando Cortés –el marido de Mapy en la vida real– y Delia Magaña, esta actriz cómica de muchos quilates. No cabe duda que Mapy Cortés realiza la actuación más brillante de toda su carrera cinematográfica.²⁴

En Santiago de Chile, el estreno se efectuó hasta febrero de 1945, en el Teatro Real. La reseña fue del todo elogiosa: “La liviandad del argumento y la agilidad que denota el director en el desarrollo de la anécdota proporcionan un espectáculo entretenido con frecuentes situaciones reideras de buena ley y ciertos pasajes sentimentales intercalados con oportunidad. Acierto del director Martínez Solares.”²⁵

El ABC de Madrid publicó una reseña corta de Enrique del Corral luego del estreno de *Internado para señoritas* en esa ciudad, en mayo de 1946:

Gilberto Martínez Solares escribió con pluma gruesa el guion de *Internado para señoritas* [...] Y en esto ha acertado por entero. Lo de menos en esta

21. Carballo, Emmanuel y Rocío Aceves, *Confiar en el milagro: entrevista con Beatriz Espejo*, Universidad de Colima, 1998, p. 27.

22. Espejo, Beatriz, *De cuerpo entero: viejas fotografías*, México, D. F.: UNAM, 1991, p. 22.

23. “Internado para señoritas en Perú”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (23 abril 1944), p. 4.

24. “Teatro Belmont: Mapy Cortés obtiene mayor triunfo en *Internado para señoritas*”, *Puerto Rico en marcha*, Nueva York, N.Y. (6 mayo 1944), p. 3.

25. “Estreno de *Internado para señoritas*”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (18 febrero 1945), p. 3.

película mejicana es el tema en sí. Es burdo –aunque a veces quiere ser poemático– e inconsecuente. Pero tiene gracia. Mucha gracia. Y la caricajada es inevitable cada cinco metros de proyección...²⁶

Mapy, el director y el productor Mauricio de la Serna se encontraban en un gran momento en 1943. De la Serna era llamado el “productor de las películas de oro, en donde el único credo que prevalece es el de hacer reír”. La artista había alcanzado el clímax de su carrera como estrella/dama joven.

El estrellato de una dama joven es un “activo” efímero que una empresa productora no puede darse el lujo de desperdiciar, por lo que en agosto de 1943 ya estaba todo listo para filmar la nueva cinta de Mapy Cortés: *El globo de Cantolla*, nueva producción de De la Serna para CLASA, con Gilberto Martínez tras el megáfono. Para entonces, el director era ya exclusivo de esta empresa; se había convertido en uno de los cineastas más cotizados del momento.

Si *Yo bailé con don Porfirio* fue una película de nostalgia porfiriana, *El globo de Cantolla* no se centra en la vida social de los aristócratas de la época, a pesar de que la familia de la protagonista pertenece a dicha clase; la principal referencia de ese periodo es don Joaquín de la Cantolla, pionero mexicano de la globonáutica. La parte narrativa de la cinta es romántica en un estilo gozoso y juvenil; la parte musical vive en su mayor parte, en la imaginación y en los sueños de los protagonistas.

La historia se ubica a principios del siglo XX. Luisa (Mapy Cortés) y sus dos hermanas se enamoran de tres bohemios, quienes tratan de impedir las bodas de las jóvenes con los pretendientes odiosos e interesados que

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. LA RECREACIÓN DE ÉPOCA EN *EL GLOBO DE CANTOLLA* DESTACA POR SU BELLEZA Y LUJO. EN LA IMAGEN MARTHA ELBA FOMBELLIDA, JOSEFINA MARTÍNEZ, MAPY CORTÉS Y DOÑA PRUDENCIA GRIFELL. 1943.



26. Corral, Enrique del, “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, *ABC*, Madrid (19 mayo 1946), p. 38.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO MAPY CORTÉS Y LAS BAILARINAS DEL GRUPO DE LETTIE H. CARROLL MISS CARROLL, PROMOTORA DE LA ENSEÑANZA DE LA DANZA EN MÉXICO Y COREÓGRAFA DE LA CINTA *EL GLOBO DE CANTOLLA*. 1943.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. MAPY CORTÉS, VÍCTOR VELÁZQUEZ, SERGIO ORTA, ERNESTO ALONSO Y FIGURANTES EN *EL GLOBO DE CANTOLLA*, GUION DE MAX AUB SOBRE EL ARGUMENTO DE ALBERTO QUINTERO ÁLVAREZ. 1943.



les ha impuesto su despótica madre (doña Prudencia Grifell). Llegan a lograrlo con la ayuda de don Joaquín de la Cantolla (Agustín Isunza) y del padre de las muchachas (Fernando Cortés), hombre sumiso que evade su realidad con su afición a la globonáutica y quien recupera su valentía en el momento justo para salvar a sus hijas.

En el aspecto musical, la trama ocurre mayormente en la imaginación de Alberto y en los sueños de Luisa. Él compone una revista inspirada en la joven y las piezas se escenifican en pantalla tal como las ve en su mente. Un romántico sueño de Luisa es también visto en pantalla. No todos los números musicales entran dentro de este registro musical; algunos ocurren “realmente” dentro de la acción.

La película estaba diseñada para tener el equilibrio idóneo entre repetición e innovación. Ésta última consistía en presentar al público una trama musical paralela a la narrativa, compuesta de fragmentos de piezas del género chico español, que en la película se supone Alberto compone como parte de su revista. La idea era, aparte de lograr una película atractiva y exitosa, el probar dicho género en versión cinematográfica, ya que Mauricio de la Serna tenía el plan de llevar a la pantalla *La verbena de la paloma*²⁷ con Mapy Cortés como estelar.

Lograr una película muy mexicana en su parte narrativa y española en su trama musical era un reto. Para la narrativa original se eligió al guanajuatense Alberto Quintero Álvarez, mientras que el guion corrió a cargo de Eduardo Ugarte y otro destacado dramaturgo español exiliado en nuestro país: Max Aub. Luis Hernández Bretón, destacado compositor español y también exiliado, fue el director musical de *El globo de Cantolla*. En España había musicalizado la versión de *La verbena de la paloma* dirigida por Benito Perojo en 1934, una de las cintas más exitosas de su época.

La selección musical de *El globo de Cantolla* es estupenda. En la parte narrativa también se incluyeron piezas tomadas del género chico español, que fueron populares en México durante el porfiriato y que sirven de enlace idóneo entre las dos tramas.

MARTÍNEZ SOLARES SE CONVERTIRÍA PRONTO EN EL MEJOR DIRECTOR DE COMEDIAS, Y HABRÍA QUE MENCIONAR ENTONCES LAS PELÍCULAS QUE FILMA CON UNA DE LAS PRESENCIAS MÁS ALEGRES Y MÁS EXTRAORDINARIAS DEL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS CUARENTA, QUE ES MAPY CORTÉS. EL GLOBO DE CANTOLLA ES UNA OBRA MAESTRA, QUE COMO OTRAS DEL DIRECTOR, MERECE SER REVISADA. JOSÉ LUIS CUEVAS

27. *La verbena de la Paloma* (De la Vega y Bretón, 1894) es una de las zarzuelas más representativas del género chico español.

La espléndida escenografía de época fue obra de otro notable exiliado español, Vicente Petit. Armando Valdés Peza diseñó el vestuario. Al igual que en *Yo bailé con don Porfirio* se contó con “asesoría de época”, en este caso a cargo de una dama de la aristocracia porfiriana, Virginia Iturbide de Limantour.

La historia de *El globo de Cantolla* fue estructurada con gran ingenio; tiene coherencia interna y una ilación impecable, con innumerables referencias a otras películas, al kinetoscopio, al teatro y a las accidentadas hazañas de don Joaquín de la Cantolla. La historia comienza donde terminó *Internado para señoritas*: en una fiesta de fin de curso. Si en ésta última el festejo fue ocasión para consolidar el romance entre los protagonistas, en *El globo* es ocasión de amores a primera vista. Hay referencias a *Yo bailé con don Porfirio*: a Mapy Cortés la escuchamos antes de verla, cantando la gustada canción *Tápame, tápame* de Yust y López Monis con una letra alternativa, en el festejo de la academia artística donde toma clases de canto. Ella misma interpreta luego *El gato negro*, pieza picaresca de la opereta en un acto de *La república del amor* (de Lleó, Paso y Aragón, 1908), lo que evoca su “Violeta” en *Yo bailé*, en su interpretación de los *Cuplés de la gatita*. Mapy Cortés vuelve a ser hija de una familia acomodada y tiple a la vez, aunque sea sólo como aficionada. Más adelante, cuando don Remigio lee el elogio a Luisa -que entre otras cosas la califica de “minino de angora”- publicado en *El mundo ilustrado*, ella lleva un moño en la cabeza que semeja orejas de gato, como su tocado en *Yo bailé*. Otra referencia a esta cinta se hace en la escena que sigue a la fiesta de fin de año, cuando Roberto sale a la calle, ya enamorado de Luisa. Ve su imagen en cuanta mujer pasa a su lado; entre ellas, unas gemelas que evocan a “Rosa” y “Violeta”. Cabe mencionar que realizar esta escena que aparece ligera y divertida fue costosa en tiempo y dinero: Mapy se sometió a siete caracterizaciones, todas propiamente ataviadas y maquilladas; aparte se usaron efectos especiales (doble exposición para las gemelas) y hubo un meticuloso trabajo de edición.

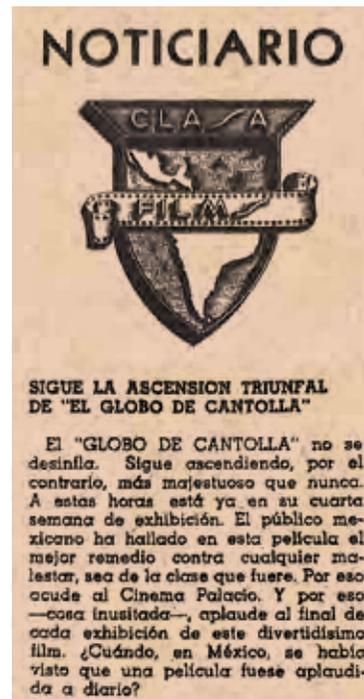
La anécdota central de la película fue tomada de la vida real: don Joaquín de la Cantolla emprendió una corta travesía en su globo “Vulcano”, partiendo de la Plaza de Tumbaburros con destino a Palacio Nacional el 31 de diciembre de 1899. Los vientos le fueron contrarios y el globo se desplomó sobre una casa en Salto del Agua, atravesando un tragaluz y dando un gran susto a sus habitantes, quienes -se dice- en lugar de ayudar al accidentado lo golpearon salvajemente. En la cinta todo sucede en forma similar: don Joaquín cae en casa de la familia de Luisa, cuya madre está muy orgullosa de su elegante tragaluz. Sin embargo, aunque increpado por la furiosa dueña de la casa -quien le niega los primeros auxilios- don Joaquín es más que bienvenido por don Remigio, gran admirador suyo.

La secuencia de la preparación para el despegue del globo en la Plaza de Tumbaburros está llena del color de la época: el Tecpan de San Juan y sus pregones cantados; la feria, las carpas y el kinetoscopio, en que el



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. MAPY CORTÉS Y JOSÉ CIBRIÁN EN *EL GLOBO DE CANTOLLA*, UN VERDADERO HOMENAJE AL GÉNERO CHICO ESPAÑOL. 1943.

NOTA SOBRE EL ÉXITO DE LA PELÍCULA *EL GLOBO DE CANTOLLA*. *CINEMA REPORTER*, 15 DE OCTUBRE DE 1944.



morboso mayordomo Gumersindo (José Pidal) se regodea viendo un corto de ficción con la historia de una noche de bodas. En la secuencia siguiente, Luisa y sus hermanas huyen de la feria con sus bohemios pretendientes y van de paseo al Bosque de Chapultepec, lugar favorito de los enamorados y frecuente locación en el cine mexicano desde la época muda.

Las secuencias arriba citadas fueron filmadas en exteriores, a pesar de que la cinta se rodó en agosto, corriendo el riesgo de lluvias y soportando altas temperaturas. Es posible que las observaciones hechas por periodistas como Hortensia Elizondo a *Yo bailé con don Porfirio* acerca de la falta de escenarios naturales²⁸ se haya atendido, con los excelentes resultados que se observan en la cinta.

Se hace también amplio uso de maquetas, dobles exposiciones y *back projection* para obtener los efectos deseados. Hubo quien criticó que en las escenas en que se ve a don Joaquín volando en su globo a la distancia es evidente que se trata de una miniatura, no entendiendo que esta clase de “falsedades” son incluidas conscientemente, sabiendo que producen especial deleite en el espectador; al menos, en aquel que va al cine a disfrutar y no a ventilar sus frustraciones.

En cuanto a la parte musical de la historia, como se ha dicho, fue diseñada para probar el género chico español con el público. Hay interpretaciones soberbias en esta película: la serenata a seis voces, la gavota *Dúo de los patos* (tomado de la zarzuela cómica *La marcha de Cádiz*, de Chueca y Valverde, 1906), la pieza sin título de la “lección de nado”; la escena de la pelea y el pasacalles de *Agua, azucarillos y aguardiente* (de Ramos Carrión y Chueca, 1897) y la parte cantada de las galopas. Las escenas de doña Martha y Enrique contribuyen a tantear el género, ya que son declamadas, no habladas. Son intercambios magníficos, con diálogos contruidos con base a fragmentos de dramas reconocidos, desde el *Cyrano de Bergerac* de Rostand hasta el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

El elenco de *El globo de Cantolla* fue elegido con extremo cuidado, a la manera de Martínez Solares. José Cibrián fue seleccionado para el estelar masculino por su experiencia teatral en comedias musicales; sus tablas se evidencian no solamente en la actuación y en el canto, sino en la fluidez y elegancia de sus movimientos. Mapy y Cibrián hicieron excelente pareja cinematográfica; tanto fue así, que juntos estelarizaron tres películas más.²⁹

Mapy Cortés luce al máximo en su papel. Josefina Martínez y Martha Elba Fombellida le dan la réplica adecuada como sus hermanas, sin opacarla en momento alguno. La participación de doña Prudencia Grifell y Fernando Cortés fue un toque genial; en *Internado para señoritas* fueron parte

28. Elizondo, Hortensia, “El cinema en México: *Yo bailé con don Porfirio*”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (20 noviembre 1942), p. 4.

29. Las tres películas en cuestión son: *La hija del regimiento* (Jaime Salvador, 1944); *No te cases con mi mujer* y *Los maridos engañan de 7 a 9*, ambas de 1946 y dirigidas por Fernando Cortés.

fundamental del éxito de la película. Doña Prudencia reitera su personaje de mujer dura y prejuiciosa -en esta ocasión irredenta- que recibe su castigo cuando don Joaquín vuelve a destrozarse el tragaluz de su casa al final de la película. Esta gran actriz tiene también momentos cómicos, como cuando califica a los bohemios de “sinvergüenzas, golfos, revolucionarios, pachucos”. Fernando Cortés ha pasado de ser la figura paternal para ser el verdadero padre del personaje de Mapy Cortés; de nuevo un hombre amable, distraído y sumiso. Si en *Internado* la musicalización y sus animales diseccionados le sorbían el seso, aquí lo hacen las “montgolfieras”. Su personaje muestra una actitud ambigua hacia Luisa en la escena de la fiesta final, al inicio de la cinta: Luisa canta *El gato negro* y su padre la admira casi enajenado, acariciando su chistera. Por momentos pareciera una admiración más mundana que filial. Dado que el público sabía que Mapy y Fernando eran marido y mujer en la vida real, la escena gana en la ambigüedad que tanto goza el público.

Jorge Che Reyes de nuevo aparece en una película de Martínez Solares-Mapy Cortés, lo mismo que Josefina Martínez, Agustín Isunza, Enrique Uthoff y el ballet de Miss Carroll. Sergio Orta fue una verdadera revelación. Con experiencia en Hollywood como coreógrafo³⁰, llegó a México para participar en *El globo*. Su actuación es magnífica como Fidencio, el prometido hipócrita y tragón, aparte de lucir sus grandes habilidades como bailarín a pesar de su corpulenta figura.

La campaña publicitaria para *El globo de Cantolla*, anunciada como “farsa musical” por sus productores, fue intensiva. Aparte de los anuncios preventivos, se manejaron las relaciones públicas a lo grande y fotos del rodaje se publicaron a intervalos, para generar expectativas en el lector de revistas especializadas.

El globo de Cantolla resultó una película excelentemente lograda, en la que todos los participantes se anotaron un triunfo. En especial lo tuvo el director Martínez Solares, quien mantuvo el ritmo a lo largo de la cinta, supo entretener con habilidad los números musicales con la trama narrativa y alcanzar un equilibrio idóneo entre repetición e innovación.

Sobre ella, Ángel Mora escribió:

Como siempre, Mapy Cortés es el eje del film. Simpática, graciosa y guapa. Actúa con desenvolvimiento... Me parece que su voz ha mejorado ciento por ciento. [En cuanto a Gilberto Martínez Solares] se trata de su realización más movida y completa, por su agilidad cinematográfica y el bien mantenido ritmo de la acción...³¹

30. Con Mapy había colaborado en *Seven Days Leave* como coreógrafo y pareja de baile en el número de rumba guaguancó. Es interesante mencionar que Mapy Cortés nunca bailó rumba en películas dirigidas por Martínez Solares.

Se le dio siempre un tipo de imagen más refinado.

31. Mora, Ángel, “Cine de estreno”, *Novelas de la pantalla* No. 175, México, D.F., (25 diciembre 1943), p. 8.

AUTOR NO IDENTIFICADO.
MAPY CORTÉS Y EMILIO
TUERO EN EL LOBBY CARD
DE *EL GLOBO DE CANTOLLA*.
1943.



No todas las reseñas fueron tan encomiásticas. Hortensia Elizondo, por su parte, aplaudió las actuaciones y algunos “detalles cómicos novedosos, como el que el periodista [Roberto] vea a la muchacha de sus sueños en todas partes.” Sin embargo, escribió en su reseña:

De todas las comedias presentadas por Mauricio de la Serna, llamada por nosotras el productor del éxito taquillero, esta es la menos buena... muy inferior a su antecesora *Internado para señoritas*. Igual que las demás, la dirigió Gilberto Martínez Solares, pero esta vez el director-fotógrafo no estuvo tan acertado.³²

Es posible que el género chico español no pasara por su mejor momento en cuanto a popularidad en 1943, lo que de ninguna forma demerita esta lograda película. Quizá por esta razón el proyecto de producir *La verbena de la paloma* no se llevó a efecto; Mapy Cortés, por su parte, participó en cuatro películas más antes de volver a trabajar con Gilberto Martínez Solares, mientras que éste dirigió dos películas en ese lapso. El triunfador equipo De la Serna/Martínez Solares/Mapy Cortés se había desbaratado definitivamente.

En septiembre de 1944, Gilberto Martínez Solares y Mapy Cortés volvieron a filmar juntos en una producción de Francisco de Icaza para CLASA: *Un beso en la noche*. Esta película fue muy distinta a las anteriores en que ambos colaboraron. A pesar de que esta cinta es comedia y tiene algunos números musicales, Mapy Cortés no canta y sólo baila unos segundos en ella. El guion fue escrito por Martínez Solares y se trata de un trabajo de gran

32. Elizondo, Hortensia, “El cinema en México”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (16 enero 1944), p. 4



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES ES EL AUTOR DE ESTA IMAGEN DE LA PELÍCULA *UN BESO EN LA NOCHE*, EN LA QUE MAPY CORTÉS Y JULIÁN SOLER INTERPRETAN A UNA JOVEN CON AMNESIA DISOCIATIVA Y SU PSIQUIATRA. 1944.

mérito. Es una trama bien construida, la de una joven que padece amnesia disociativa debido a un problema de violencia intrafamiliar. Un tema que parece el menos indicado para una comedia efectiva y, sin embargo, la cinta lo es. Las características del padecimiento y de los tratamientos utilizados para curarla son fieles a la realidad.

En la historia, Ernesto (Julián Soler) se ve atraído hacia tres hermanas excéntricas cuando recibe el beso anónimo de una de ellas en la oscuridad de la noche. Acaba enamorándose de la mayor, Irene (Mapy Cortés), quien padece de amnesia disociativa y acaba siendo su paciente. Ernesto debe elegir entre la ética profesional, su amistad con el prometido de Irene y el amor que siente por ella.

Indudablemente, el proyecto fue un reto para Mapy Cortés a pesar de su probado talento histriónico, puesto que buena parte de su encanto y atractivo entre los diferentes segmentos de público eran debidos a sus talentos como bailarina y cantante, así como a los espléndidos personajes frívolos de sus cintas anteriores. En este caso, su "Irene" es triste y llena de problemas.

En *Un beso en la noche*, la carga cómica recae principalmente en Julia, el personaje de Virginia Manzano, quien destaca como la joven candorosa y romántica que desea convertirse en buena esposa. Su arreglo personal es ridículo y su forma de coquetear, hilarante. Este papel es, sin duda, el embrión de aquéllos que Fannie Kauffman *Vitola* interpretará en posteriores películas dirigidas por Martínez Solares.

Lilia Michel, quien había participado en *Así son ellas* (Gilberto Martínez Solares) en el mismo año, fue elegida para el papel de Soledad, joven provocativa y un tanto desvergonzada. Aunque mostró falta de naturalidad por su poca experiencia frente a la cámara, la actriz obtuvo el Ariel por mejor

coactuación femenina en esta cinta. En *Así son ellas*, comedia de "tema truculento", Lilia había interpretado a una joven caída en la prostitución; aquí el director sigue centrándose en su sensualidad, ahora en una versión jugetona y juvenil.

La película aborda en forma sutil los cambios en las nuevas generaciones y la influencia de la cultura estadounidense. Soledad y Julia se convierten en novias de dos ingenieros amigos de Alberto, quienes las enseñan a fumar. Luego las dos parejas bailan swing. Lilia Michel era buena bailarina³³. Virginia Manzano hace una versión cómica del baile. Hollywood también recibe una mención, cuando Ernesto, escéptico del padecimiento de Irene, le dice que su historia ya la vio en *Random Harvest* (Mervyn LeRoy, 1942).

Un beso en la noche no se prestó para el lucimiento de Mapy Cortés, aunque su interpretación es excelente. En realidad, su calidad de imán de taquilla fue utilizada por los productores y el director para lanzar la carrera de Lilia Michel, a quien se le descubrió potencial estelar. Si en *El globo de Cantolla* "Luisa" (Mapy Cortés) tenía dos hermanas, estas eran personajes supeditados al de ella. En *Un beso en la noche* se repite el trío de hermanas con una variante significativa: en este caso, cada una tiene personalidad independiente y se hace más énfasis en la relación entre Soledad y Julia, que en la de ellas con Irene. A Soledad se le da buen tiempo en pantalla. La secuencia en que convive toda una mañana con Ernesto dura varios minutos y ella recibe la atención de la cámara; el psiquiatra es quien le da réplica a ella y no al contrario, a pesar de ser él el estelar masculino. La intención de lanzar a Lilia Michel quedó de manifiesto no solamente en la película, sino en la campaña publicitaria.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. ASPECTO DEL SET DISEÑADO POR JORGE FERNÁNDEZ EN LOS ESTUDIOS CLASA PARA LA PELÍCULA *UN BESO EN LA NOCHE*. 1944.



33. Su inicio en el cine fue como integrante del ballet de *Miss Carroll* en *Yo bailé con don Porfirio*.

El personaje de Julián Soler evoca poemas muy queridos de los aficionados al género, como *El romance del enamorado* y *la muerte*, trabajo anónimo del siglo XVI. La declamación era entretenimiento favorito de los públicos de habla hispana y Martínez Solares supo aprovechar esta preferencia, tanto en esta película como en *Internado para señoritas* y *El globo de Cantolla*.

Martínez Solares, siempre consciente del atractivo que la música ejercía sobre el público, la introdujo a lo largo de la historia. Aparte del mencionado número bailable, el padre de las jóvenes interpreta fragmentos de piezas clásicas y en las secuencias de sueños simbólicos hay fragmentos de ballet clásico (con música de *El cascanueces* de Tchaikovsky), interpretados por bailarinas del ensamble de Anna Sokolow, destacada coreógrafa y maestra con gran influencia en la danza nacionalista y contemporánea mexicana. Su labor le mereció la condecoración de la Orden Mexicana del Águila Azteca. Una vez más el cine mexicano incorporaba talentos de renombre internacional en el campo de la danza.

Un beso en la noche fue exitosa desde su estreno. El periodista Tamez escribió una elogiosa reseña³⁴, en la que destacó el trabajo de Mapy Cortés, quien “deja de cantar y bailar para colocarse en actriz”. Señaló que la película “...divierte por su argumento, por su tema, por su diálogo, por su interpretación... complace por su magnífica dirección, por su inmejorable fotografía, por su música... una comedia ligera, original, de tema escabroso llevado a la pantalla con verdadero acierto”.

Esta cinta marcó el final de la colaboración entre Gilberto Martínez Solares y Mapy Cortés, que resultara tan fructífera para las carreras de ambos, así como para los productores y empresas que levantaron estos proyectos fílmicos.

En estas cinco películas quedan de manifiesto las pautas que rigieron el trabajo de Gilberto Martínez Solares a lo largo de su carrera:

1. El estricto apego a los principios de las economías de escala. Según las propias palabras del director: “el cine es un negocio, una inversión muy costosa que se tiene que recuperar” a través del manejo óptimo de los recursos, considerando siempre la relación costo/beneficio. Es esencial también la creación de fórmulas atractivas para el “gran público”, con objeto de asegurar el éxito de taquilla; un “cine elástico”, como lo llamaba el director, destinado a atraer al mayor número de segmentos de mercado que fuera posible. Martínez Solares afirmaba: “Lo más seguro es lo popular”. Y si lo popular va dirigido a toda la familia; si cada integrante puede encontrar entretenimiento en una película, gran parte del éxito está asegurada.
2. El desarrollo de estrellas –verdaderos imanes de taquilla– es indispensable en el cine de género, lo que Martínez Solares contribuyó a lograr en el caso de Mapy Cortés y, años después, con Germán Valdés *Tin Tan*.

34. Tamez, “Cine farándula”, *La Prensa*, San Antonio, Texas (1 marzo, 1945), p. 4.

3. El cine es un trabajo de equipo. El director es quien coordina los esfuerzos de todos los participantes en los proyectos y tiene a su cargo la labor de crear la sinergia que redundará en resultados de calidad. Ni el cineasta ni la estrella por sí mismos pueden con el peso de una película, por brillantes que sean. Es necesario contar, tanto con un reparto sólido capaz de dar réplica a la estrella, como con un equipo técnico capaz y talentoso.
4. El cine “no es para juzgarse, sino para divertirse”. Para Gilberto Martínez Solares, lograr la satisfacción del espectador era su meta. Como él mismo dijo: “la fama importante es la del público”.
5. El cine construye un mundo virtual a partir de las personas cinematográficas de los actores y demás integrantes de un proyecto fílmico, de estereotipos y de la autorreflexividad. Para el público del cine de género es importante predecir el desarrollo y el final de las historias, basándose en experiencias anteriores, estereotipos y referencias. Martínez Solares fue especialmente talentoso en este sentido.
6. El equilibrio entre repetición e innovación es un factor clave para el éxito de una película. La repetición provee un marco de referencia para el espectador y construye las convenciones de género. La innovación diferencia una cinta de otra y contribuye a la evolución del género. El director supo equilibrar ambos factores en sus proyectos fílmicos.
7. Las películas no son unidades aisladas, sino eslabones de la estrategia mercadotécnica de una empresa productora. Cada cinta debe diseñarse para aprovechar elementos exitosos de sus antecesoras, ofrecer novedades y servir de plataforma para los proyectos que le sigan. Esta estrategia queda demostrada en el trabajo de Martínez Solares.
8. El sexo es importante. Gilberto Martínez Solares sabía que para el público adulto el sexo es un factor atractivo en cualquier tipo de entretenimiento. Durante la época de oro, sus películas tenían contenidos de este tipo en la forma de diálogos de doble sentido, canciones con letras picarescas o insinuaciones de incesto –en situaciones en realidad inocentes–. Todo era realizado con tal cuidado, que las películas podían ser vistas por toda la familia.
9. La música y el baile son elementos predilectos entre los aficionados al cine popular; consciente de ello, Martínez Solares ponía especial atención al aspecto musical en sus proyectos. Mostró siempre la capacidad de entrelazar la narrativa y las interpretaciones musicales en sus películas, sin menoscabo de continuidad y ritmo.

En resumen, las películas que el director y la actriz realizaron contribuyeron al avance del cine de género en México en los campos del sistema de estrellas y la creación de fórmulas efectivas para la comedia musical; así como para el enriquecimiento del mundo virtual del cine mexicano y para consolidar la posición del cine nacional en los mercados hispanoparlantes.

FUENTES

ARCHIVOS

ABC (hemeroteca digital).

Archivo Fílmico Agrasánchez, Harlingen, Texas. Colecciones consultadas:

hemerográfica, videográfica, bibliográfica e iconográfica (fotos fijas y propaganda cinematográfica); Fondo Jesús Grovas.

Biblioteca Nacional de España (hemeroteca digital).

The Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints Genealogical Resources.

Nettie Lee Benson Latin American Collection, Austin, Texas.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ABC, Madrid, 1932-1946

Cinegramas, Madrid, 1932-1938

Cinema Reporter, México, 1942-1945

Crónica, Madrid, 1928-1938

Film Daily, 1942-1943

La Prensa, San Antonio, Texas, 1940-1945

La Voz, Madrid, 1932-1938

México Cinema, México, 1942-1945

Novelas de la pantalla, México, 1940-1945

Screen, 1942-1943

Variety, 1942-1943

LIBRETOS

Jackson Veyán, José y Jacinto Capella; Gerónimo Giménez y Amadeo Vives,

La gatita blanca, Madrid: R. Velasco (impresor), 1905.

Paso, Antonio, Salvador Aragón y Vicente Lleó, *La república del amor*,

Madrid: R. Velasco (impresor), 1909.

Ramos Carrión, Miguel, y Federico Chueca, *Agua, azucarillos y aguardiente*,

Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1897.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS, MARCO DE REFERENCIA

Agrasánchez, Rogelio Jr., *Mexican Movies in the United States: A History of the Films,*

Theaters, and Audiences 1920-1960, Jefferson, N.C.: McFarland Publishers, 2006.

Altman, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Basinger, Jeanine, *The Star Machine*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 2007.

Brown, Tom, *Breaking the fourth wall: direct address in the cinema*, Edinburgh:

Edinburgh University Press, 2012.

Marshall, Bill, y Robynn Stilwell, *Musicals: Hollywood & Beyond*, Oregon: Intellect Books, 2000.

Nöth, Winfried, *Semiotics of the media: state of the art, projects, and perspectives*.

Berlin: Mouton de Gruyter, 1997.

Orpen, Valerie, *Film Editing, the Art of the Expressive*, Londres: Wallflower Press, 2003.

Sánchez Vidal, A., *El siglo de la luz 1. 1*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.

Warren, Paul, *Le secret du star system américain: une strategie du regard*, Ontario:

L'Hexagone, 1989.

ENTREVISTAS

Cortés, Mapy. Entrevistada por Teresa Santiago Oppenheimer. Hollywood,

CA. Publicada en *La Prensa*, San Antonio, Texas (19 julio 1942), p. 10.

Cortés, Mapy. Entrevistada por Joaquín Soriano. México, D. F. Publicada en *La Prensa*,

San Antonio, Texas (4 octubre 1942), p. 11.

Cortés, Mapy. Entrevistada por Fernando Aldana. Nueva York, N.Y. Publicada

en *La Prensa*, San Antonio, Texas (22 abril 1945), p. 4.

Elizondo Pani, Salvador. Entrevistado por Ximena Sepúlveda. México, D. F. Extracto

publicado en *Cuadernos de la Cineteca Nacional 1*, México: Cineteca Nacional,

1975. pp. 81-90.

Martínez Solares, Gilberto. Entrevistado por Juan Arturo Brennan para la serie

de television *Memoria del Cine Mexicano*, Dir. Alejandro Pelayo, México,

Imcine, 1993.

Martínez Solares, Gilberto. Sin dato de entrevistador. México, D. F. Extracto publicado

en *Cuadernos de la Cineteca Nacional 4*, México: Cineteca Nacional, 1976.

pp. 35-42.

FUENTES VIDEOGRÁFICAS

Ay, qué tiempos, señor don Simón (1941). Dir. Julio Bracho. Int.: Joaquín Pardavé,

Arturo de Córdova, Mapy Cortés. Colección Clásicos del Cine Mexicano. VHS.

Televisa.

Un beso en la noche (1944). Dir. Gilberto Martínez Solares. Int.: Mapy Cortés, Julián

Soler. VHS.

Las cinco noches de Adán (1942). Dir. Gilberto Martínez Solares. Int.: Mapy Cortés,

Tomás Perrín, Domingo Soler. Colección Cine Mexicano. DVD. Distrimax.

En tiempos de don Porfirio (1939). Dir.: Juan Bustillo Oro. Int.: Fernando Soler, Joaquín

Pardavé, Emilio Tuero. Colección Clásicos del Cine Mexicano. VHS. Televisa.

Gendarme desconocido, el (1941). Dir. Miguel M. Delgado. Int.: Mario Moreno

Cantinflas, Gloria Marín. Colección Por siempre Cantinflas. DVD. Televisa.

Girls' Dormitory (1936). Dir. Irving Cummings. Int.: Herbert Marshall, Ruth

Chatterton, Simone Simon. Cinema Classics Collection. DVD. 20th Century Fox

Film Corporation.

El globo de Cantolla (1943). Dir. Gilberto Martínez Solares. Int.: Mapy Cortés,

José Cibrián, Prudencia Grifell. Colección Clásicos del Cine Mexicano.

VHS. Televisa.

Internado para señoritas (1943). Dir. Gilberto Martínez Solares. Int.: Mapy Cortés,

Emilio Tuero. DVD. Brentwood.

Seven Days Leave (1942). Dir. Mervyn LeRoy. Int.: Victor Mature, Lucille Ball,

Mapy Cortés. VHS. Turner Home Entertainment.

Yo bailé con don Porfirio (1942). Dir. Gilberto Martínez Solares. Int.: Mapy Cortés,

Emilio Tuero, Joaquín Pardavé. DVD. Televisa.

Quitney, Jeff. *Mexican Moods* (27 abril 2013). Visto en: [https://www.youtube.com/](https://www.youtube.com/watch?v=O1lTweoVzzg)

watch?v=O1lTweoVzzg



Aragón, 231. - BARCELONA

PRESENTA

a la pareja de fama mundial

Arturo

Esther

de
CORDOVA

y

FERNANDEZ

en



Su última aventura

La última aventura de una mujer o un hombre, es siempre una incógnita, dramática, romántica y peligrosa...

su última AVENTURA

EN LA COMEDIA SOFISTICADA

ROBERTO FIESCO

AUTOR NO IDENTIFICADO.
CARTEL IMPRESO EN ESPAÑA
DE LA PELÍCULA *SU ÚLTIMA
AVENTURA*. 1946.

La boyante industria cinematográfica mexicana de mediados de los años cuarenta, paradójicamente afianzada gracias a la Segunda Guerra Mundial, se permitió la importación de figuras extranjeras que aumentaron notablemente su carácter cosmopolita. Con ello, nuestra cinematografía se convirtió en la más importante de habla hispana, llegando a dominar el vasto panorama de las salas de cine sudamericanas, consideradas como los principales "mercados naturales" del cine mexicano.

Los elencos del cine nacional -y su olimpo de estrellas- se enriquecieron con actores y actrices de España, Cuba, Brasil, Chile, Colombia, Puerto Rico y un largo etcétera. De hecho, muchos de ellos construyeron aquí la totalidad de sus carreras. No fue este el caso de la mayoría de los intérpretes argentinos que llegaron a México a mediados de los años cuarenta. Casi todos venían precedidos de carreras importantes en el cine gaucho y arribaron durante una coyuntura política de gran importancia local: el ascenso del peronismo. Algunos de ellos salieron de Argentina por diferencias políticas, mientras que otros sirvieron como embajadores de buena voluntad del nuevo régimen, rivalizando en cantidad con la hornada de actores españoles que el exilio había traído desde 1939.

La llegada a México del popular actor argentino Luis Sandrini trajo consigo a un prestigioso tándem de guionistas: Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari, quienes, además de los grandes éxitos de taquilla conquistados en su país, venían precedidos por la versión de *Los martes, orquídeas* (Francisco Mújica, 1941), que Hollywood había comprado y puesto al servicio de Rita Hayworth y Fred Astaire (*You Were Never Lovelier*, William A. Seiter, 1942)¹. Con dichas cartas de presentación fueron contratados con el salario más alto que se había pagado en nuestra industria por un guion, que no era más que la mexicanización del argumento de *Persona honrada se necesita* (Mújica, 1941), rebautizado como *Su última aventura* -en estricto, el primer

1. En 1963, Martínez Solares filmaría *Una joven de 16 años*, nueva versión del argumento de Pondal y Olivari, en la época que el cine mexicano produjo numerosas películas donde la juventud rocanrolera era la protagonista.

remake producido en México-, dirigida por Martínez Solares en 1946 para Producciones Mercurio, una compañía de gran visión, que produjo también *La otra*, de Roberto Gavaldón, prácticamente al mismo tiempo, antes de desaparecer definitivamente.

Después de explorar diversos géneros, Martínez Solares encontró en la comedia sofisticada un vehículo ideal para mostrar ese México que el naciente sexenio del presidente Miguel Alemán exaltará con insistencia: el del país próspero para las clases medias y altas, que habían cambiado las canciones rancheras por ritmos internacionales, como el bolero y la samba; el de la modernización urbana que tenía al Paseo de la Reforma como avenida



AUTOR NO IDENTIFICADO.
VOLANTE IMPRESO
EN ESPAÑA DE LA PELÍCULA
SU ÚLTIMA AVENTURA. 1946.
—
FRANCISCO URBINA.
CAROLINA BARRET Y ARTURO
DE CÓRDOVA EN *SU ÚLTIMA
AVENTURA*. 1946.

emblemática, que podía conducir hacia las mansiones de estilo colonial californiano de la colonia Polanco, con fastuosas escalinatas, bibliotecas, salones y elegantes *boudoirs* en el interior, que servían de marco a esa última aventura vivida entre un gánster de buen corazón (Arturo de Córdova) y una ingenua secretaria (Esther Fernández), para quien la pobreza es sinónimo de honradez y decencia.

El estilo internacionalista y lujoso de la cinta se prolongó en el melodrama *Cinco rostros de mujer* (1947), de cuya adaptación fueron responsables también Pondal y Olivari, otra vez con De Córdova a la cabeza de un elenco compuesto, en este caso, sólo por actrices extranjeras: Pepita Serrador, Ana María Campoy, Miroslava y Tita Merello, la compañera de Luis Sandrini, quien se alzaría con el Ariel por su única participación fílmica en nuestro país. Precisamente, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas incluyó esta cinta en la terna de mejor película y sería la única vez que Martínez Solares vería considerada su obra para dichos premios, antes de consagrarse en el imaginario popular gracias a las desopilantes comedias protagonizadas por *Tin Tan*.



ANA MARÍA CAMPOY EN
CINCO ROSTROS DE MUJER.
NOVELA SEMANAL
CINEMATOGRÁFICA. 1946.
—
LUIS MÁRQUEZ RAFAEL
ALCAYDE, MIROSLAVA STERN
Y ARTURO DE CÓRDOVA EN
UN ELEGANTE SET DE CINCO
ROSTROS DE MUJER. 1946.



CINCO ROSTROS DE MUJER ES UNA PELÍCULA MUY INTERESANTE, SUMAMENTE CARA PORQUE SE MANDARON TRAER ARTISTAS DEL EXTRANJERO, DE ARGENTINA, ANA MARÍA CAMPOY, UNA DAMA JOVEN MUY BONITA; PEPITA SERRADOR Y TITA MERELLO, QUE FUE UNA ACTRIZ DE GRAN CATEGORÍA ALLÁ, Y DE MÉXICO, MIROSLAVA, QUE FUE UNO DE LOS ROSTROS MÁS HERMOSOS DEL CINE MEXICANO DE TODOS LOS TIEMPOS. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

PROD. MIER Y BROOKS, S. A.

presentan a

ANA BERTHA LEPE

en

QUÉ LINDO

CHA

CHA

CHA

con
JOSE VENEGAS
FERNANDO CASANOVA
ANDRES SOLER
★

Director GILBERTO MARTINEZ SOLARES • Dist. por DISTRIBUIDORA INDEPENDIENTE, S. A.

CUANDO LA RISA ES ROSA. LAS DIVAS EN LA ÉPOCA DE ORO

de Martínez Solares

HÉCTOR OROZCO

ERNESTO GARCÍA CABRAL
(ILUSTRACIÓN). CARTEL DE
¡QUÉ LINDO CHA CHA CHÁ!,
PELÍCULA PROTAGONIZADA
POR ANA BERTHA LEPE,
UNA DE LAS ACTRICES MÁS
POPULARES DEL MOMENTO.
DEBIDO A QUE UN AÑO ANTES
HABÍA SIDO FINALISTA
EN EL CERTAMEN DE
BELLEZA MISS UNIVERSO.
1954.

México y su industria fílmica vivieron una época compleja durante la década de mil novecientos cincuenta. El régimen alemanista dejaba una burocracia robustecida frente a un pueblo abatido por la corrupción y el despilfarro de sus gobernantes. Adolfo Ruiz Cortínez asumió la presidencia en 1952, tras una disputada elección que culminó con la represión violenta por parte del gobierno, contra un grupo de simpatizantes del candidato Miguel Henríquez Guzmán. Dos años después, el 17 de abril de 1954, el peso se desplomó frente al dólar, de 8.65 a 12.50 pesos, activándose una política de austeridad.

“La década perdida”, como la definió el investigador y crítico de cine Gustavo García¹, marcó el declive del cine mexicano. Los mercados extranjeros conquistados en el decenio anterior se perdieron irremediablemente, ante la reactivación de la industria hollywoodense y el surgimiento de competidores como España y Argentina. Durante esos mismos años, la televisión mexicana comenzó a acaparar la atención de los espectadores y muchas estrellas de la gran pantalla migraron a los pequeños monitores domésticos. Al cine mexicano le habían llegado las vacas flacas.

Buen pescador en ríos revueltos, Gilberto Martínez Solares no sólo supo adaptarse a las nuevas condiciones, sino que su carrera se mantuvo en ascenso y alcanzó la cúspide en esta década gracias a la colaboración, iniciada a finales de la década anterior, con Germán Valdés *Tin Tan*. Su larga experiencia en el cine le permitió confiar siempre en los proyectos que emprendió; en una entrevista concedida a Juan Jiménez Patiño recordó su paso por la Meca del Cine en los años que siguieron al Crack del 29:

En Hollywood llegué a presenciar al mismo tiempo un ambiente de “destrampe” en medio de la depresión. De ahí que he llegado a pensar

1. García, Gustavo; *La década perdida*; UAM Azcapotzalco, col. *Cuadernos Temporales* núm. 13; México, 1987.

y a sostener que no existe crisis en el cine; ya que es una industria que produce entretenimiento barato y siempre hay un sector que puede pagar una entrada al cine. A pesar de las crisis al público le gusta divertirse para olvidarse, aunque sea un rato, de las situaciones difíciles. Por eso también el éxito de las comedias [...]².

El mismo Gustavo García acentúa el hecho de que mientras géneros y argumentos se agotaban de tan repetidos, *Tin Tan* se consolidaba como la figura del periodo vigorizando la comedia con variados recursos: desde el rompimiento de la cuarta pared, hasta la parodia incisiva a la decadente industria a la que pertenecía.

Cómo no sonreír ante el Sansón chichimeca, de la familia “de los Fernández de Peralvillo”, en *Lo que le pasó a Sansón* (1955); o ante la indita María Candelaria que pretende los favores de Atilano en *El vividor* (1955); o ante Sultán Casquillo que presume ser el “discípulo predilecto de Gabriel Figueroa” y promete convertir a Cristina Mena (Yolanda Varela) en la próxima Ninón Sevilla, poco antes de desgraciarse con el magnesio de su cámara (*El sultán descalzo*, 1954). ¿Cómo permanecer impávido ante las brillantes imitaciones tintanescas de Agustín Lara, Pedro Vargas o Jorge Negrete?

Pero la copiosa y lucrativa producción de don Gilberto y don Germán durante la década de los cincuenta —alrededor de dos películas por año— no fue suficiente para el incansable director, quien sumó otra veintena de cintas a su filmografía en el mismo periodo, algunas de las cuales han pasado un tanto desapercibidas. El análisis de su obra, principalmente en esos años, se ha centrado en su mancuerna con *Tin Tan*. Como sucede con todo autor prolífico, su prestigio se centra en unas cuantas piezas profusamente documentadas y reproducidas. Revisar la filmografía de Martínez Solares al margen de las producciones que contaron con Germán Valdés como protagonista, permite aligerarnos de esa carga totémica que de manera oportuna han construido autores como Salvador Novo, Carlos Monsiváis, Emilio García Riera o Rafael Aviña.

Comparar las películas de *Tin Tan* con las que Martínez Solares realizó para otros cómicos del periodo, como *Clavillazo*, *Resortes* o *Capulina*, resulta un desatino. El presente texto propone, sin embargo, una revisión de las películas protagonizadas por algunas de las beldades más imponentes de nuestro cine, causantes de fiebres y desvelos de varias generaciones de mexicanos. Cintas en las que, en ocasiones, don Gilberto se dio a la tarea de explorar su vis cómica. En el catálogo de la exposición *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*, Rafael Barajas el *Fisgón* apunta que las actrices bellas fueron la atracción principal de zarzuelas y teatros de revista al hacer, al mismo tiempo, reír y sonrojar al respetable, pero este protagonismo se desvaneció en el “entorno misógino,

2. Jiménez Patiño, Juan; *Pantalla*, núm. 9; México, junio de 1988.



FARÍAS, EL PRODUCTOR ÓSCAR J. BROOKS FIRMA EL CONTRATO POR EL CUAL LA ACTRIZ NINÓN SEVILLA SERÁ LA PROTAGONISTA DE *MULATA*, ACOMPAÑADOS DE FELIPE MIER, HIJO. CIUDAD DE MÉXICO. 1953.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. NINÓN SEVILLA Y PEDRO ARMENDÁRIZ, PROTAGONISTAS DE LA PELÍCULA *MULATA*. 1953.

prejuicioso, limitado y opresivo” del cine de comedia³. Martínez Solares devolvió por momentos el esplendor de aquellas divas del género chico, a una pléyade de exuberantes diosas ya consagradas en la pantalla grande.

ARRÍMATE MULATICA PORQUE YA VOY A EMPEZAR... LAS PELÍCULAS DE NINÓN SEVILLA

En el catálogo antes mencionado, el caricaturista se adentra en el divertimento musical de nuestro cine; y en el breve apartado titulado “El reloj de las rumberas” advierte: “estas cintas estaban salpicadas de divertidos bailarines tropicales, en los que las apetitosas vedettes le dan gusto al cuerpo. El divertido reloj de las bailarinas que se agitaban al ritmo del mambo, el cha cha cha o la rumba, era el contrapunto indispensable para las tramas oscuras y melodramáticas del cine de rumberas”⁴. Resulta aventurado hablar de “reloj” y “diversión” al referirnos a estos dramas arrabaleros, más aún, incluirlos como parte de *El humor en el cine mexicano*.

El propio Martínez Solares, al explorar este género, supo que de lo que se trataba era de generar la obsesión erótica y no la risa; y para ello debía ser osado. Al inicio de la película *Mulata* (1953), un letrado nos anuncia el privilegio de poder ver por primera vez un auténtico *bambé* africano y nos advierte de la perturbadora sensualidad de este ritual:

...su terrible audacia no tiene nada de inmoral. Los que ejecutan sus ritmos están haciendo una ofrenda de orden religioso y, ajenos al mundo, ofrecen todo lo que tienen, el alma y el cuerpo, al llamado mágico de las antiguas divinidades africanas. Cualquier sugestión de impureza, en consecuencia, estará en nuestros ojos demasiado civilizados, jamás en la embriaguez purísima de su frenesí.

La advertencia justificaba como asunto antropológico los morenos pechos desnudos que aparecían cuando las danzantes entraban en trance, arrancándose las prendas en aquellos rituales que a golpe de tambor invocaban a Yemaya, Oshún y Changó —deidades que en la santería corresponden a la Virgen de Regla, a la Virgen de la Caridad del Cobre y a Santa Bárbara—. La audaz estrategia de mercado no sólo atrajo al público a las salas, también fue eficaz para eludir la rigurosa censura de la época⁵. Su protagonista, Ninón Sevilla, recordaba:

En mi época era todo censurado, muy censurado; hasta los bailables, solamente se enseñaban las piernas, jamás pude enseñar el ombligo.

3. Barajas, Rafael y José Antonio Valdés Peña; *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*; Cineteca Nacional; México, 2016, pág. 139.

4. *Ibidem*, pág. 165.

5. En 1949 se expidió la Ley de la Industria Cinematográfica, que confirmaba la dependencia del medio a la Secretaría de Gobernación, a partir de lo cual se impusieron rigurosos criterios de censura.

[...] yo no sé que le pasaba a la censura de aquella época, pero tenía un complejo de tijera porque era corte y corte y corte y corte las películas; entonces les hacíamos los bailables bien largos, para que a la hora que cortaran quedara algo⁶.

A pesar de haber sido proyectada sin cortes en su época, hoy resulta casi imposible ver la versión íntegra; tres de las cuatro copias consultadas para este texto estaban mutiladas y mal remendadas, producto de ediciones posteriores. Todavía en los años noventa, una reseña para su transmisión televisiva por Canal 4 advertía: “vale la pena para apreciar a la excelente bailarina Ninón Sevilla [...] y para quien le interese el ritmo tropical, unas mulatas bailan con los senos descubiertos. Esperemos que la censura (léase mojigatería) televisiva no haya mutilado tal escena”⁷.

No obstante, la presencia o ausencia del ritual no altera demasiado el desarrollo de la trama que narra la desventurada vida de Caridad —como la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba—, una pobre huérfana de aquella isla caribeña, que dotada de enorme sensualidad desde la infancia, se abre camino por la vida gracias a sus talentos corporales, encaminándose a la ignominia y a la fatalidad. Sin embargo, ni la dramática historia ni los pechos desnudos acapararon tanto la atención de la prensa, como los frecuentes pleitos entre los temperamentales protagonistas: Ninón Sevilla y Pedro Armendáriz.

Con esta película, Martínez Solares incursionó tardíamente en el género de las rumberas, en boga la década anterior y dominado por figuras femeninas mitificadas por la cámara e idolatradas por el público masculino; un género en el que el erotismo se diluye en números musicales que suceden en los más fantásticos escenarios. Para cuando se filmó *Mulata*, muchos de los espacios reales que inspiraron estas historias —centros nocturnos y teatros de variedades— comenzaron a desaparecer bajo la mano firme del regente Ernesto P. Uruchurtu, personaje representado en los cartones de Abel Quezada como la copia mexicana del implacable Dick Tracy.

Para Gustavo García, el ejemplo tangible del agotamiento de este género son los siete filmes protagonizados por Ninón Sevilla durante los cincuenta, “cada película es peor que la anterior, casi su parodia cruel, un eco deformado por el desgano de lo que fue la formidable energía visual de la actriz”⁸. El mismo Abel Quezada daba cuenta del abatimiento del género en un cartón publicado en 1955, en el que imaginaba la conversación entre dos curvilíneas rumberas en su camerino: —*Antes, todas las estrellas*

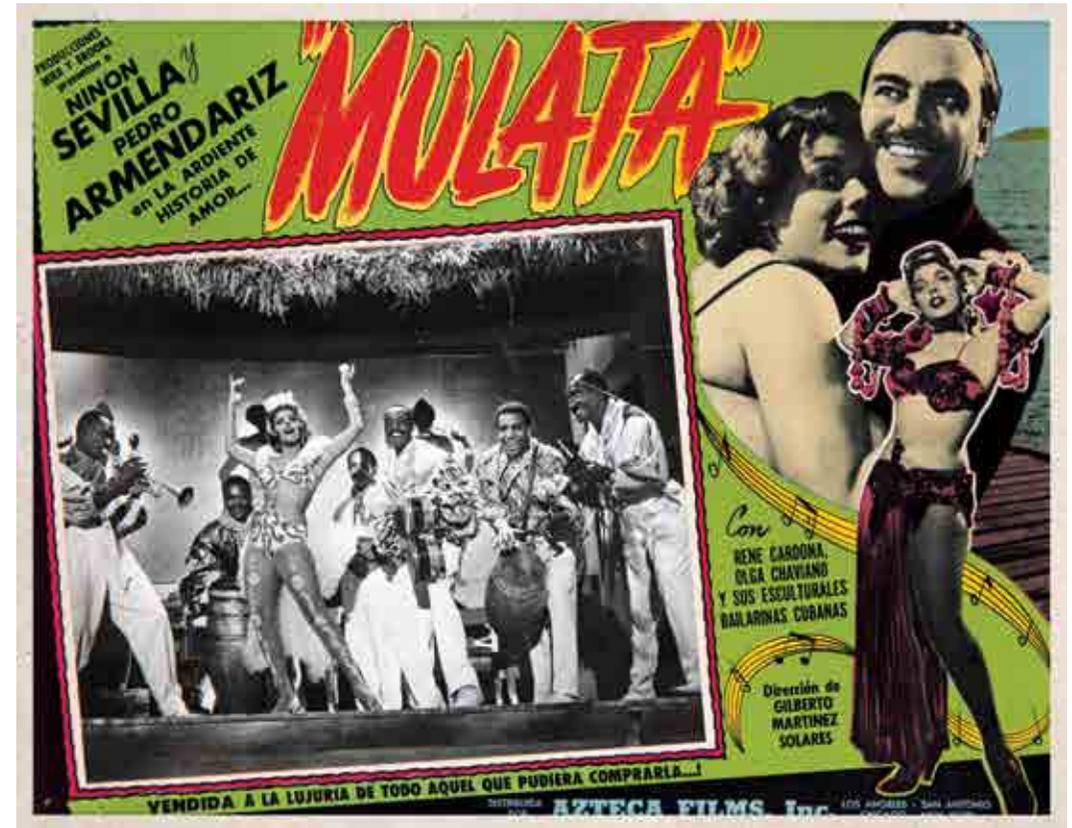
6. Testimonio de Ninón Sevilla publicado en David Ramón; *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*; Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, México, 1989; pág. 133.
7. Recorte de prensa localizado en el expediente hemerográfico de *Mulata* (A-04293); Cineteca Nacional.
8. García, Gustavo; op. cit.; pág. 34.



RAÚL ARGUMEDO ALBUQUERQUE (ATRIBUIDA). LA PEINADORA AGRIPINA LOZADA REvisa EL TOCADO DE NINÓN SEVILLA DURANTE LA PREPARACIÓN DE UN NÚMERO MUSICAL DE *MULATA*. 1953.

—

RAÚL ARGUMEDO ALBUQUERQUE (ATRIBUIDA). EN LOS ESTUDIOS SAN ÁNGEL INN, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES DIRIGE A LA ACTRIZ Y BAILARINA NINÓN SEVILLA EN UNA ESCENA DE LA PELÍCULA *MULATA*. 1953.



NINÓN SEVILLA ES UNA ACTRIZ DE GRAN TALENTO, CON SEX APPEAL. ES UNA GENTE QUE TIENE UNA DOBLE PERSONALIDAD, DE ACTRIZ Y ADORADORA DE LOS DIOS AFRICANOS. CON ELLA Y CON ROSA CARMINA FUIMOS A LA HABANA. YO HICE CON ELLA COMEDIAS, PERO EN *MULATA* HACE UN PAPEL DRAMÁTICO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

AUTOR NO IDENTIFICADO. LOBBY CARD DE LA PELÍCULA *MULATA*, QUE INCLUYE ESCENAS FILMADAS EN CUBA. 1953.

teníamos que bailar rumbas, después mambos, después cha cha chas... y ahora todas tenemos que desnudarnos!; y la otra contestaba —*Mientras no tengamos que actuar...*⁹

Mulata obtuvo un éxito a escala continental y fue la única película no cómica incluida en el ciclo del Festival de Cine de Tres Continentes, de Nantes, Francia, en el que se homenajeó al director mexicano, en 1992¹⁰. No obstante, don Gilberto no tuvo nunca gran aprecio por el género ni por su protagonista. Años más tarde declaró: “había una serie de vedettes de cierta importancia, unas porque verdaderamente la poseían y otras debido a que hubo gente que las quiso impulsar, como el caso de Ninón Sevilla y

9. “Especialidades de Abel Quezada”, *Cine Mundial*; México, 1 de julio de 1955.
10. Las otras películas presentadas fueron: *Calabacitas tiernas* (1948), *El rey del barrio* (1949), *Rumba caliente* (1952) y *El mariachi desconocido* (1953).

[Pedro] Calderón”¹¹. Pero en esta ocasión la cinta había sido producida por Felipe Mier y Óscar Brooks, por lo que el encono de don Gilberto debió surgir un año y medio después, cuando fue contratado por Calderón Films: Ninón Sevilla y Pedro Calderón —en ese orden en los créditos de pantalla—, para dirigir *Club de señoritas* (1955).

A pesar de tener a Ninón como protagonista, *Club de señoritas* no es un drama sobre la inocente jovencita caída en desgracia presa de su innata sensualidad, sino una muy divertida comedia, en el tono de las mejores cintas del director, quien contó con algunos de sus colaboradores habituales: Juan García en el argumento, su hermano Raúl como cinefotógrafo y Fannie Kauffman *Vitola* como principal apoyo cómico. Los guiños a la industria son sarcásticos y divertidos: “Pareces Arturo de Córdova en *Que Dios se lo pague*” le dice el empresario de cosméticos Fausto a su esposa tartamuda, embadurnada de merengue tras la inevitable guerra de pasteles; pero también, a la postre tomaron un matiz de nostalgia con Joaquín Pardavé reapareciendo en el papel del aristócrata Susanito Peñafiel y Somellera, de *México de mis recuerdos*, en esta, su actuación póstuma.

El tema, novedoso para la época, incluía a la naciente televisión como protagonista. Los créditos corren sobre un monitor y de inmediato se observan diferentes escenas que involucran a los telespectadores, por ejemplo: la prole masculina que antes se reunía en el estancillo para ver la lucha libre —tan exitosa realmente en los inicios de la televisión mexicana— tiene que mudarse a la cantina al ser expulsados por la dueña, quien sintoniza para las vecinas el *Club de señoritas*; en un departamento, un joven amenaza en vano a su indiferente novia con irse al cabaret si ella no deja de ver el programa, y en una zona residencial, don Susanito Peñafiel es despojado del televisor, en plena transmisión de un partido de beisbol, por las mujeres de su casa, incluyendo la servidumbre.

Mientras tanto, en el foro, un ejército de mujeres en funciones de técnicos y operadores se desplazan por todos lados, preparando la salida al aire del programa que ha causado sensación¹². “¡Y ahora, el *Club de Señoritas*! Con ustedes: Lucero, la enemiga de los hombres”, quien lleva a sus televidentes y radioescuchas “un mensaje de optimismo y liberación”. Durante las transmisiones Lucero despotrica contra los hombres: “Si encuentran ustedes algún hombre bueno, no se confíen, ¡es un error de la naturaleza!”¹³; y empodera a las mujeres: “pronto reformaremos las leyes, o las haremos de nuevo, nuestro Club marcha adelante con fuerza arrolladora [...] y en las próximas elecciones tendremos más diputadas, senadoras y posiblemente, secretarías de Estado. Y puedo asegurar que, muy pronto,

11. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; op. cit.; pág. 46.

12. La escena pudo inspirarse en la XEMX Radio Femenina, estación que desde 1952 era operada sólo por mujeres, encabezadas por Cuca Escobar de Perrin o *Cuca la Telefonista*.

13. Frase publicitaria incluida en el material para prensa de la película.



ERNESTO GARCÍA CABRAL (ILUSTRACIÓN) PUBLICIDAD PARA LA CINTA *CLUB DE SEÑORITAS*. 1955.

una de nosotras llegará a la misma Presidencia de la República”. Lucero (Ninón Sevilla) inicia su precampaña para la Presidencia y su asistente Vitola hace lo propio para gobernar Baja California¹⁴.

La cinta ironizaba sobre las pretensiones sufragistas de las mujeres mexicanas, quienes ese mismo 3 de julio, durante el rodaje de *Club de Señoritas*, tendrían por vez primera la oportunidad de votar en unas elecciones federales¹⁵. En la trama, pronto se descubre que Lucero, “la defensora de los derechos sagrados de la mujer”, es en realidad la dócil novia de Roberto (Ramón Gay), creador del programa y responsable de escribir los sketches. Y no conforme, sueña pesadillas futuristas a ritmo de cha cha cha, para no quedar a deber a sus espectadores.

Pero, a diferencia de otras películas que se mofan del movimiento feminista como producto de la fantasía o la ciencia ficción: *El sexo fuerte* (Emilio Gómez Muriel, 1945), *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952) o *Los Astronautas* (Miguel Zacarías, 1960); las protagonistas de *Club de Señoritas* no regresan al redil, su empoderamiento es irreversible y se extiende a las esferas social, laboral y política. Según una extraña nota aparecida dos días después de su estreno, el movimiento feminista de Ninón tuvo también eco en la cultura:

Diego Rivera, el pintor, por ejemplo, expresó ayer en el Hotel del Prado, a donde fue a restaurar su mural, que bien podría suceder algo por el estilo. No debe verse el sexo, sino la competencia y agregó que en Rusia es precisamente una mujer la que ocupa el Ministerio de la Industria Pesada, lo que puede dar una clara idea de lo que puede lograr una mujer cuando tiene capacidad. Naturalmente al ser conocidos los comentarios de Diego, no ha faltado quien insinúe que Ninón es comunista [...]¹⁶.

Para Emilio García Riera: “Ninón Sevilla pareció cobrarse con esta curiosa y divertida comedia de todo lo que los productores Calderón la habían hecho sufrir por culpa de los hombres en el melodrama arrabalero”¹⁷.

14. En 1952, Aurora Jiménez de Palacios fue la primera mujer electa diputada federal por el estado de Baja California.

15. Las elecciones de 1955 fueron para integrar la XLIII Legislatura del Congreso de la Unión. Dos años antes, el presidente Adolfo Ruiz Cortines había reformado los artículos 34 y 115 constitucionales, con lo que se otorgaba plenitud de los derechos ciudadanos a las mujeres.

16. “Siguen las protestas en contra de Ninón Sevilla”; *Cine Mundial*; México, 14 de abril de 1956. El mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, pintado por Diego Rivera en el salón Versalles del Hotel del Prado, había permanecido cubierto desde 1948, cuando fue vandalizado por un grupo de estudiantes católicos que respondieron a una intensa campaña en contra del pintor por haber colocado la frase “Dios no existe” como parte de su mural.

17. García Riera, Emilio; *Historia Documental del Cine Mexicano*; Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Conaculta e Imcine, tomo 8; México, 1993; pág 87.

CUERPOS BORRACHOS DE SOL, LAS PELÍCULAS DE LILIA PRADO

En el balance entre *Mulata* y *Club de señoritas* —como en el resto de su filmografía— queda claro que don Gilberto no se identificaba con los aspavientos sentimentales: “el drama me hace reír, no soy de ese tipo de personas que siente el drama, soy como Juan Orol, que hacía escenas trágicas y la gente se moría de la risa”¹⁸. Sin embargo, Martínez Solares se vio en la necesidad de filmar algunos melodramas durante esta década, teniendo resultados previsiblemente medianejos, como en *Hijas casaderas* (1954) o en la antipática y lacrimosa *La Ciudad de los Niños* (1956), versión libre de la fundación de esta casa hogar regiomontana, producida por Mauricio Wallerstein. El elenco que, según un letrero al final de la cinta, cedió su trabajo a esta noble causa, puede dar una idea de lo lastimero del melodrama:

La Ciudad de los Niños de Monterrey y su director, el Rvdo. Padre Carlos Álvarez, agradecen a Arturo de Córdova, Marga López y Sara García su desinteresada colaboración y hacen público su reconocimiento al autor de la idea y productor de esta película, por su aportación sin fines lucrativos.

A estos ejemplos podemos agregar los tres coloridos dramas tropicales protagonizados por Lilia Prado en este periodo. El director ya había filmado con la curvilínea actriz algunas comedias en la década anterior, como *La familia Pérez* (1948) y *Novia a la medida* (1949). En 1952, en *Rumba caliente*, al lado de Adalberto Martínez Resortes, Prado logró una muy lucidora actuación, su personaje de Ticha, la bella vendedora de dulces de teatro que sueña con ser estrella, la hace lucir como una de las actrices con mayor potencial erótico, graciosa en el baile y con buenos momentos dramáticos. Pero las expectativas de la actriz iban más allá:

En aquella época las películas de rumberas estaban de moda y la hacían en grande Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Amalia Aguilar y Meche Barba. ¿Cuál era la forma de conseguir popularidad?, pues ¡entrarle al baile en las películas! Que la gente me viera, darme a conocer, para luego dedicarme al género dramático. Claro, cuando me sentí segura, ya no más bailes en el cine¹⁹.

La trilogía de la Productora Fílmica México corresponde a la época en la que la actriz había adquirido suficiente experiencia actoral: había sido dirigida por Luis Buñuel en *Subida al cielo* (1951), *Abismos de pasión* (1953) y *La ilusión viaja en tranvía* (1953); había sido nombrada Miss Simpatía en el Festival de

18. “En el Festival de Cancún, rinden homenaje a GMS”; *Cine Mundial*; México, 29 de noviembre de 1995.

19. Camarena, Amelia; “¿Sonia Prado? ¡No! Lilia”; *Somos*; año 3, núm. 193, México, 1 de marzo de 2000, pág. 20.

ERNESTO GARCÍA CABRAL.
CARTEL DE LA PELÍCULA
RUMBA CALIENTE, 1952.



Cine de Cannes; y había trabajado bajo la dirección de Salvador Novo en la obra de teatro *La mujer, el marido y la muerte*, de André Roussin (1955); por lo que no habría más bailes para Martínez Solares, pero sí suficiente presupuesto para filmar en exuberantes locaciones, a color y —en ocasiones— con fotografía submarina. Además de mucha publicidad sustentada en el sex appeal de la michoacana.

La serie inicia en 1957 con *Besos de arena*, cinta en la que Luis (Carlos Baena), un joven médico que realiza su servicio social en Puerto Largo, se enamora de la huérfana Esmeralda (Lilia Prado) a quien rescata del cacique Genaro (Dagoberto Rodríguez), su tutor y futuro esposo. En este filme, rodado en playas guerrerenses, destaca la escena de amor que da título a la película, una copia de *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann, 1953) que deja mucho que desear en la comparación, sin embargo, el agua de ese mar que



MARTÍNEZ SOLARES DEVOLVIÓ POR MOMENTOS EL ESPLENDOR DE LAS DIVAS DEL GÉNERO CHICO, A UNA PLÉYADE DE EXUBERANTES DIOSAS YA CONSAGRADAS EN LA PANTALLA GRANDE. HÉCTOR OROZCO



OTHÓN ARGUMEDO
ALBUQUERQUE, JOAQUÍN
CORDERO Y LILIA PRADO
EN *KERMESSE*. 1958.

—
AUTOR NO IDENTIFICADO.
DAGOBERTO RODRÍGUEZ
Y LILIA PRADO EN UNA
ESCENA DE *BESOS DE ARENA*.
1957.

envuelve a Esmeralda en los brazos de Luis resultó bautismal para los seguidores de la actriz. Así la describe una nota de la época: “Desde *Subida al cielo* —aquella inolvidable cinta de Buñuel—, Lilia no ha vuelto a ser un volcán femenino. Ahora lo es en *Besos de arena*, título con plena justificación por el duelo que en la playa tienen los instintos de esa mujer frente a Baena”²⁰.

Kermesse (1958), la siguiente película —aunque en cartelera apareció algunos meses antes que su predecesora—, se filmó en el balneario Tzindejé, en el Estado de México. “En un hermoso paraje cercano a Río Verde, Rosaura y Manuel nadan en las cristalinas aguas de una poza, Manuel habla de la próxima boda de ambos, y la besa con pasión [...]”, así inicia la sinopsis publicitaria de la cinta, la idílica relación que debían interpretar Lilia Prado y Aldo Monti se alterará durante las fiestas del pueblo —muy al estilo de la American Society: con perros equilibristas, contorsionistas y un concurso de tiro al guajolote—, cuando Alberto Torres (Joaquín Cordero), chofer de un camión de refrescos, se enamora de Rosaura.

Kermesse (1958) pretendía ser la versión mexicana de *Picnic*, película dirigida por Joshua Logan en 1955, el propio Joaquín Cordero recordó en sus memorias: “yo traté de parecerme lo menos posible a [William] Holden, lo cual no me costó ningún trabajo. En cuanto a Lilia, no había duda, nadie la confundiría con Kim Novak”²¹. La imagen del actor con el torso desnudo y Lilia Prado volteándole el rostro para besarlo fue la portada de *Cine Mundial* un día antes del estreno; en el interior, tres retratos de la bella actriz ilustran la nota que entera al lector del romance entre ambos, sin mencionar que se trata de una puesta en escena:

¡Esa Lilia Prado!... ¿Qué necesidad tendrá de hacer lo que hace, cuando ella tiene un sitio propio, personal, en el cine mexicano? [...] ¡Ese Joaquín! [...] ¿Quién lo manda a convertirse en estopa —estando al lado del fuego michoacano—, siendo Joaquín, como es, hombre casado y con hijos?...²².

Y cuatro páginas más adelante aparece un anuncio de *Kermesse* con la imagen de la pareja: “¡Esclavos del deseo! Se conocieron... se enamoraron... y 24 horas después, había ocurrido todo...” Y el mismo anuncio remataba: “¡Traiga a sus niños a la mejor *Kermesse*!”

El enorme desinterés de don Gilberto por hacer una versión por lo menos verosímil de *Picnic* resultó evidente, cuando Joaquín Cordero lo buscó para trabajar su personaje:

—¿Cómo cree usted que deba hacerlo, es apasionado o tranquilo, nervioso o calmado? ¿Cómo le gustaría que lo desarrollara?— Empezó a reír y en seguida, cambiando de actitud, me dijo casi en tono de burla:

20. “Besos de arena”; *Cine Mundial*; México, 13 de julio de 1959; pág. 8.

21. Cordero, Joaquín; *Anécdotas de un actor*; Diana; México, 1990; pág. 267.

22. “Lilia, fuego; Joaquín, estopa; después viene el diablo y...”; *Cine Mundial*; México, 25 de febrero de 1959.

–Mire, usted nada más preocúpese de aprenderse los diálogos, eso es todo. Olvídense del famoso monólogo interior de Stanislavsky. –No lo he mencionado– protesté. –No importa, ya faltaba poco para que me soltara el rollo ese.²³

A pesar de la mala experiencia, actor y director volvieron a trabajar juntos casi de inmediato y con mucho mejor resultado en *El tesoro de Chucho el Roto* (1959).

Los dos primeros melodramas contaron con argumento del director Fernando Méndez, mientras que el tercero tuvo como base una historia de Manuel Altolaguirre, argumentista de *Subida al cielo*. Filmada en Acapulco, *Vuelta al paraíso* (1959) cuenta la historia de las hermanas María y Magdalena (Ofelia Montesco y Lilia Prado), que viven con su padre Anselmo (Andrés Soler) en una isla casi desierta, paraíso muy apetecible de ser profanado por los aviesos pescadores de tierra firme.

La publicidad, nuevamente centrada en la escultural actriz, invitaba al público a verla en la “más audaz historia”, “como nunca se ha visto”, “en el despertar de los instintos”, incluso un inserto se atrevió a proponer:

Como una película de ‘la nueva ola’ del cine mexicano, puede considerarse este film que se dio a conocer ayer en el cine Olimpia. Hay juventud en los intérpretes [...] y una nueva corriente en el director Gilberto Martínez Solares, al contar con una historia fresca, en la que se descubre con poesía y ternura, cómo van desenvolviéndose los adolescentes en la pubertad²⁴.

Pese a la buena dosis de erotismo en cada una de las películas y las acertadas intervenciones cómicas de Juan García, en su papel de norteño traserrado (*Besos de arena* y *Vuelta al paraíso*), y de Andrés Soler, como el cohetero borrachín de Río Verde (*Kermesse*); resulta evidente que Martínez Solares se encontraba fuera de su hábitat. La incursión en este tipo de melodramas puede explicarse por el modelo de contratos que se hacían con las productoras en aquella época, según recuerda el propio Gilberto:

[...] me decían, por ejemplo: –a usted la compañía lo va a contratar por tres cintas, de tal a tal fecha. [...] Si se terminaba el contrato y no se habían filmado las tres películas la empresa tenía que pagárselas de todas formas al director o artista exclusivo, por lo que si estaba por terminarse el contrato, era imperativo echar mano de ellos, se les adjudicaba la siguiente filmación tuvieran o no interés en el argumento, tuvieran o no empatía con los actores, tuvieran o no experiencia en el género²⁵.

23. Ídem.

24. “Vuelta al paraíso”; *Cine Mundial*; México, 1 de julio de 1960; pág. 2.

25. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; Op.cit.; pág. 39.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. FELIPE DE ALBA Y JUAN GARCÍA PERALVILLO, COMO FERNANDO GARZA Y OCTAVIANO, EN UNA ESCENA DE *MI QUERIDO CAPITÁN*. 1950.

FELIPE DE ALBA, AGUSTÍN ISUNZA, SARA GARCÍA Y FERNANDO SOLER, EN LA COMEDIA DE ENREDOS *MI QUERIDO CAPITÁN*. 1950.

FERNANDO SOLER Y ROSITA QUINTANA EN *MI QUERIDO CAPITÁN*. 1950.

DOS HORAS DE BALAZOS, LAS PELÍCULAS DE ANA BERTHA LEPE

En contraste, los mejores momentos del director suceden cuando da rienda suelta a su musicalidad. En la filmografía compartida con *Tin Tan* es evidente el gusto que ambos tenían por la música. Algunas de las películas más divertidas de Martínez Solares se inspiraron en la letra o el título de éxitos musicales, la primera de la década fue *Mi querido Capitán* (1950), comedia de enredos con nostalgia porfiriana en la que un “tandófilo empedernido”, el regiomontano Gastón Garza y Garza (Fernando Soler), queda prendado de Rosita (Rosita Quintana) cuando la ve interpretar la pieza de José Palacios Montalvo.

Una serie de enredos mueven a los personajes a los lugares donde Martínez Solares y Juan García son infalibles: los linderos de la moral burguesa; en este caso, la infidelidad y el acecho del incesto. “Cuando un hombre llega a los cincuenta es mejor que no se enrede con una joven porque... ¡puede ser su hija!”, advertía la publicidad de esta película “dirigida por el amo de la comedia Gilberto Martínez Solares”.

La siguiente producción que “alterna la nota musical con la carcajada” es un homenaje al mayor cronista de la década: Chava Flores. En *Ahí vienen los gorriones* (1952), Martínez Solares propone una comedia desenfadada, con una baraja de cómicos que incluía la simpatía de su argumentista Juan García Peralvillo, en su eterno papel de Octaviano; la desenvoltura de Fernando Soto *Mantequilla*, en un divertido personaje travestido de mujer; la candidez de la pareja conformada por Manolín y Shilinsky; la actuación especial de Eulalio González *Piporro* y el gracioso patetismo de Antonio Espino *Clavillazo*, además de la belleza de Lilia del Valle y Yolanda Montes *Tongolele*.





UNA EFICAZ ESTRATEGIA PUBLICITARIA DE LA PRODUCTORA MIER Y BROOKS PARA EL ESTRENO DE LA PELÍCULA *¡QUÉ LINDO CHA CHA CHA!*, FUE ORGANIZAR UN CONCURSO DE BAILE CON ATRACTIVOS PREMIOS. 1954.

En esta misma línea, tres parodias de comedias rancheras serán protagonizadas por Ana Bertha Lepe. La primera de ellas, de 1954, prometía “música y alegría a raudales en la película *Contigo a la distancia*, basada en una preciosa melodía de moda”, del compositor cubano César Portillo. Esta cinta marcó el debut del torero y cantante Manuel Capetillo y de su antagonista José *el Bronco* Venegas. El resultado es muy divertido, a pesar de la raquítica actuación del protagonista. Martínez Solares y Juan García jugaron nuevamente con el incesto cuando, en el rancho Las Delicias, en Chihuahua, la machorra Ana y su media hermana Rosa (Rosa de Castilla) se disputan el amor del charro Luis Seijas, sin saber que una de ellas es su hermana carnal.

Don Gilberto dispondrá de buena parte del equipo que lo acompañó en *Contigo a la distancia* para filmar de inmediato *Qué lindo cha cha cha*.



YSUNZA, EL COMPOSITOR Y CANTANTE JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ TUVO UNA PARTICIPACIÓN ESPECIAL EN LA PELÍCULA *LA FERIA DE SAN MARCOS*. 1957.

El director se vuelve a mofar de la comedia ranchera, pero ahora en el terreno de lo fantástico. El presidente municipal Cándido Buenrostro (Andrés Soler), ha clausurado en tan sólo un mes “cuatro cantinas, un cabaret, un billar y dos restaurantes por vender alcohol sin permiso” y está a punto de hacer lo mismo con el Centro Social Recreativo Río Escondido, el último recinto de vicio que queda, por lo que su dueño, El Gárgaras, invoca al mismísimo diablo para que venga en su ayuda.

La falta de sensualidad, pero no de gracia, con que aparece Ana Bertha Lepe en *Contigo a la distancia* se verá compensada con creces en *Qué lindo cha cha cha* cuando, reclutada por el Maligno junto a otras jóvenes inocentes del pueblo, baila vestida de sexy diablita en su cabaret. Pero ni el mismo demonio (*El Bronco* Venegas) puede resistirse a los encantos de quien fuera cuarto lugar de Miss Universo en 1953, “Te enamoraste de una changa mortal”, le reclama otro demonio cuando regresa al infierno derrotado.

En 1957, Martínez Solares escribe al alimón con Fernando de Fuentes Jr. el argumento de *La feria de San Marcos*. Sin la colaboración de Juan García (es de suponer que el papel de Octaviano interpretado por *Mantequilla* estuviera destinado a él) resultó una comedia desangelada llena de referencias musicales a cargo de los protagonistas: Ana Bertha Lepe, Miguel Aceves Mejía y Pedro Vargas, además de una intervención especial de José Alfredo Jiménez. Un elenco y un género a *prueba de balas* para su director: “el género ranchero no ha dejado nunca de estar presente [...]; con él no hay manera de perder dinero. Aquí, a pesar de cuanto se afirma, el charrito, con música ranchera y todo, sigue teniendo gran éxito”²⁶.

En el último año de la década, Ana Bertha Lepe protagoniza una aventura campirana para don Gilberto, una secuela muy libre de la leyenda de Jesús Arriaga: *El tesoro de Chucho el Roto*. En su papel de Dolores, una joven aristócrata que es en realidad la hija del legendario bandido, hace rabietas cuando amigos y familiares atacan la figura de su padre y desprecian a los desvalidos: “los pobres no saben usar el dinero porque el dinero se inventó para los ricos” o “un poco de dinero no caería mal a los pobres, pero no demasiado, ¿quién trabajaría si todos fuéramos ricos?”.

Como apunta Gustavo García:

Chucho el Roto era el personaje obligado para un público popular que había sobrevivido al alemanismo y padecía las medidas de austeridad del ruizcortinismo viendo a los causantes del desplome económico nacional gozar de sus privilegios vitalicios. De hecho, la proliferación de vengadores enmascarados [...] tendía a cumplir con una elemental demanda del inconsciente colectivo, ver en funcionamiento a una justicia expedita, mágica, por encima de la Constitución, aunque se impartiera en un México irreal²⁷.

26. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; Op.cit.; pág. 46.

27. García, Gustavo; op. cit.; pág. 34.

Lepe sacrifica su belleza vistiéndose de macho, para interpretar a un justiciero enmascarado que comanda una cuadrilla de ladrones. Aprovechando el travestismo incógnito, la distribuidora propuso a los exhibidores realizar un concurso en el que se publicara la foto del bandido con la leyenda "Identifique usted a este actor y gane dos entradas gratis al cine...". La cinta que prometía al espectador "¡Misterios impenetrables!", "¡Aventuras emocionantes!", "¡Escalofriantes peligros!" y a los exhibidores "¡Un río de oro para todas las taquillas" no fue tan exitosa, pero Martínez Solares logró un buen equilibrio entre los géneros de aventura —con los actores Joaquín Cordero y Tony Carbajal— y comedia —apoyada en Juan García—.

El humor fue siempre el ingrediente principal en la extensa filmografía de don Gilberto, sus mejores trabajos siempre se desarrollaron en ese tono. En esta década, probó suerte con otros cómicos como Antonio Espino *Clavillazo* en *Pura vida*, *Vivir a todo dar* (ambas de 1955) y *El organillero* (1956), destacando entre todas *El chismoso de la ventana* (1955), extraño fusil de *Rear Window* de Alfred Hitchcock (1954), en la que el torpe Anacleto Delgadillo recibe por casualidad un telescopio, con el que espía a las vecinas y descubre a un asesino que vive en el edificio de enfrente.

Con Adalberto Martínez *Resortes* trabajó en la ya mencionada *Rumba caliente* y en *Pobre huerfanita* (1954), que recuerda vagamente a *The Kid*, de Chaplin (1921), protagonizada por la sobrina del director Lilia Martínez *Gui Gui*, hija del cinefotógrafo Agustín Martínez Solares. También dirigió a *Viruta* y *Capulina*, como comparsas del boxeador Ricardo *Pajarito* Moreno en *La sombra del otro* (1957), argumento basado en la radionovela de Francisco Javier Camargo, que contó con Ana Bertha Lepe y Tere Velázquez en los



EN EL APUNTE CARICATURESCO DE ERNESTO GARCÍA CABRAL SE DISTINGUE A LOS PROTAGONISTAS DE LA PELÍCULA *LA SOMBRA DEL OTRO*: EL BOXEADOR RICARDO PAJARITO MORENO, TERE VELÁZQUEZ Y ANA BERTHA LEPE, AL FONDO, LOS DEBUTANTES GASPAR HENAINÉ *CAPULINA* Y MARCO ANTONIO CAMPOS *VIRUTA*, ESTRELLAS DE LA NACIENTE TELEVISIÓN MEXICANA. 1957.



ERNESTO GARCÍA CABRAL (ILUSTRACIÓN). TUFIC YAZBEK (FOTOGRAFÍA). EN LA PELÍCULA *PASO A LA JUVENTUD*, EL MEDALLISTA DE ORO EN LOS JUEGOS OLÍMPICOS DE MELBOURNE DE 1956, JOAQUÍN CAPILLA, COMPARTIÓ CRÉDITOS CON *TIN TAN* Y ANA BERTHA LEPE. 1957.

roles femeninos. De hecho, en ese mismo año Martínez Solares dirigió al boxeador *Pajarito* Moreno y al clavajista Joaquín Capilla, quien protagonizó *Paso a la juventud*, cinta en la que el medallista de oro en los Juegos Olímpicos de Melbourne 1956, compartió créditos con *Tin Tan* y nuevamente la bella Ana Bertha Lepe; actriz recurrente del director que acompañó al cómico en un par de aventuras más en esta década: *El Vizconde de Montecristo* (1954) y *Lo que le pasó a Sansón* (1955).

YA CON ESTA ME DESPIDO...

A manera de epílogo agregaré otra comedia disfrutable protagonizada por mujeres: *Mientras el cuerpo aguante* (1958), filme en el que dos criadas, Juanita (María Victoria) y Regina (Blanca de Castejón), devienen aristócratas de segunda categoría por obra y gracia de una herencia. La cinta tiene muy buenos momentos, incluso algunos guiños políticos como la "agencia de colocaciones El Hueso" o el letrado que aparece tras los créditos ilustrados por Ernesto *el Chango* García Cabral: "Agradecemos profundamente al ejército y la armada de [signos ilegibles], el no haber tenido nada que ver con la filmación de esta película". El filme hace una aguda crítica a las excentricidades de los "nuevos ricos" de la época, personificados en Blanca de Castejón quien, platinada a lo Marilyn Monroe, era seguida día a día por la prensa:



TUFIC YAZBEK
(FOTOGRAFÍA). ERNESTO
GARCÍA CABRAL
(ILUSTRACIÓN). ANA BERTHA
LEPE EN PASO A LA
JUVENTUD. 1957.

Lunes: Doña Regina Sarmiento y Castillo Blanco compra un gorila salvaje. Martes: Doña Regina Sarmiento Castillo Blanco Olaeta de Mendizaval compra un avión para pasar los *weekends* en Río de Janeiro. Miércoles: Doña Regina Sarmiento Castillo Blanco y Olaeta de Mendizaval compra un yate para dar la vuelta al mundo. Jueves: Gina Sarmiento Castillo Blanco Olaeta y Mendizabal de Pietra Santa compra dos elefantes adiestrados para que rieguen su jardín. Viernes: La linajuda compra todos los caballos ganadores de la temporada. Sábado: Intenta comprar el Popo para sus excursiones privadas y enfriar su champaña. Domingo: Hace una fiesta de disfraces Gina de Castello Bianco para el rajá de Karakash, uno de los hombres más ricos del mundo, quien pedirá la mano de Jane [Juanita].

Si bien la fama de director de Martínez Solares está sólidamente asentada en la mancuerna con Germán Valdés, queda claro que en esta década, la más productiva de su carrera, don Gilberto realizó por separado otras muy buenas comedias y se aventuró a otros géneros apoyado en “la personalidad plena de mohines y actitudes entre ingenuas y perversas” de Ninón Sevilla, en “la sensualidad salvaje y apetitosa” de Lilia Prado o en “la típica belleza mexicana” de Ana Bertha Lepe, por mencionar sólo algunos talentos femeninos.

A lo largo de su productiva carrera, don Gilberto descubrió generosas vetas que explotó hasta el agotamiento, era un director que gustaba de las repeticiones, de los homenajes, de las parodias, de las imitaciones y de los *remakes* (en no pocas ocasiones de sus propias películas). Quizá por eso recibió siempre un trato displicente (por decir lo menos) de críticos e intelectuales, “Nunca recibí un Ariel, ni siquiera me nominaron”, lamentó en varias ocasiones.

Poniendo en la balanza de la justicia su obra filmica, podremos apreciar a un director que nunca estuvo a la deriva de los vaivenes de la industria, al contrario, encontró caminos de éxito económico aún en los momentos más adversos, caminos que siguieron muchos de sus colegas. Un visionario de los gustos populares que entendió que el cine “debe dirigirse al espectador joven que es un mercado seguro”, y no a “los críticos [que] son muy solemnes y están por lo menos 20 años atrás de los gustos del público”²⁸. Un autor al que le debemos horas y horas de diversión y no pocos desvelos de adolescencia. Pero sobre todo, un trabajador incansable que amó profundamente su profesión: al final de su vida, con 90 años cumplidos y aún activo, afirmaba: “cuando entro a un set no sé de dónde me salen las energías y me surge una necesidad de trabajar y dirigir la película que tengo programada filmar”²⁹.

28. Ríos Alfaro, Lorena; “El cine mexicano debe encontrar un nuevo ángulo para darle al público productos novedosos: MS”; *Uno más Uno*; 25 de septiembre de 1994.

29. Carbajal, Lorena; “Exhibirán infidelidad masculina”, *Novedades*, 26 de enero de 1996.



FELIPE MIER presenta a su Artista Exclusivo
TIN TAN EN
EL REY
del
BARRIO

con **MARCELO**
SILVIA PINAL
 el mimo **ISMAEL PEREZ**
JUAN GARCIA "VITOLA"
 y **"BOROLAS"**
 Dirección de
GILBERTO MARTINEZ SOLARES
 Una producción de "AS FILMS, S.A."
 Distribuida por MIER y BROOKS, S.A.

GILBERTO Y GERMÁN

RAFAEL AVIÑA

1. PRÓLOGO FUGAZ ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Nestlé. A la vanguardia con Nescafé...
¡En todas las ocasiones Pepsi Cola es mejor! Pídala siempre...
Siempre a su alcance hay un lugar que le ofrece la ocasión de calmar su sed con Coca Cola bien fría, allí en el refrigerador rojo de Coca Cola...
Cana al aire es Piza 1902. Jugo de limón, hielo picado y su refresco favorito...
Cocaína en flor polvo facial ¡de irresistible seducción! Perfumería Parera...
Cadena Radio Continental presenta hoy de 14 a 14.15 horas Mesa Revuelta Programa de El Universal con la Orquesta Melódica de Luis Arcaez y Alma Graciela. Locutor Daniel Pérez Arcaez...

EL ARTISTA HUATUSQUEÑO ERNESTO GARCÍA CABRAL ILUSTRARÍA VARIOS CARTELES DE LA FILMOGRAFÍA DE GERMÁN Y GILBERTO, EL PRIMERO FUE EL DE LA PELÍCULA *EL REY DEL BARRIO* EN 1949.

Miércoles por la mañana. La fecha: 29 de diciembre de 1943. Diana Cantú Garza revisa el periódico, bebe una taza de café y espera a que su marido baje para desayunar. Diana se sonríe con los cartones de Audiffred, lee con atención las notas relacionadas con la designación de Jaime Torres Bodet como Secretario de Educación Pública y los avances de la nueva Avenida de cuarenta metros de ancho que en poco tiempo "embellecerá a la Metrópoli": el Anillo de Circunvalación que partirá de la Calzada de la Viga, pasando por las calles de Vidal Alcocer, hasta llegar a la Avenida del Trabajo.

Ha quedado atrás el ajetreo de la Navidad y Gilberto Martínez Solares, su marido, tendrá que regresar al rodaje de *Así son ellas* o *Corazones en juego* protagonizada por Gloria Marín, Pepe Cibrián, Lilia Michel y Rafael Baledón, cuya filmación en los Estudios CLASA se ha interrumpido brevemente por las fiestas decembrinas. Diana observa en el diario un anuncio del *Cabaret El Patio* de Vicente Miranda, que llama su atención: "El Patio Empresa Mexicana. Presentación de *TIN TAN* y Marcelo. Y las Orquestas de los afamados músicos Alberto Domínguez y Gonzalo Curiel". Pero sobre todo, su mirada se centra en la indumentaria de aquel personaje al que apodan *Tin Tan*: traje de pachuco, corbata ancha, valencianas de embudo, chaqueta amplia con grandes solapas, reloj de cadena y sombrero de ala ancha con pluma de pavorreal.

Con dificultad, Diana, una mujer inteligente, refinada y sensible siempre a toda nueva manifestación cultural, ha convencido a Gilberto, su marido, de que se tome un tiempo para relajarse y divertirse. Tomarse una copa y disfrutar de una variedad diferente. El tema de los *pachucos* no es muy del agrado de Gilberto, toda esa deformación del idioma y el exceso en el vestir le parece una protesta estéril... Diana y Gilberto disfrutaron de un cóctel y saludan a unos amigos en una mesa vecina; se trata de su colega, el realizador cubano afincado en México, René Cardona y su esposa Julieta Zacarías, hermana del también director de cine Miguel Zacarías.

El público aplaude a rabiarse al *Chamaco* Domínguez con su interpretación de *Perfidia*, compuesta por él mismo y utilizada en una de las escenas de *Casablanca* que meses atrás, Diana Cantú y Gilberto, disfrutaron en el Cine Lindavista. Ha llegado la parte estelar. Y, cuando anuncian la intervención de *Tin Tan* y *Marcelo*, su *Carnal*, tal y como lo menciona el maestro de ceremonias, se hace un largo silencio.

Tin Tan cuyo nombre real es Germán Valdés, viste un traje azul cielo con amplios pantalones, el saco le llega hasta las rodillas. Usa unos zapatos bicolor azul y blanco y la cadena del reloj pende un poco más abajo: a la altura del tobillo. *Marcelo* lleva una guitarra y el *pachuco* le dice... "Ese... Ando rolando en busca de un chantre ¿ves?, ¿aquí puede uno trapar la oreja, ese?"

-“¿Un chantre..? No entiendo”- contesta su *carnal*-

-“Un jale, pues... una chamba... Sabes ese. Vengo de Santa Moraca...”-

-“¿Moraca? ¿Morocco? Marruecos querrás decir...”

-“No carnal... Santa Moraca... Santa Mónica, ese...”...

Diana Sonríe y el público también. Gilberto es más prudente y se mantiene serio, pero está disfrutando del espectáculo. Observa fascinado el vestuario, pero de manera particular los movimientos del *pachuco*. Su desenvolvimiento en el escenario... La habilidad que tiene ese hombre de apoderarse de la escena. La atmósfera que crea y su andar ligero, dinámico, casi felino. *Tin Tan* posee una actitud de seguridad, nunca de arrogancia.

Minutos después, Gilberto acaba riéndose con la interpretación que hace *Tin Tan*, acompañado de *Marcelo* con la guitarra, entonando el tema *Watatina* o *Guatatitaratiratao*... “Te encontré en mi camino. Te quise como a nadie. Fuiste mía para siempre, no quiero perderte. Pero tú, me haces falta, no me dejes, porque voy a morir... Guatatitaratiratao, Guatatitaratiratao...”.

EN GERMÁN COMO ACTOR, COMO PERSONAJE FICTICIO, Y COMO VARÓN, SE FUNDÍAN DIFERENTES PLANOS DE SENSUALIDAD —REAL E IMAGINARIA— QUE EL PÚBLICO PODÍA PALPAR EN CADA NUEVA PELÍCULA SUYA Y EN LAS LEYENDAS QUE CORRIAN ACERCA DE ESE HOMBRE, CONSIDERADO EL MÁS BESUCÓN DEL AMBIENTE ARTÍSTICO. RAFAEL AVIÑA

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. JUAN GARCÍA EL PERALVILLO EN MI QUERIDO CAPITÁN, 1950. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES SIEMPRE RECONOCIÓ SUS APORTACIONES COMO DIALOGUISTA Y ACTOR DE SUS PELÍCULAS.

— FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GERMÁN VALDÉS TIN TAN TIN TAN Y FANNIE KAUFFMAN VITOLA EN LOS LÍOS DE BARBA AZUL. 1955.



“Ese fue Germán Valdés *Tin Tan* y su *Carnal* Marcelo” dice con voz estentórea el maestro de ceremonias y el sonido de los aplausos crea una cálida capa sonora en el recinto de *El Patio*, que se extiende por varios minutos.

2. BREVE INTRODUCCIÓN. EQUIPOS DE TRABAJO EN UNA ÉPOCA DONDE EL CINE SE REINVENTABA DÍA TRAS DÍA

Para definir a Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, mejor conocido como *Tin Tan*, bastan tan sólo dos palabras: único e irrepitible. Un personaje de enorme impacto popular y riqueza cultural que se adelantó a su momento, no sólo utilizando lo que ahora llamamos *spanglish*, sino burlándose de sí mismo y del medio que lo lanzó al estrellato y acabó por devorarlo. *Tin Tan* se convertiría en el mejor comediante de nuestro cine, un logro que compartiría quizá con otras enormes figuras como Mario Moreno *Cantinflas* o Fernando Soto *Mantequilla*.

Sin embargo, no hay que olvidar que en el camino de Germán Valdés se cruzaron personas esenciales para su formación y su posterior éxito: su madre doña Guadalupe Castillo, poseedora de un humor fuera de serie, Pedro Meneses, su jefe en la estación de radio XEJ de Ciudad Juárez y buen consejero, el empresario y ventríloquo Paco Miller y su medio hermano Jorge Maulmer, responsables de bautizarlo como *Tin Tan* y dejar en el camino sus anteriores apelativos: *La Chiva*, *Topillo Tapas*, *Pachuco Topillo*: el propio Germán no muy convencido de su nuevo sobrenombre, comentaba que aquello provocaría que le dijeran: “hijo de tu campana madre”. Con ellos, su inseparable amigo, el estupendo *Carnal* Marcelo Chávez y por supuesto, Gilberto Martínez Solares, realizador con grandes dotes para la comedia social, que lo dirigió por vez primera en *Calabacitas tiernas* en 1948 y claro está, su formidable equipo de colaboradores, como el dialoguista Juan García *El Peralvillo* y su maravilloso oído para el habla popular, la *espiritiflautica* Fannie Kauffman *Vitola*, el “diantre de tequila chico” René Ruiz *Tun Tun*, el apuesto y atlético villano Wolf Ruvinskis, el atolondrado José Ortega *El Sapo*, el bajito y regordete Joaquín García Vargas *Borolas*, y el simpatiquísimo chamaco Ismael Pérez *Poncianito*, principalmente.

Germán, nacido un 19 de septiembre de 1915 en la Ciudad de México, se fue muy niño a Yucatán y después a Ciudad Juárez y regresó a la capital en noviembre de 1943, justo cuando el llamado criminal de Tacuba y asesino de prostitutas Goyo Cárdenas era apresado. Ya como *Tin Tan*, triunfó en tan sólo treinta días: primero en su debut capitalino en el Teatro Esperanza Iris y, a su vez, en la radiodifusora XEW donde fue contratado para animar un programa titulado *Bocadillos de buen humor*. En seguida, llamó la atención del realizador René Cardona que se empeñó en incluirlo en la película *Hotel de verano* que acababa de filmar, luego de fascinarse con la actuación de Germán en el Cabaret *El Patio*. En su imparable carrera iniciada en el cine en 1943 y como estelar en 1945, con *El hijo desobediente* de Humberto

Gómez Landero, que lo dirigiría en sus cinco primeras cintas como protagonista, *Tin Tan* enamoraría en la pantalla a *mangazos* como Lilia del Valle, Ana Bertha Lepe, Rosita Quintana, Silvia Pinal; a rucaillas como María Valdealde o Carlota Solares y a bellezas de una boquita como se la había recetado su compadre el curandero, o sea Thelma Ferriño en *Simbad el mareado* (1950).

Asimismo, se codeó con los grandes, medianos y chiquitos del espectáculo: con Pedro Infante en *También de dolor se canta* (1950), con Agustín Lara, el *Chamaco* Domínguez, Luis Arcaez y Miguelito Valdés, los Rufino, los Zavala, los Norton, las *Dolly Sisters*, Dámaso Pérez Prado, el Trío *Los Panchos*, Armida Herrera *La Caramba*, los coreógrafos José Silva, Gloria Mestre o Julián de Meriche y muchos más. A pesar de su galanura, Germán prefería el visaje y la mueca adelantándose a figuras como Jerry Lewis o Jim Carrey, y no se amedrentó ante las críticas de periodistas, intelectuales y compañeros como Joaquín Vargas *Palillo*, o Mario Moreno *Cantinflas*, que en su película *Si yo fuera diputado* (1951) mostraba en el ventanal de su peluquería la frase: "Para pachucos no hay servicio porque me caen gordos".

Tin Tan nunca perdió su *inspiration*, como lo menciona en uno de los episodios del filme *Reportaje* (1953), dirigido por Emilio Fernández *El Indio*. Germán Valdés siempre buscó lo más vital, lo que hay que precisar nomás, tal y como lo comenta el personaje de *Baloo* con voz de Germán en la cinta de dibujos animados producida por los Estudios Disney, *El libro de la selva* (1967). Y, sin duda, lo mejor de su carrera se localiza precisamente en aquellos filmes realizados bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares, quien tuvo la inteligencia de despojar poco a poco a Germán de esa obsesión por el personaje del *pachuco*, para trastocarlo en una suerte de antihéroe urbano, como emblema de una juventud capitalina envuelta en el relajo, retratada al mismo tiempo por la historieta: ya sea los *Pepines* y *Chamacos*, los *monos* de Audiffred, o los personajes de Bismark Mier *Poca Luz* y *Huele de noche*, en *Padrinos* y *vampiresos*.

Sin hacerlo renunciar por completo al lenguaje y el vestuario del *pachuco*, Gilberto Martínez Solares, apoyado en buena medida por *El Peralvillo*, le aportó a Germán otras armas y herramientas para construir no sólo personajes hilarantes y entrañables, sino relatos de enorme conciencia social, tan subversivos como divertidos, para mostrar un rostro distinto de la ciudad, que nada tenía que ver con los crudos y sensacionales dramas sociales de barrio bajo propuestos por Ismael Rodríguez y su estrella Pedro Infante, o aquellos relatos del héroe urbano visceral y comprometido con su clase social como lo era David Silva, imaginados por Alejandro Galindo. Y menos aún, con las sutiles historias ambientadas en altas esferas sociales, donde se desplazaban esas otras figuras de una urbe cosmopolita que retrataba Roberto Gavaldón, o las delirantes historias de cabaret que lanzaran a Ninón Sevilla a las alturas al lado del director Alberto Gout. Tramas y relatos que, sin embargo, se complementaban entre sí para ofrecer un amplio espectro de esa sociedad mexicana que se precipitaba hacia la vorágine

FOTÓGRAFO NO
IDENTIFICADO. GERMÁN
VALDÉS *TIN TAN* POSA
CON UN GRUPO DE
VISITANTES EN EL SET
DE *EL CENICIENTO*. 1951.

de la modernidad *alemanista*, en el interior de una ciudad capital que se transformaba día a día descrita por el cine de su momento.

Al Pachuco que hacía *Tin Tan* lo convertí en un personaje de ciudad, de barrio, y Juan García que tenía la capacidad de decir en tres palabras lo que yo escribía en veinte, le daba el toque a los diálogos... *El rey del barrio* es una comedia con profundidad y tuve que batallar con Juan García cuando estábamos escribiendo y luego durante el rodaje, como que no le gustaba o no estaba muy convencido del tratamiento. Aquí se tomaron los episodios de un maleante frustrado al que todas las cosas le fallaban a pesar de que las planeaba. *El rey del barrio* es en realidad la historia de un hombre bueno que desea ser malo (Juan Jiménez Patiño, "Entrevista a Gilberto Martínez Solares", *Revista Pantalla* No. 9. Publicación Trimestral de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, junio de 1988).



GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, AL IGUAL QUE ALEJANDRO GALINDO, FUE UN CINEASTA QUE CONECTÓ CON ANTIHÉROES CAPACES DE MOLDEAR LOS MIL ROSTROS DE LA METRÓPOLI, AMBOS CONSIGUIERON TRASTOCARSE EN LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA, PRINCIPALMENTE, EN CRONISTAS DE UNA CIUDAD PULSANTE Y CONTRADICTORIA EN VÍAS DE EXPANDIRSE BRUTALMENTE. RAFAEL

AVIÑA

La década de los cuarenta y en particular el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952) representa la etapa de mayor esplendor de nuestra cinematografía, no sólo por su expansión a mercados internacionales, sino por la riqueza de planteamientos, tramas, lenguaje, personajes y la creación de figuras y mitos. Emilio *El Indio* Fernández, junto con Gabriel Figueroa fotógrafo, Mauricio Magdaleno escritor y los actores Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix, representan la cara rural, la tragedia del campo y sus virtudes. No obstante, faltaba su contraparte, en una nación que abría paso a la innovación de ese sexenio: las ventajas y los inconvenientes de la capital, del barrio, sus personajes urbanos y la explosión de los sentidos en cabarets, centros nocturnos, cantinas y salones de baile.

Es entonces cuando surgen trascendentales equipos de producción, como el representado por Emilio Fernández. Y con ellos, nuevas agrupaciones creativas como la integrada por el realizador Ismael Rodríguez, sus guionistas Pedro de Urdimalas y Rogelio A. González, su fotógrafo José Ortiz Ramos y sus actores principales: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz *Chachita*, o Luis Aguilar. A su vez, Alberto Gout director, Álvaro Custodio guionista, Alex Phillips fotógrafo y estrellas como Ninón Sevilla, Fernando Soler, Andrés Soler, Rubén Rojo, Tito y Víctor Junco, o Andrea Palma. O el caso de Roberto Gavaldón cineasta, su argumentista el escritor José Revueltas, de nuevo el fotógrafo Alex Phillips y personalidades histriónicas como Arturo de Córdova, María Félix, Leticia Palma, Dolores del Río, Pedro Armendáriz o Víctor Junco, para plantear las obsesiones de la mente humana y el crimen.

Y, por supuesto, las duplas de trabajo de Galindo y David Silva y Martínez Solares y Germán Valdés. Los primeros junto con el escenógrafo y argumentista Gunther Gerzso, de nuevo el fotógrafo José Ortiz Ramos y otras figuras de la actuación, como Fernando Soto *Mantequilla*, Delia Magaña, Olga Jiménez o Amanda del Llano. Y los segundos con Juan García *El Peralvillo* argumentista y dialoguista, el fotógrafo Raúl Martínez Solares, hermano de Gilberto, y en ocasiones Ezequiel Carrasco y una pléyade de bellas actrices que acompañaban a *Tin Tan*, así como su equipo de actores secundarios de cabecera, el escenógrafo José Rodríguez Granada, el compositor Luis Hernández Bretón y, por supuesto, los productores de Gilberto y Germán: Óscar J. Brooks y Felipe Mier.

Y es que, sin lugar a dudas, tanto Alejandro Galindo como Gilberto Martínez Solares, cineastas que conectaron con antihéroes capaces de moldear los mil rostros de la metrópoli, consiguieron trastocarse en esos años cuarenta y cincuenta, principalmente, en cronistas de una ciudad pulsante y contradictoria en vías de expandirse brutalmente, como lo mostraba ya *Mientras México duerme* (1938) de Galindo. La posibilidad de un México nocturno de alcohol, himeneo y delincuencia: historias que también se envolvían en el desahogo humorístico y la crítica social que proponía *Tin Tan*, sin el mínimo asomo de sentimentalismo y la moralina que

GABRIEL TORRES
(FOTOGRAFÍA). SERIE DE
LOBBY CARDS REALIZADOS
ARTESANALMENTE PARA
ANUNCIAR LA PELÍCULA SOY
CHARRO DE LEVITA EN UN
CINE DE COMITÁN, CHIAPAS,
1949.



caracterizaba a los comediantes de la época, sello del cine de Germán y de Gilberto.

...Yo al principio no tenía mucha confianza ni grandes deseos de trabajar con él (Germán), porque era un poco corriente, tanto en los personajes que representaba como en los lugares donde trabajaba ¿no? carpas, teatros... un poco se debió a que mi señora me empujó, ya que lo había visto no sé si en alguna película que hizo antes, el caso es que decidí laborar con él y poco a poco me fui dando cuenta de que era un hombre sumamente inteligente, muy gracioso y dotado en todos los sentidos y, con todo, lo mismo hacía cosas de agilidad, que cantaba, bailaba, ponía caras, en fin, era sensacional... La primera cinta se llamaba *Calabacitas tiernas*, luego vino *Yo soy charro de levita*... Después realicé *No me defiendas compadre*, que fue la de Fernando (De Fuentes, productor del filme), entró muy baja en el cine, luego subió un poco; él quería sacarla de la sala, pues le pareció una vergüenza y un desastre, pero empezó a ascender de una manera tan tremenda, sábado y domingo, que se convirtió en un éxito. De ahí en adelante *Tin Tan* realmente se transformó en una estrella en grande, cobrando mucho dinero, teniendo participación en las cintas, sólo que le entró la ambición y comenzó a hacer cinco o seis, a aceptar partecitas bien pagadas y eso, como se dice vulgarmente, lo quemó...(Ximena Sepúlveda, "Entrevista a Gilberto Martínez Solares", 27 de enero de 1976, *Cuadernos de la Cineteca* No. 4, coordinado por Eugenia Meyer).



FRANCISCO URBINA.
GERMÁN VALDÉS TIN TAN,
MARCELO CHÁVEZ Y ROSITA
QUINTANA EN *NO ME
DEFIENDAS COMPADRE*. 1949.

—
LOS DIVERSOS OFICIOS
QUE TIN TAN REALIZA
EN *NO ME DEFIENDAS
COMPADRE*, ESTÁN
PRESENTES EN LA
PUBLICIDAD HECHA
EN ESPAÑA.

—
LUIS MÁRQUEZ ALFONSO
MEJÍA Y ROBERTO COBO
EN UNA ESCENA DE *LOS
OLVIDADOS* DE LUIS BUÑUEL.
1950.



3. GILBERTO Y LA COMEDIA. RUTAS PARALELAS Y SU TRABAJO PRE- VIO Y POSTERIOR A SU ENCUENTRO CON TIN TAN

...El atento director Gilberto Martínez Solares define el arte del cine como un valor equidistante del teatro y la imagen plástica. El cine tiende a guardar este equilibrio. Unas veces se rompe y se acerca al teatro. En otras ocasiones, por el contrario, se aleja de su fuente teatral para acercarse a la imagen pura, dinámica o estática, según su exigencia plástica. Se han hecho intentos de surrealismo tendientes a desligar totalmente el cine del teatro; intentos de audacia y libertad imaginativas, como ese ejemplo de arte e inteligencia que se llamó *El perro andaluz*.

Porque un film de arte es publicidad, es prestigio, y muchas veces ese diletantismo resulta taquillero como si su intuición hubiera sido comercial. El público resulta la piedra de toque, la última palabra sobre un film, ante las taquillas. El nivel de la gran masa mexicana no es muy alto, ni siquiera standard o parejo, como en Estados Unidos. De esta suerte, dar en el blanco del público resulta difícil y más difícil aún, hacer un cine elástico para satisfacción de todos, desde la gran multitud casi analfabeta hasta las minorías de espectadores selectos y cultos. ("Entrevista a Gilberto Martínez Solares", *Novelas de la pantalla*. Año III, No. 198. 8 de julio de 1944).

Muchos años antes de que se admitiera el talento genial de un cineasta atípico como Luis Buñuel, cuyo posterior paso por nuestro país fue trascendental, el entonces treintañero realizador Gilberto Martínez Solares, quien

había iniciado su carrera apenas unos seis años atrás, no sólo reconocía el arte fílmico del futuro director de *Los olvidados* (1950), sino que además, en ese año de 1944, aportaba algunas ideas muy sugerentes sobre las fuentes y la expresión de la imagen cinematográfica y, a su vez, intuía el proceso más complicado: la relación entre el público y la película.

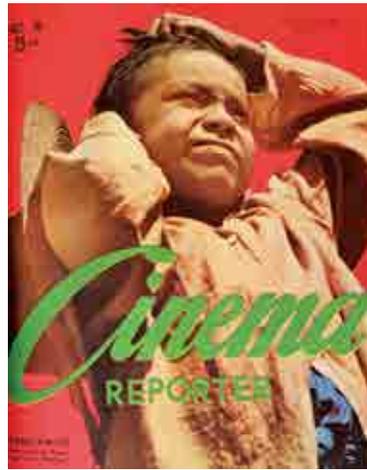
Para Gilberto Martínez Solares, hijo de un contador del gobierno de Francisco I Madero, quien había abandonado la carrera de abogado hacia 1925 en pos de la fotografía, una pasión que compartía con sus hermanos Raúl y Agustín –más tarde afamados cinefotógrafos del cine nacional- y con Gabriel Figueroa, con quien había estudiado, al lado también de Alejandro Galindo, en la escuela primaria Fray Bartolomé de las Casas, en la Colonia Guerrero de la Ciudad de México, el cine podía ser un arte sublime, pero también un imán para el público.

Queda claro que, desde sus primeras películas, Gilberto intentó plasmar aquellas ideas muy personales sobre la creación fílmica y, al mismo tiempo, estaba consciente de que el cine era un negocio y que ambos elementos no tendrían que estar separados necesariamente. Es decir: pensaba que se podían hacer películas inteligentes y al mismo tiempo entretenidas. Quizá por ello, apostó en buena medida por un género que abarcara a un sector más amplio del público: tanto al espectador selecto y culto como a las masas sedientas de diversión, en busca de un escape a la triste realidad social vivida por décadas y décadas –o más bien por sexenios- en un país como el nuestro.

Así, Gilberto intuyó que la comedia sería el medio idóneo para experimentar con sus ideas y su sensibilidad creativa. En más de medio siglo como realizador, abordó prácticamente todos los géneros: dramas, cine de rumberas o cintas musicales, sin embargo, su fuerte radicó en el humor, sobre todo en aquella obra realizada en mancuerna con Germán Valdés *Tin Tan*, con quien filmaría 36 películas entre 1948 y 1971.

...Mauricio de la Serna vio *La casa del rencor* (1941) y decidió que yo podía ser su director, aunque él iba a hacer una comedia; no tenía duda que sería capaz de realizar algo ligero si yo lo había sido para filmar aquel dramón tremendo. El acababa de producir una cinta que había sido un éxito grande: *La liga de las canciones* (1941), en la que tuvo problemas, tanto con Chano Urueta, que fue el director, como con su socio “El Panzón” (Alfonso Sánchez Tello. Deseaba rodar otra con la misma gente, o sea: Mapy, el Che Reyes, Fernando Cortés y me llamó a mí. Salí una comedia muy graciosa, musicalmente bien y elegante, porque Manolo (Fontanals) me hizo unos sets sensacionales. Y me seguí con ese tipo de películas... (Ximena Sepúlveda “Entrevista a...” *op cit.*).

La película a la que se refiere Martínez Solares era *Las cinco noches de Adán* (1942), en la que, además de la guapa Mapy Cortés, Fernando Cortés y Jorge



ISMAEL PÉREZ PONCIANITO
ALCANZÓ GRAN FAMA COMO
ACTOR INFANTIL DE
PELÍCULAS DIRIGIDAS POR
EMILIO FERNÁNDEZ Y
GILBERTO MARTÍNEZ
SOLARES. *CINEMA REPORTER*.
1949.

AUTOR NO IDENTIFICADO.
LOBBY CARD DE *EL JAGÜEY
DE LAS RUINAS*. 1944.



Che Reyes, aparecían figuras como: Domingo Soler, Tomás Perrín, Consuelo Guerrero de Luna, Agustín Isunza y, a su vez, debutaba una linda jovencita próxima a cumplir los 16 años: Rita Macedo, actriz dotada de una enorme belleza y sensibilidad, en una trama que jugaba de manera divertida con el incesto. A esta cinta le seguirían en ese mismo género de la comedia y con la producción del propio Mauricio de la Serna, filmes como: *Yo bailé con don Porfirio* (1942), *El globo de Cantolla* (1943), *Internado para señoritas* (1943) y *Su última aventura* (1946), a la que se sumarían galanes como José Cibrián, Emilio Tuero y Arturo de Córdova; obras que Gilberto Martínez Solares alternaría en ese momento con algunos dramas como *Resurrección*, *El Jagüey de las ruinas* o *La trepadora* y comedias de otros productores como la muy divertida y original *Un beso en la noche* (1944), protagonizada por Mapy Cortés, Julián Soler y Lilia Michel, quien obtendría el Ariel a Mejor Co Actuación Femenina.

En el número 432 de la Revista *Cinema Reporter* (1946), en la que se anunciaban los “*Refrescos Kist. Todos sabores*”, el cronista fílmico Arturo de Icaza comentaba, a propósito de *Su última aventura* estrenada en el Cine Olimpia: “Arturo de Córdova y Esther Fernández encabezan el reparto de esta simpática película que se ve con gusto de principio a fin... Una cinta bien lograda que llena su misión de divertir al público...”.

Poco antes, en el número 428 de *Cinema Reporter* (17 de septiembre de 1946), el propio Alfonso de Icaza en su sección “Lo estrenado hasta el miércoles”, comentaba la película de ese nuevo comediante que empezaba a llamar la atención del público con su segundo filme como estelar: *Hay muertos que no hacen ruido*:



AUTOR NO IDENTIFICADO.
ARTURO DE CÓRDOVA,
DANIEL CHINO HERRERA
Y CAROLINA BARRET
EN SU ÚLTIMA AVENTURA.
1946.

Podemos decir de esta cinta cómica mexicana lo que muchas veces hemos expresado de otras de su mismo género, salidas lo mismo de nuestros Estudios que de los extranjeros: que ganarían mucho si no se les “estirara”, válgasenos la frase, hasta hacerlas durar el tiempo ya reglamentario en producciones estelares. De todas maneras *Hay muertos que no hacen ruido* divierte y *Tin Tan* hace reír al público de principio a fin, así la película adolezca de algunos defectos, entre ellos, ya lo hemos dicho, el de ser demasiado larga, con la consiguiente insistencia en diversos temas.

En la página siguiente de ese mismo número de *Cinema Reporter* aparecía, a su vez, un interesante reportaje titulado: “Evolución del cine cómico mexicano” en la sección *De nuestros lectores*, firmado por Fortunato Flores Márquez, quien en breve se convertiría en colaborador de *Cinema Reporter* y cuyo texto citamos prácticamente completo, para poder ahondar en el tema que nos ocupa:

Al tratar de establecer un paralelo entre las dos principales industrias cinematográficas de habla española, lo primero que se observa es que, en tanto que el cine argentino se ha distinguido desde sus albores por la producción de comedias ligeras, finas, algunas hasta con cierto toque de ingenio francés, el cine francés comenzó laborando e indudablemente ha alcanzado sus mejores logros en el terreno dramático; esto se debe tal vez a que nuestra patria permanece aún en su letargo de opresión a la idiosincrasia misma de su pueblo.

Pasando dos lustros desde la iniciación del cine sonoro en México, los únicos films cómicos que lograban cuajar eran los muy “astrakanescos” de Juan Bustillo Oro, con actores exclusivamente bufos como Enrique Herrera, Pardavé, *Chato* Ortín y otros por igual taquilleros a más y mejor; para no hacer largas enumeraciones citaremos como ejemplo: *La tía de las muchachas...* de ahí partieron otros realizadores que siguieron la misma línea, la misma escuela de Bustillo Oro: Carlos Orellana, Humberto Gómez Landero, Joaquín Pardavé, etc, que lo mismo hacen cintas cómicas para las masas, o bien, melodramas accesibles al gran público.

Pero por otro lado brotaban *Cantinflas* y Medel con esa su sonrisa que es la sonrisa amarga de nuestro pueblo, con el rictus del dolor disimulado al interpretar las alegrías de una raza, identificándose así con las clases menesterosas, las de las barriadas de la capital en especial y por ende dando sabor localista en las películas donde participan, aun cuando en el caso de *Cantinflas*, se hayan empeñado en hacerlo vivir en ambientes exóticos. Al separarse *Cantinflas* y Medel, el primero llega a convertirse en un verdadero ídolo de todos los pueblos donde lo conocen, el segundo después de haber dado vida a un Pito Pérez genial, alcanzó la categoría de auténtico tragicómico, el único tal vez de habla castellana.

Y fue sólo hasta que nuestro cine extendió su radio de acción fuera del país, que por las exigencias de sus mercados ya más expandidos, ha comenzado a lanzar comedias de tipo más internacional, es decir, que su lugar de acción bien podría trasladarse a cualquier gran ciudad cosmopolita. En estas condiciones surgen tres directores de la nueva generación que han venido a inyectar su sentido moderno del humorismo al cine patrio: Gilberto Martínez Solares, Julián Soler y Fernando Cortés. Aunque el primero de los citados se ha dedicado también a realizar dramas clásicos, adaptando su desarrollo a la campaña mexicana (*Resurrección* y *Bodas trágicas*) ha obtenido sus mayores éxitos en compañía de Mauricio de la Serna elaborando comedias ligeras con ribetes musicales: *Las cinco noches de Adán*, *Internado para señoritas*, *El globo de Cantolla*, *Un beso en la noche...*

Asimismo, se decía en ese momento que Gilberto Martínez Solares, “Director que hasta ahora se ha especializado en la dirección de comedias”, se encontraba estudiando varias propuestas argumentales para llevarlas en fecha próxima a la pantalla. Gilberto tenía entonces la intención de otorgar el papel principal de su nuevo proyecto a Emilia Guiú, con el propósito de brindarle la oportunidad de interpretar un personaje distinto a los que la actriz venía haciendo. Como Emilia Guiú era exclusiva de los hermanos Calderón

el asunto no prosperó, sin embargo, la guapa española afincada en nuestro país trabajaría al año siguiente al lado de *Tin Tan* en *El niño perdido* (Humberto Gómez Landero, 1947)...

...Un cartel del filme aparecía el 21 de septiembre de 1947 en *Cine Gráfico* con la leyenda: "El niño perdido. Una locura musical para perder la cabeza" "Encuéntrelo un millón... de carcajadas" Emilia Guiú luciendo su sensualidad y *Tin Tan* al centro llorando como niño apapachado por Conchita Gentil Arcos y Maruja Griffel"... Aunque Gilberto no pudo dirigir a Emilia Guiú, ella protagonizó el filme con Germán, al que Martínez Solares dirigiría al año siguiente para dar inicio a uno de los equipos de trabajo más trascendentales y creativos del cine nacional. Es decir, existía ya una suerte de conexión entre Gilberto y Germán, que empezaba a facilitarse en el cosmos.

Como lo plantean las notas periodísticas de aquel entonces, Germán Valdés *Tin Tan*, película tras película, con paso cada vez más seguro, iba conquistando al público con ese su humor distinto y propositivo. No obstante, sus fortalezas cómicas eran constreñidas hasta cierto punto por el academicismo y los pocos recursos narrativos de Humberto Gómez Landero, su primer realizador, con el que Germán filmó cinco películas. Eso no significa que esas primeras cintas del cómico fueran fallidas, algunas de ellas tienen momentos y escenas memorables, sin embargo, Germán se veía limitado. No fue sino hasta la última colaboración entre el director y su protagonista que el primero empezó a darle y a otorgarse él mismo una mayor libertad, como lo muestra la larga escena de la lección de música a cargo de *Tin Tan* y sus alumnas, todas ellas con minifaldas de tablón mostrando constantemente las pantalletas. Una secuencia impensable para la moral de la época.

Es evidente, pues, que Gilberto Martínez Solares no se contentaba con ser un simple artesano al servicio de una estrella o un comediante, como sucedió con Gómez Landero o con Miguel M. Delgado realizador de cabecera de Mario Moreno *Cantinflas*. Por el contrario, Martínez Solares era, a su vez, un cineasta inteligente, culto y propositivo, que filme tras filme venía planteando un nuevo tipo de comedia moderna, como lo demuestran los comentarios de los reseñistas fílmicos de aquellos años. Por ello, al contactar con una figura tan versátil y un humorismo ultramoderno como el de *Tin Tan*, las carreras de Gilberto y de Germán se catapultaron justo a partir de su primera colaboración en *Calabacitas tiernas*, cuyo rodaje arrancó un lunes 4 de octubre de 1948 por la mañana en los Estudios CLASA, con un presupuesto irrisorio de 300 mil pesos, en una producción a cargo de Salvador Elizondo (padre). Ello, en una historia escrita por el propio Gilberto y Eduardo Ugarte, con quien Martínez Solares venía trabajando desde *La casa del rencor* y en la que se sumaría al apoyo en los diálogos Juan García el afamado *Peralvillo*, con el que Gilberto trabajaba en la adaptación de *Comisario en turno*, cuyo rodaje arrancarían tan sólo dos semanas después:



COMO ESTRATEGIA PUBLICITARIA, AL ESTRENO DE LA PELÍCULA CALABACITAS TIERNAS, EN EL CINE ALAMEDA SE REGALARON MEDIAS DE NYLON A LAS ASISTENTES. EXCÉLSIOR, 28 DE FEBRERO DE 1948.

— AUTOR NO IDENTIFICADO. GERMÁN VALDÉS TIN TAN Y ROSITA ARENAS, COMO BEBÉS EN EL LOBBY CARD DE LA PELÍCULA CALABACITAS TIERNAS. 1948.



el 21 de octubre bajo la dirección de Raúl de Anda y con la que Juan García se llevaría el Ariel a Mejor Argumento Original. Es decir, desde su primera película se integraría ese maravilloso equipo conformado por Gilberto, *TinTan* y *Peralvillo*.

El 27 de febrero de 1949, tres días después del estreno de *Calabacitas tiernas* en el Cine Alameda, *Cine Gráfico* anunciaba la cinta con un cartel que decía: "Rosy, Nelly, Amalia, Rosina, pokar de lindas piernas con *Tin Tan* en una delirante comedia". "Entre las damas que asistan al estreno de esta película se obsequiarán 100 pares de preciosas medias nylon 99 (con nylon importado)"...

...*Cinema Reporter* No. 555. (1949) publicaba a propósito de *Calabacitas tiernas* en su *Sección Crítica*, lo siguiente:

Si usted lector, está amargado de la vida, vaya a ver *Calabacitas tiernas*, un filme regocijante del pachuco *Tin Tan* donde la gracia reboza a borbotones. Tiene otros atractivos esta comedia: las preciosas mujeres que por ella desfilan, tales como Rosita Quintana, que además actúa como una estupenda artista, Amalia Aguilar, Nelly Montiel, Rosina Pagán... Lo dicho, no esté usted triste amigo lector: un elenco de bellas estrellitas y un actor cómico muy bueno lo esperan en *Calabacitas tiernas*, el último acierto de Gilberto Martínez Solares como director.

Poco antes, Gilberto había estrenado justo el 25 de diciembre de 1948 *El casado casa quiere* (1947), de la que se decía se trataba de una divertida trama con situaciones de gran comicidad. Una pericia que el realizador había alcanzado en breve y que, al coincidir con Germán, alcanzaría cuotas insospechadas de talento... *Cinema Reporter* 603 (4 de febrero de 1950) en su *Sección Reporteando*, comentaba:

Oiga usted. ¡Qué manera de brincar entre las mesas, la de *Tin Tan* en la filmación del duelo que figura en el rodaje de *La marca del zorrillo*. Rafael Alcayde las pasa negras al lado del famoso cómico. Tan pronto salga del cine Metropolitan la película de *Una gallega en México*, entrará en ese mismo teatro, la última película de Germán Valdés, *El rey del barrio*, producida por Felipe Mier y también realizada por Gilberto Martínez Solares.



VOLANTE PUBLICITARIO DE LA PELÍCULA *LA MARCA DEL ZORRILLO*, IMPRESO EN ESPAÑA PARA EL ESTRENO DE LA CINTA EN EL TEATRO PRINCIPAL DE MÁLAGA. SIN FECHA.

—
ISAÍAS CORONA VILLA. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, SILVIA PINAL, GERMÁN VALDÉS *TIN TAN*, RAFAEL ALCAYDE Y EL CINEFOTÓGRAFO CARLOS CARVAJAL, EN LA FILMACIÓN DE *LA MARCA DEL ZORRILLO*. 1950.

—
ISAÍAS CORONA VILLA. GERMÁN VALDÉS *TIN TAN*, Y FIGURANTES DE LA PELÍCULA *LA MARCA DEL ZORRILLO*. 1950.

—
ISAÍAS CORONA VILLA. GERMÁN VALDÉS *TIN TAN* APARECE TRANSFORMADO POR BEBER UNA PÓCIMA EN *LA MARCA DEL ZORRILLO*. 1950.



TINTAN HACÍA COSAS TAN CHISTOSAS QUE YO ERA SU PRIMER ADMIRADOR. PARA MÍ ERA UNA DIVERSIÓN ESCRIBIR LA HISTORIA, DIRIGIRLA Y LUEGO VERLA EN LA PANTALLA, PORQUE EN MUCHAS DE LAS PELÍCULAS QUE DIRIGÍ YO CON ÉL, EL PÚBLICO ENLOQUECÍA DE DIVERSIÓN. FUE UNA COMBINACIÓN MUY FELIZ. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES





FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GERMÁN VALDÉS *TIN TAN* COMO "HOMBRE MOSCA" ESCALA LA CATEDRAL METROPOLITANA EN *EL REVOLTOSO*. 1951.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. LA FILMACIÓN DE LA PELÍCULA *EL REVOLTOSO*, EN EL CENTRO DE LA CIUDAD DE MÉXICO CAUSÓ REVUELO ENTRE LOS TRANSEÚNTES. 1951.

TIN TAN ERA UN HOMBRE SUMAMENTE DOTADO PARA TODO, ERA UN EXCELENTE CÓMICO, UN EXCELENTE CANTANTE, UN ATLETA —SIN SER UN FORTACHÓN—, UNA PERSONA DE UNA AGILIDAD Y DE UNA CAPACIDAD MUY GRANDE. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES



Como lo muestra esta pequeña nota, tan sólo en la cuarta producción en la que Gilberto y Germán colaboraban juntos, la atención de los medios estaba puesta en ambos, lo que se aprecia a su vez en un texto del número 605 de la misma *Cinema Reporter* (1950):

Tin Tan y don Gilberto Martínez Solares ofrecieron el sábado una sabrosa barbacoa en los Estudios Churubusco, para conmemorar el nombramiento de Germán como "Rey del barrio", así como el éxito de la película que lleva el mismo nombre, que provoca centenares de carcajadas por minuto. Ni que decir tiene que *Tin Tan* lució sus habilidades como anfitrión y sus dotes de histrión, interrumpiendo constantemente la típica comida con risas provocadas por sus ocurrencias. Y hasta los dos hombres serios del grupo —don Felipe y don Gil— dieron rienda suelta a la risa. Juanito García, compañero de éxitos argumentistas de Martínez Solares, feliz tanto por la barbacoa, a la que es muy aficionado, como por la filmación de *El signo del Zorrillo* (título original que se cambiaría posteriormente) que nos ofrece a un *Tin Tan* nuevo interpretando a tres personajes distintos simultáneamente....

En esa misma página se mencionaban las películas taquilleras del domingo: La primera era *La casa chica* con Dolores del Río y Roberto Cañedo con 35 mil, 632 pesos recaudados ese día en el *Alameda*. El segundo lugar, *Lo que la carne hereda* en el *Cine México* con 27 mil, 246 pesos y el tercer lugar para *El rey del barrio* con 20 mil, 628 pesos en el *Metropolitano*. De manera curiosa, en el público de aquel 1950 seguía pesando la vocación melodramática sobre el humor, a lo opuesto hoy en día. Y no en balde, la empresa con más películas ese año era precisamente la de Mier y Brooks con seis cintas —productores de Germán y Gilberto— y entre los directores que más habían laborado se mencionaba también a Gilberto Martínez Solares, José Díaz Morales y a *Chano Urueta*, "quienes han empuñado el megáfono para la realización de tres filmes por cabeza", según citaba *Cinema Reporter* en su número 622 (1950).

Gilberto Martínez Solares y Germán Valdés tuvieron la fortuna de coincidir en el tiempo y de reunir sus talentos. El resultado salta a la vista y fue más que meritorio y llamativo. En poco más de dos décadas obtuvieron algunas obras notables, maestras incluso, sobre todo en su primera etapa: filmes de enorme frescura y versatilidad, que van de *Calabacitas tiernas* (1948) a *Lo que le pasó a Sansón* (1955). Dieciocho obras espléndidas, divertidas y originales, en las que Gilberto supo aprovechar al máximo a su gran estrella *Tin Tan* y en las que lograron reunir un extraordinario equipo de trabajo, entre actores secundarios y un brillante dialoguista y argumentista como Juan García *El Peralvillo*. Ahí están para demostrarlo cintas irrepitibles como: *El revoltoso*, *El rey del barrio*, *La marca del Zorrillo*, *Simbad el mareado*, *El Ceniciento*, *El bello durmiente*, *El mariachi desconocido/Tin Tan en La Habana* o *El vizconde de Montecristo*, entre otras. Su segunda etapa tuvo algunos destellos sobresalientes, sin embargo, la



[FERNANDO RODRÍGUEZ] BEUT. PUBLICIDAD DE LA PELÍCULA ¡AY AMOR... COMO ME HAS PUESTO! PARA SU EXHIBICIÓN EN ESPAÑA. 1950.

— FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GERMÁN VALDÉS TIN TAN EN ¡AY AMOR... CÓMO ME HAS PUESTO!. 1950.

— FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GERMÁN VALDÉS TIN TAN Y REBECA ITURBIDE EN SU DEBUT ESTELAR, EN ¡AY AMOR... CÓMO ME HAS PUESTO!. 1950

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO SILVIA PINAL Y GERMÁN VALDÉS TIN TAN EN ME TRAES DE UN ALA. 1952.

coproducción con Francia e Italia, la cual tendría como estrella masculina a *Tin Tan* y a dos bellezas, una francesa y una italiana. La cinta se hará en tres versiones y a colores. La cuestión es que el cómico pachuco tiene tantos compromisos por hacer, que no sabe hasta qué fecha podrá ir a Italia para fijar fechas y ultimar detalles. Naturalmente que la dirección estará a cargo de Gilberto Martínez Solares y se llevará a un fotógrafo mexicano...

Justo esta nota coincidía con la segunda etapa del trabajo entre ambos, que en breve mostraría signos inequívocos de declive, tan sólo Germán filmaría entre 1956 y 1959 la cantidad de treinta películas!

4. TIN TAN Y ANDRÉS SOLER. UNA PAREJA EXPLOSIVA

Personaje tenaz y sorprendente de una innovación abrumadora, Germán Valdés logró mantener un imparable tren fílmico al lado de un realizador como Gilberto Martínez Solares, quien se percató y sacó provecho de su talento y su espontaneidad. Por supuesto, vale decirlo, el cómico lució en buena medida gracias al apoyo de su formidable y habitual equipo de colaboradores, en cintas como: *No me defiendas compadre*, *¡Ay amor cómo me has puesto!*, *El rey del barrio*, *Simbad el mareado*, *El bello durmiente* o *Me traes de un ala*.



No obstante, además de Marcelo, *El Peralvillo*, *Vitola*, *Tun Tun*, *El Sapo*, *Borolas* o *Ruvinskis*, Germán alternó de igual forma con otros extraordinarios actores secundarios o de apoyo de notable vena cómica como Fernando Soto *Mantequilla*, Pedro de Aguillón, Óscar Pulido y Óscar Ortiz de Pinedo, que catapultaron aún más su gracia, pero ninguno con una personalidad tan atrayente, capaz de competir al tú por tú con *Tin Tan* y de crear con él geniales situaciones de humor, como Andrés Soler. En efecto, así lo

mayoría de las cintas tendían a la repetición de fórmulas y al destajo. A su vez, Germán aceptaba para entonces todo tipo de pequeñas partes que le solicitaban otros productores y realizadores, con el único fin de soportar el impresionante tren de vida que llevaba.

Como conclusión, una nota aparecida en 1956 en *Cinema Reporter* No. 950 hablaba de una situación que nunca se concretó y que hubiera sido, tal vez o tal vez no, la cumbre de la carrera de ambos, al menos en la parte de prestigio a nivel mundial:

El cómico Germán Valdés se prepara para internacionalizarse. *Tin Tan* y Gilberto Martínez Solares tienen una oferta de Europa para hacer una



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. EN *EL CENICIENTO*, ANDRÉS SOLER, GENIAL EN SU PAPEL DE "HADO PADRINO" PORTA SU "BASTÓN DE APIZACO" AL QUE VALENTÍN GAYTÁN, PERSONAJE QUE ENCARNA TIN TAN, LE LLAMA "VARITA DE VIRTUD". 1951.

—

LOBBY CARD DE LA PELÍCULA *EL CENICIENTO* QUE SE EXHIBIÓ EN ESPAÑA CON EL TÍTULO *APRENDIZ DE MILLONARIO*. 1951.

demuestra la primera película en la que Gilberto Martínez Solares conseguía reunirlos: *El ceniciento*. Y es que, con seguridad, ninguno de los dos actores imaginó jamás que serían capaces de conseguir alturas insospechadas, como lo revelaría esta versión paródica a la mexicana en tiempos *alemanistas* del cuento de *Charles Perrault*. Y lo mismo sucedería en encuentros posteriores: *El vizconde de Montecristo*, *Lo que le pasó a Sansón* o *Las aventuras de Pito Pérez*, esta bajo la dirección de Juan Bustillo Oro, en la que Germán apostaba por un papel tragicómico.

La dupla de trabajo de Germán y Gilberto parecía avanzar con cada nueva película. Una ruta de ascenso que reportaba no sólo formidables recaudaciones en taquilla, sino contratos por toda Latinoamérica para exhibir sus filmes, así como la presentación de *Tin Tan* en giras, cabarets, centros nocturnos y más. Por ello, mientras Gilberto escribía el argumento de *El Ceniciento* junto con *El Peralvillo*, fue que ambos idearon no sólo la forma de proponer en paralelo dos argumentos que tuvieran continuación entre sí, como lo venía realizando con éxito su colega Ismael Rodríguez con *Los tres García*, *Nosotros los pobres* o *La oveja negra* y su secuela: *No desearás la mujer de tu hijo*, sino la posibilidad de incluir en el reparto a un sobresaliente y prestigiado actor de soporte, para que equilibrará el trabajo con Germán.

Precisamente, Martínez Solares tenía muy presente el recuerdo de la pareja formada por Fernando Soler y Pedro Infante en *La oveja negra* y el muy simpático sostén histriónico del otro hermano Soler: Andrés, cuya inclinación por la comedia era igual de fabulosa como para el drama. El propio Gilberto recordaba a la perfección el brillante apoyo que había sido Andrés

para Mario Moreno *Cantinflas* en algunas de sus primeras películas: *Los tres mosqueteros*, *Romeo y Julieta*, *Un día con el diablo* o *¡A volar joven!* Y a su vez, no olvidaba otros personajes cómicos que Andrés había realizado con Luis Buñuel en *El gran calavera* y con Joselito Rodríguez en *Anacleto se divorcia*, al lado de Carlos Orellana. Era por eso que no había mejor opción que Andrés.

En efecto, los filmes de Andrés Soler suscritos a los más variados géneros y temáticas y en las situaciones más hilarantes o melodramáticas incluso, resaltan precisamente por su presencia. La labor de un actor secundario o de soporte, que consigue no sólo robarse la escena en muchas de las veces, sino obtener el lucimiento de una situación dramática o cómica y hacer aún más notoria la presencia del protagonista: llámese Germán Valdés, Pedro Infante, Fernando su hermano, María Félix, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, *Cantinflas* o *Chachita*.

Nacido en Saltillo, Coahuila, hacia 1898, Andrés Soler, al igual que sus hermanos, pasó por los actos burlescos, las parodias teatrales y las excentricidades musicales antes de llegar al cine en 1935, donde debutaría en la película *Celos* de Arcay Boytler, un insólito drama que anticipaba ya la paranoia del personaje protagonista de la inquietante cinta de Luis Buñuel *Él* (1951). Aquí Andrés, interpretaba a un simple comparsa, un médico que observa la locura de Fernando Soler, otro galeno empeñado en



demostrar la infidelidad de su mujer. Por cierto, *Celos* marcó también el debut del yucateco y locutor de radio Arturo García, que cambiaría su nombre por el de Arturo de Córdova.

Curiosamente, en su segunda película Andrés sería lanzado en plan estelar en un filme titulado *Suprema ley* (1936), al lado de Gloria Morell. No obstante, esta sería su única cinta como protagonista absoluto de un total impresionante de 192 películas. De hecho, ningún actor de apoyo tiene una filmografía tan abultada, tomando en cuenta que Andrés Soler luce sin pasar inadvertido en cada una de ellas. En esta cinta escrita y dirigida por Rafael E. Portas, Andrés adelanta en parte la obsesión mostrada por su hermano Fernando en *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950).

No había sido fácil conseguir a Andrés Soler para el reparto de *El Ceniciento*. El trabajo para un actor de excelencia como él abundaba. Con su vulnerable figura; su cuerpo enclenque, su alegría y, sobre todo, su dureza matizada por los enormes surcos de arrugas que tapizaban su piel, Andrés Soler se había trastocado entrada la década de los cincuenta en el gran actor de apoyo del cine mexicano, como lo confirman una larga lista de títulos de ese 1950, entre ellas: *Sobre las olas*, *Azahares para tu boda*, *Amar fue su pecado*, *Doña Clarines*, *Sensualidad*, en la que alternó con sus hermanos Fernando y Domingo y que otorgó oportunidad de lucimiento especial a Andrés en su papel de hombre derrotado, amargado, vulnerable y, sobre todo, alcoholizado debido a las oportunidades perdidas. A su vez, la muy divertida *Nosotras las taquígrafas* con bellezas como Lilia del Valle, Alma Rosa Aguirre o Gloria Mange; el sombrío y excesivo drama arrabalero *Los hijos de la calle*, en el que interpretaba a un hombre consumido por las drogas, o *Serenata en Acapulco*.

Por ello, a principios de 1951 Gilberto tuvo que recurrir a sus productores Felipe Mier y Óscar J. Brooks, el primero había sido el muy joven productor de *Celos*, donde había trabado relación con el también joven Andrés dieciséis años atrás. Asimismo, Mier y Brooks respaldaban la producción de *Mujeres sin mañana* dirigida por Tito Davison, en la que actuaba precisamente Andrés, acompañado de una pléyade de figuras femeninas como: Leticia Palma, Carmen Montejo, Andrea Palma, Rebeca Iturbide e Irma Dorantes y cuyo rodaje había iniciado en abril de ese año de 1951, mismo en el que Andrés participaría además en cintas como: *Angélica/ Un día de lluvia*, *Dos caras tiene el destino*, *Anillo de compromiso*, *Un gallo en corral ajeno*, *Con todo el corazón* o en ¡Y murió por nosotros!

Cuando Mier y Brooks confirmaban a Martínez Solares la intervención de Andrés en *El Ceniciento*, Gilberto intuía que con su presencia podían obtener una de las mejores obras en esa excepcional e hilarante serie de filmes que venía realizando en mancuerna con Germán, quien recibió la noticia con enorme alegría y también con mucha inquietud, ya que le imponía la figura de un monstruo de la actuación como lo era Andrés. *Tin Tan* sabía que su carrera iba en franco ascenso y ese hecho, además de atraerle



EL ILUSTRADOR YUCATECO EDUARDO URZÁIZ MÉDIZ, CONOCIDO COMO URZÁIZ, FUE EL AUTOR DE LOS GRÁFICOS DE *EL CENICIENTO*. 1951.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. *EL CENICIENTO* ES UNA DE LAS OBRAS MAESTRAS DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y GERMÁN VALDÉS *TIN TAN*, QUE RESUME EL MUESTRARIO DEL *ALEMANISMO*: EL CABARET, LOS RITMOS TROPICALES, EL MÉXICO NOCTURNO, LA DELINCUENCIA, LA MIGRACIÓN DEL CAMPO A LA CIUDAD, LA CORRUPCIÓN Y MÁS. EN LA IMAGEN LA GRAN ACTRIZ ESPAÑOLA MAGDA DONATO, GERMÁN VALDÉS *TIN TAN* Y MARCELO CHÁVEZ. 1951.

múltiples admiradores, también le generaba muchos detractores como la periodista de la revista *México Cinema*, Paulita Brook, quien un año antes había publicado en ese espacio, un agresivo artículo titulado *Tin Tan y lo grotesco*.

Por cierto, Paula Brook era muy amiga del principal competidor de Germán: Mario Moreno *Cantinflas*, de donde parecían venir los ataques de manera velada. No en balde la propia periodista había escrito pocos meses antes de aquel artículo varias alabanzas al cine de *Cantinflas*, a quien llamaba: "nuestro rey de la risa". Y no sólo eso, las agresiones también estaban dirigidas indirectamente al propio realizador del cómico: Gilberto Martínez Solares, al argumentista Juan García y a sus productores Felipe Mier y Óscar J. Brooks, según se desprende de una parte del texto publicado en *México Cinema*:

...Inexplicablemente, al público de las galerías le gusta *Tin Tan* tal como es, aplaude su agresiva leperada y ríe de sus gansadas mientras más grotescas son ¡Y claro!, el productor no puede ignorar esta mina y la explota. El pachuco que hace reír a su público debe ir extremando la nota, hasta que –así lo esperamos– llegue un momento en que no sea posible descender más y el cómico y su carrera mueran de muerte natural.

A la segura y pronta muerte que le auguro a la figura cinematográfica de *Tin Tan* –no a Germán Valdés en persona–, ayudarán grandemente los argumentos en los que el pachuco luce sus habilidades, pues no puede darse nada más incongruente, convencional y grotesco que las





GABRIEL TORRES. GERMÁN VALDÉS *TIN TAN Y LAS DOLLY SISTERS EN SIMBAD EL MAREADO*, BAJO LA DIRECCIÓN MUSICAL DE DÁMASO PÉREZ PRADO. 1950.

—
GABRIEL TORRES. JUAN GARCÍA PERALVILLO Y GERMÁN VALDÉS *TIN TAN EN SIMBAD EL MAREADO*, FILMADA EN ESCENARIOS DE ACAPULCO, LUGAR FAVORITO DEL DIRECTOR. 1950.



historias que le fabrican. La mayor parte de las veces, para que el cómico pueda tener campo de acción para sus leperadas, las películas de *Tin Tan* están pobladas de piernas desnudas y ombligos al descubierto, elementos que hablan también a las más bajas pasiones del espectador... Si Germán Valdés quiere salvarse de un total y pronto eclipse, debe asesinar sin piedad y sin reparo de ninguna especie a su creación. Muerto *Tin Tan*, el cómico tal vez pueda rehacerse cultivando la imitación y la parodia para la que no le faltan facultades, aunque también por ese camino de la parodia continuada puede alcanzarle el fracaso por cansancio del público...

Sea como fuere, Germán admiraba el talento del actor de *Canaima* y *Doña Bárbara* e indiscutible apoyo en la carrera de Pedro Infante, con quien Germán había alternado en una pequeña, pero muy brillante secuencia en *También de dolor se canta*, producida un año antes precisamente por Mier y Brooks y dirigida por René Cardona. Sin embargo, de ahí a compartir el escenario con Andrés Soler era otra cosa muy distinta y le preocupaba no encontrarse a la altura. No obstante, tal y como suponía el equipo creativo detrás de *El Ceniciento*, Andrés conseguiría una de sus interpretaciones más celebradas y antológicas como el *Mihado padrino* del cómico en su papel de indígena chamula Valentín Gaytán, que llegaba de una rancharía de Chiapas a la Ciudad de México para ser ninguneado y reprimido por sus parientes.

Y, a su vez, Germán lograría con ese personaje tal vez el punto más álgido de toda su carrera, superando quizá lo obtenido con obras maestras como: *El rey del barrio*, *El revoltoso* y *Simbad el mareado*, todas ellas bajo la dirección de su mentor cinematográfico y amigo Gilberto Martínez Solares. Con *El Ceniciento*, *Tin Tan* no sólo asumía el protagonismo total en una historia magistral que encabalgaba ternura, humor y drama de manera natural, y al mismo tiempo, dejaba de ser una sucesión de viñetas hilarantes y excepcionales como en las anteriores, para plantear además, con todos sus momentos de brillante humor, una visión absoluta del México *alemanista* de ese instante.

Y es que su trama fluye y se sumerge, quizá sin proponérselo, en el retrato de la urbe sensual, nocturna y festiva de ese periodo. La imagen de los grandes almacenes departamentales en boga, el cabaret, los ritmos tropicales y las *exóticas* representadas en el espectacular cuerpo de la notable bailarina Armida Herrera, como centro de atracción en la pista del *Cabaret La Bruja*, donde sorprende al público contoneándose al ritmo del explosivo *Mamboleco* interpretado por la orquesta de Ramón Márquez, autor de la pieza junto con Leoncio Díez. Herrera era en realidad bailarina clásica y fue esposa por un breve periodo de Wolf Ruvinskis. Escena insertada en uno de los momentos más hilarantes del filme, donde Germán va venciendo de a poco su timidez gracias a las "limonadas preparadas con limones de Parras, Coahuila" que le obliga a beber su padrino Andrés: "Ya pasa, todo

pasa, como la ciruela pasa”, dice y termina bañando a las hermosas caba-
reteras y ficheras Chelo Pastor y Elena Julián (“Las hermanas Dávalos de
las mejores familias de la Colonia Juan Polainas”), al atragantarse con la
bebida cuando observa como la “bailarina clásica” cambia de ritmo y se va
despojando de su ropa.

Con ello, la representación de los universos de delincuencia, crimina-
lidad y casas de juego clandestinas. La visión de la servidumbre y los pa-
trones “*que bien frotran*”, así como la creciente migración del campo a la
ciudad y el consecuente hacinamiento, creación de colonias populares
construidas con irregularidad y, sobre todo, la vejación y explotación de las
masas empobrecidas e ignorantes de indígenas provenientes de todo el
país, cuyo máximo sueño es cooperar para “*las torres de la iglesia*” del pue-
blo. Por supuesto, Andrés y Germán conectaron desde un inicio: sus per-
sonajes eran capaces de arrancar carcajadas a todo el *staff*, y de crear
también escenas emotivas sin dejar de ser cómicas, como aquella en la
que el borrachín *Andrés*, hermano incómodo de *Sirenia* (Carmen Eva Nelken
Mansberger; es decir, la fabulosa actriz exiliada española Magda Donato),
casada con el gordo *Marcelo*, descubre que su ahijado *Valentín* es en rea-
lidad hijo de *Andrés*: “Que liviana era tu madre mi hijo” “¿Qué pasó, padrino?”
“Para correr, hijo...”. Un moderno *Ceniciento* “indio pata rajada” al que en un
principio consienten al creerlo dueño de terrenos con petróleo, debido a una
treta ideada por su padrino cuando inventa al personaje de un notario
(“Licenciado de la Cadena y Bárcena”). Por supuesto, más tarde el pobre
Valentín es sobre explotado al descubrirse el engaño.

En *El Ceniciento* abundan escenas imborrables, como aquella donde
Tin Tan, enfundado en distintos disfraces, interpreta el tema de Francisco
Gabilondo Soler *El cazador* junto a los Hermanos Zavala, para después sufrir
una broma cruel. Aquella de Andrés Soler mostrándole los trucos del *con-
quián* -“¿conquién?” dice *Tin Tan*-. Y, sobre todo, las escenas climáticas del
filme donde *Andrés*, vestido de etiqueta, se aparece en el hotelucho donde
Valentín seca sus trapos de “*huehuenche*”, llora su desgracia y la muerte de
su padrino en un accidente aéreo. “Llegué tarde. No me tocaba” -“Ay Padrino
está usted muy frío”, al tiempo que Andrés canta “Dicen que los que mueren
nunca vuelven...”; “Ya váyase padrino, usted ya colgó los tenis”...le dice. Y
luego, al ser interrogado sobre su bastón, *Andrés* comenta: “Que varita de
virtud, ni que nada, es un bastón de Apizaco”... y le muestra un *smoking* a
su ahijado para que pueda asistir a la fiesta de la dama joven de la película,
Magdalenita (Alicia Caro, quien contraería matrimonio poco después con
Jorge Martínez de Hoyos).

Por encima de las eficaces ocurrencias del argumento, de sus mo-
mentos románticos y las espléndidas interpretaciones musicales a cargo
del cómico, como *Palabras Calladas*, *Por ti* -ambas de Juan Bruno Tarraza- o
Pobre Ceniciento de Francisco Gabilondo Soler, o las escenas de tensión
con los hijos mayores de *Marcelo* y *Sirenia* interpretados por Tito Novaro y



FOTÓGRAFO NO
IDENTIFICADO. GERMÁN
VALDÉS *TIN TAN* EN *CHUCHO
EL REMENDADO*
CON FOTOGRAFÍA DEL
EXPERIMENTADO EZEQUIEL
CARRASCO. 1951.

Pedro de Aguillón, destacan las múltiples secuencias que compartieron
Andrés Soler y *Germán*, al igual que sus divertidos diálogos. Tal y como lo
hacía el actor Ray Milland en *Días sin huella* (Billy Wilder, 1945), *Andrés* oculta
una botella de alcohol en una lámpara y le da a su ahijado a beber “loción
de Marcelo con alcohol alcanforado y un poco de gasolina rebajada con
éter”, por ello, cuando Soler escupe en el suelo brota lumbre: “¡Ay padrino...
es usted el puritito chamuco!” clama *Valentín*.

En otra, momentos antes de partir para Acapulco con sus cómplices,
tahúres y estafadores, *Andrés* se va a despedir de su hijo *Valentín*, que des-
conoce que se trata de su padre. Es entonces que una de las lágrimas de
Andrés cae en los labios de *Valentín* y éste dice: “es chinguere, padrino”, “No
mi hijo, es una furtiva lágrima”. *El ceniciento* se filmaría junto con su conti-
nuación, *Chucho el remendado*, dirigida por el propio Gilberto, ya sin la pre-
sencia de Soler y en la que repetirían Alicia Caro, Marcelo Chávez, Magda
Donato, acompañados de Perla Aguiar, Queta Lavat, Eduardo Alcaraz, el
propio *Peralvillo* y otros más, con algunas escenas divertidísimas como aque-
lla en la que *Germán*, disfrazado de sacerdote, pone a rezar de rodillas a un
grupo de mujeres que viene de ver una película *prohibida*: “¿Mexicana? -No,
francesa padre-, “Bueno, menos mal, así no las entienden”. La escena del

cabaret con la atractiva Yolanda Montes *Tongolele*, en la que aparecen Juan Bruno Tarraza, Enrique Tappan *Tabaquito* y Víctor Manuel *El Güero* Castro – futuro realizador, escritor y actor del cine de ficheras- entre los bailarines.

Pasarían tres años para que Andrés y Germán volvieran a reunirse en otra de las mejores comedias de *Tin Tan*, *El vizconde de Montecristo* (1954). En esta ocasión, una sensacional parodia del relato de Alejandro Dumás, dirigida de nuevo por Gilberto Martínez Solares y escrita por éste y Juan García *Peralvillo*. Germán interpreta aquí a *Inocencio Dantés*, ingenuo mozo de un banco, enamorado de Ana Bertha Lepe, hija del dueño (Miguel Arenas). Sin embargo, debido al desfalco que *Polito* (Rafael Beltrán), hijo de éste ha cometido, ascienden a *Inocencio* con el fin de inculparlo y achacarle el fraude y en breve enviarlo a “*La casota negra de Lecumberri*”, donde traba amistad con el anciano presidiario *Facundo Farías*, que interpreta de manera excepcional Andrés Soler, en un breve pero sustancioso papel.

“María, hazme el milagro de escapar de esta cárcel, no quiero pasar mi niñez en el Boticelli. Posdata: échale un ojito al viejito Farías, es buen cuate...”. Mientras le reza a la Virgen, así define *Inocencio* a su nuevo amigo, a quien le han imputado treinta años de prisión por el robo de 20 millones de pesos de aquel 1954 -el dólar pasaba de 8 a 12.50 pesos en esos años-; “Que injusticias tan injustas comete la justicia. Esas son injusticiaderas”, clama *Inocencio*. De nueva cuenta, Andrés y Germán se roban la película en las escenas que comparten, superando el argumento, las escenas románticas con la guapa Ana Bertha Lepe como *Marga*, las coreografías a cargo de José Silva y los temas musicales como el de: *Somos las manicuristas* -donde se hace burla de la placa de platino de Pedro Infante-, que el cómico baila acompañado de Fannie Kauffman *Vitola*, León Barroso, un muy joven Héctor Godoy y atractivas *chamaconas*. Ello, en un filme de espléndida factura que mostraba ya el innegable talento de Martínez Solares, con una notable fotografía a cargo de José Ortiz Ramos (la escena entre humo en la cantina o aquella de la fiesta donde *Marga* parece que ha perdido los brazos (“¡La Venus de Milo”! dice *Tin Tan*), escenografías de Jorge Fernández y un maravilloso cartel publicitario diseñado por el gran Ernesto *El Chango* García Cabral.

En el interior de la cárcel, *Tin Tan* canta *El preso de San Juan de Ulúa* con su traje a rayas, que le queda evidentemente grande, un sensacional detalle ideado por el capitán de ese espléndido barco: Gilberto Martínez Solares. Ahí, Germán defiende al anciano *Facundo* de las burlas y empujones de los presos, entre ellos el luchador Guillermo Hernández *Lobo Negro*, con quien entabla una muy divertida pelea. Sin embargo, la mejor secuencia es aquella donde el viejito *Farías* agoniza y llama a *Tin Tan* para revelar el lugar donde tiene oculto el botín que lo sacará de pobre, para llevar a cabo su venganza contra el desalmado banquero: “Ya no me puedo morir, ya me chiveaste todo. Ya me maloreaste”, le dice Andrés y *Tin Tan* le canta entonces: “Ya murió la cucaracha, ya la llevan a enterrar”... ¡Don Facundo, Don Facundo!, era broma...”.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. ANA BERTHA LEPE Y GERMÁN VALDÉS *TIN TAN*, QUIEN INTERPRETA UNA SUERTE DE COMBINACIÓN ENTRE *PACHUCO* Y HÉROE EN *LO QUE LE PASÓ A SANSÓN*, UNA PARODIA DEL FILME *SANSÓN Y DALILA* (CECIL B. DE MILLE, 1949). 1955.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GERMÁN VALDÉS *TIN TAN* EN *LO QUE LE PASÓ A SANSÓN*, ESCENOGRAFÍA DEL ARQUITECTO XAVIER TORRES TORIJA 1955.



TIN TAN ERA LA REPRESENTACIÓN DEL RELAJO, EL RELAJO QUE ESTÁ PRESENTE INCLUSO EN LOS ACTOS DE ENAMORAMIENTO; EL RELAJO DE LLEGAR A UN LUGAR Y CONVERTIRLO EN RUINA INSTANTÁNEA, ETCÉTERA. CARLOS

MONSIVÁIS



Al año siguiente, Germán repite con Soler en *Lo que le pasó a Sansón* (1955), de nuevo bajo la batuta de Gilberto Martínez Solares con guion suyo y de Juan García, a partir de un argumento de Paulino Masip y Alejandro Verbitzky, con quienes había trabajado ya en *Soy charro de levita* -con el exiliado español Masip, Gilberto tuvo varios problemas, debido a que transformó su relato melodramático en una hilarante comedia- y con ambos en *Dios los cría*. En esta suerte de relato bíblico en plan de relajó, Germán es acompañado de bellezas como Ana Bertha Lepe, Yolanda Varela y una Elvira Quintana que aparece sin la operación de nariz que se practicaría poco después y aún sin los implantes de silicona que le llevarían a la tumba. Se trata, por supuesto de una sensacional parodia del filme de Cecil B. De Mille, *Sansón y Dalila* (1949), en la que Germán aporta su espontánea gracia y sus habilidades musicales en esta, su combinación de *pachuco* y héroe del antiguo testamento, que baila ritmos tropicales como *Rico vacilón* de Rosendo Ruiz.

Luego de una bronceada en Acapulco, más las prácticas de esquí que *Tin Tan* realizó en aquel hermoso puerto guerrerense que tanto le fascinaba, estuvo listo para ofrecer su punto de vista sobre el relato de la Biblia y el filme que interpretara Victor Mature y Hedy Lamarr. Andrés Soler co protagoniza prácticamente la película en su papel de *Gran Sarán*, un

ERNESTO GARCÍA CABRAL
(ILUSTRACIÓN). LOBBY CARD
DE LA PELÍCULA *DIOS LOS
CRÍA*. 1953.



anciano cegatón y libidinoso líder de los filisteos que dicta a su voluptuosa secretaria *Arpagonia* (la guapa María Herrero), la historia de *Sansón*, quien ha destruido el templo y ha dado muerte a todos sus generales a “purititos empujones”.

“Vivíamos felices hasta que aquel espalda mojada se coló sin papeles”, dice Soler, quien se da el lujo de besuquear chamacas como Yolanda Varela, a quien le teje por cierto un sostén y le dice “A ver, infla el pecho”. Ella encarna a la sensual y traicionera *Semadar* que ha entusiasmado a *Sansón*, aunque éste termina enamorado de *Dalila* (Ana Bertha Lepe), quien le corta el cabello sin saber que ahí radica su fuerza, en un filme producido no por Mier y Brooks, sino por Fernando de Fuentes hijo, en breve marido de Yolanda Varela.

Andrés como el dictador agresivo y bravucón se refiere a todo el mundo como: “Perros” y a su vez disfruta abofeteando al panzón de Marcelo. Asimismo, le arrebató la *novia* a *Sansón* -o sea *Semadar*- y envía a éste a que supla a un burro en el molino y más tarde lo encadena y lo arroja a la arena, para que enfrente a unos gladiadores en una suerte de artificial circo romano. Soler usa lupa para ver el encuentro y se asombra al ver salir a *Sansón* de entre los escombros. Sin duda, uno de los mejores diálogos entre Andrés y Germán en este filme, en el que aparecen por cierto el *Trio Los Bribones*, es aquel en que el personaje de *Tin Tan* dice ser: “*El gran chichimeca pariente de los tlaxcaltecas, los tariacuris y los Fernández de Peralvillo*” -filme de Alejandro Galindo de 1953, en el que aparece el propio Andrés Soler-.

Al año siguiente, *Tin Tan* es reunido de nuevo con Andrés Soler, pero bajo la dirección de Juan Bustillo Oro en un filme que le otorgó la oportunidad al cómico, y al propio Soler, de interpretar un papel más bien dramático en la adaptación de la célebre novela del michoacano José Rubén Romero. *Las aventuras de Pito Pérez* (1956) era la segunda de las tres versiones filmicas inspiradas en *La vida inútil de Pito Pérez*. Con todo y el buen recuerdo de Manuel Medel en el papel del vago y borrachín filósofo pueblerino, Germán conseguía conmovier al lado de Soler como el poeta *Del Rincón*, quien le conmina a que le relate su vida y, a cambio, le promete entregarle cada día una botella de aguardiente.

Las diferentes anécdotas al lado de actrices y actores como Anabelle Gutiérrez, Consuelo Guerrero de Luna, Eduardo Alcaraz, Óscar Ortiz de Pinedo y su carnal Marcelo -su noviazgo frustrado, sus transas en la botica, sus amorios incidentales con mujeres mayores, etc.- son relatadas al viejo poeta que le escucha atento. Aquí, puede apreciarse la fluida y espontánea comunicación entre el cómico y ese estupendo secundario del cine nacional Andrés Soler, quienes en tan sólo unas cuantas escenas juntos consiguen momentos intensos. El filme finaliza con Soler, quien espera inútilmente con su consabida botella a que se presente *Pito*, quien decide continuar vagando en uno de los tantos pueblos del bajío mexicano.

A finales de ese mismo año de 1956, Germán abandonaba el drama para concentrarse de nuevo en otra de sus comedias paródicas, pero bajo la dirección de Fernando Cortés y con un argumento de Carlos León en *Refiff entre las mujeres*, donde repetía con Andrés Soler. Inspirada lejanamente en la célebre y taquillera cinta de Jules Dassin, *Riffiff entre los hombres* (1954), el cómico interpretaba a un aspirante a reportero que filmaba con “cámara escondida” a los asistentes de una fiesta, captando los gestos y las situaciones ridículas de la alta sociedad para el *Noticiero Verdad* y descubría así el robo de unas joyas.

La idea de parodiar los noticieros filmicos resultaba de entrada interesante, por desgracia, ni Cortés ni León se encontraban a la altura de Martínez Solares y Juan García *El Peralvillo*, es por ello que el filme carece de la chispa de las películas anteriores de *Tin Tan*. Por supuesto, el cómico tiene algunas escenas brillantes, sobre todo la que comparte con Andrés Soler en el papel de *Don Luis*, el cascarrabias director del *Noticiero Verdad*. “*Usted me tiene menoscabado. Ya me cansé de ser el office boy y el office vengo*”, le comenta el necio reportero *Refiff* a su jefe, quien desea casar a su hija *Sonia* (Sonia Furió) con un millonario. *Tin Tan* conquista a la joven y evita la quiebra de *Don Luis* filmando con su cámara de 16 mm escenas indiscretas y colaborando a su vez en la captura de los ladrones de joyas.

Para 1960 habían pasado ya los mejores años de *Tin Tan* y los buenos papeles para Soler escaseaban. Así, el vivales y baratero productor Jesús Sotomayor los reúne por última vez y nuevamente con la guapa Sonia Furió, en una lamentable aunque curiosa mezcla de horror y comedia titulada *Locura de terror*, dirigida por el más joven de la dinastía Soler, Julián, y con un paupérrimo argumento de Alfredo Varela *Varelita* y José María Fernández Unsaín. Aquí, *Tin Tan* como *El Pacífico* es sometido en un manicomio junto a *El Lucas* -que interpreta su hermano Manuel Valdés-, por el demente científico *Ivanov* que encarna Soler, quien es ayudado por un envejecido y calvo David Silva. Entre situaciones absurdas que no se detienen ni en el horror y menos en la comedia y en las que se aprecian niños enjaulados, el laboratorio de pacotilla y demás parafernalia demencial, *Tin Tan* es despojado de su cuerpo, con excepción de su cabeza, y deambula con el puro esqueleto debido a los truculentos experimentos de *Ivanov*, un Andrés Soler con permanente expresión de locura.

Por supuesto, habían quedado atrás los excepcionales encuentros entre el *Cenicento* y su *Mi hado padrino*, así como los divertidos intercambios verbales entre *Inocencio Dantés* y el tosijoso *viejito Farías*, y sobre todo, el trabajo de planeación hilarante de un equipo brillante: el que integraba el director Gilberto Martínez Solares, el dialoguista Juan García y Germán Valdés. No obstante, permanecerían para la posteridad fílmica el encuentro entre esos dos grandes del cine nacional; una pareja explosiva como lo fue la de Andrés Soler y Germán Valdés *Tin Tan*, inigualables monstruos sagrados de la pantalla.



EN LA PELÍCULA *LA CASA DEL TERROR* VARIOS LUGARES COMUNES DEL CINE CLÁSICO DE HORROR SE DAN CITA: EL MUSEO DE CERA, LA MOMIA Y EL HOMBRE LOBO, INTERPRETADO POR EL CÉLEBRE ACTOR ESTADUNIDENSE LON CHANEY JR. 1959.

— FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. EL PRODUCTOR FERNANDO DE FUENTES REYES Y GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES RECIBEN AL ACTOR LON CHANEY JR. A SU LLEGADA A MÉXICO. 1959.

— AUTOR NO IDENTIFICADO. VOLANTE DE *LA CASA DEL TERROR*, IMPRESO EN ESPAÑA. 1959.





SANTO

Y BLUE DEMON
EL MUNDO DE
LOS MUERTOS



AUTOR NO IDENTIFICADO. EN ESTA ESCENA DE *CADA QUIEN SU LUCHA* GASPAR HENAINE *CAPULINA* SUPLANTA AL LUCHADOR EL CICLÓN EN LA PELEA CONTRA ÁNGEL DE ORO (EDUARDO SILVESTRE). 1965.

TRÍPTICO PUBLICITARIO DE LA PRODUCTORA CINEMATOGRAFICA SOTOMAYOR, QUE EN 1969 FILMÓ AL HILO *SANTO* CONTRA *BLUE DEMON* EN *LA ATLÁNTIDA*, DIRIGIDA POR JULIÁN SOLER, EN EL MES DE ENERO; *SANTO* Y *BLUE DEMON* CONTRA *LOS MONSTRUOS*, DE FEBRERO A MARZO, Y *EL MUNDO DE LOS MUERTOS*, DE MARZO A ABRIL; ESTAS DOS BAJO LA DIRECCIÓN DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES.

A BRAZO PARTIDO

MARTÍNEZ SOLARES
EL CINE DE LUCHADORES

HÉCTOR OROZCO

A inicios de los años cincuenta la lucha libre, ya de por sí popular en las arenas de barriada, adquirió una enorme difusión por medio de las fotonovelas e historietas que se vendían en cantidades escandalosas. En estos muy asequibles impresos, los personajes más carismáticos del encordado enfrentaron diversos enemigos en alucinantes aventuras; la televisión, por su parte, incorporó a la programación primigenia las funciones de lucha libre, alcanzando un éxito formidable; y el cine tuvo que recurrir a estos ídolos enmascarados para retener a los espectadores en las salas.

Así surgió, en 1952, el cine de luchadores, un híbrido que arrebató personajes y escenarios a los más diversos géneros: policiaco, terror, comedia, ciencia ficción, melodrama arrabalero, comedia ranchera, películas sobre la Revolución y un largo etcétera; la mayoría de las veces con una promiscuidad y descuido sorprendentes. Gilberto Martínez Solares se incorporó a la moda de las patadas voladoras, los piquetes de ojos y las huracarranas, y lo hizo por el camino que mejor conocía, la parodia. En 1965, el productor Miguel Zacarías, director de cabecera de *Viruta* y *Capulina*, encomendó a don Gilberto la dirección de los cómicos en *Cada quien su lucha*¹.

Despedidos de la fábrica La Dulce Vida, *Viruta* y *Capulina* leen un volante que dice: “¿Perdió su trabajo...? ¿Las cosas le salen mal...? ¿Quítese la mala suerte consultando al doctor Badín Anuar! Magia blanca o negra según el cliente”. Después de visitar al mago —que, como chiste privado, lleva el nombre del productor Anuar Badín, primo de Miguel Zacarías—, la torpe pareja se emplea de masajistas del luchador Julián Caireles (Nathanael León *Frankenstein*), a quien *Capulina* deja inconsciente por error y toma su lugar en la pelea contra El Ángel de Oro. Más que a encuentros luchísticos, el título

1. Escrita por el hijo del productor, Alfredo Zacarías, y convertida en “cincomedia” por Roberto Gómez Bolaños *Chespirito*.



En la historia protagonizada por el Demonio Azul, unas voluptuosas extraterrestres conducen su sicodélica nave hasta las lagunas de Zempoala, para ocultarse. La misión de Nora (Gilda Mirós), Narda (Regina Torné), Nereida (Griselda Mejía), Nadia (Gina Moret) y Nita (Sandra Boyd) es encontrar y seducir a diez hombres valiosos para remplazar a los de su planeta, muertos por un virus. Blue Demon y el comandante de policía Raúl (Agustín Martínez Solares, sobrino del director) intentan detenerlas, pero los rudos talentos del enmascarado sólo serán utilizados contra los galanes hipnotizados, jamás contra las amazonas espaciales. Ellas, al igual que las Sicodélicas, se rendirán ante el amor.

Blue Demon y las invasoras surge de un guion de su productor Rafael Pérez Grovas que, según Emilio García Riera, fue adaptado por Gilberto y no por Raúl Martínez Solares, como aparece en los créditos en pantalla². Lo interesante es que la historia contó con un montón de desnudos injustificados —tan injustificados como los besos teletransportadores que daban las extraterrestres— en una versión de exportación que llevó por título *Blue Demon y las seductoras*.

La moda de estas desinhibidas versiones del cine de luchadores la impusieron los hermanos Calderón ese mismo año, cuando filmaron:

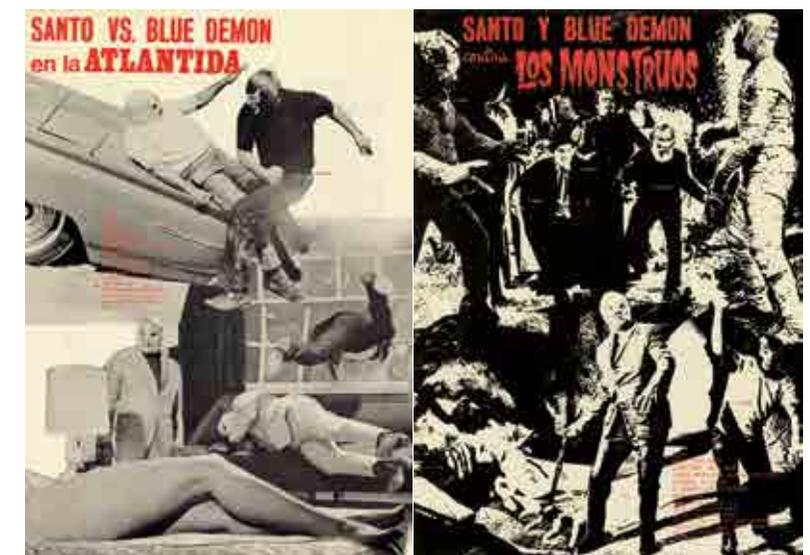
AUTOR NO IDENTIFICADO. IMPRESO PUBLICITARIO DE *BLUE DEMON Y LAS SEDUCTORAS*, TÍTULO DE LA VERSIÓN CON DESNUDOS FEMENINOS DE *BLUE DEMON Y LAS INVASORAS*, EN CUYO DISEÑO SE UTILIZARON FOTOGRAFÍAS TOMADAS POR ÁNGEL CORONA VILLA. 1968.

2. García Riera, Emilio; *Historia Documental del Cine Mexicano*; Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Conaculta e Imcine, tomo 14; México, 1993; pág. 156

El asesino loco y el sexo, *Horror y sexo* y *El vampiro y el sexo* (lúbricas versiones de *Las luchadoras contra el robot asesino*, *La horripilante bestia humana* y *Santo en el tesoro de Drácula*, respectivamente), todas dirigidas por René Cardona.

Durante años esas películas fueron el Santo Grial para espectadores y estudiosos del tema. Se conocían fotografías y material publicitario en los que, en ningún caso, se ve a los héroes enmascarados departiendo con las desabrigadas señoritas; incluso nuestros héroes negaron siempre su existencia o, por lo menos, haber sido informados de estas versiones, lo que hizo pensar que sólo se habían hecho imágenes fijas para enganchar al público. Aún no conozco a nadie que haya visto una copia de *Blue Demon y las seductoras*, pero en los últimos años hemos logrado ver las versiones alternas producidas por Cinematográfica Calderón, por lo que no pierdo la esperanza (puro interés profesional) de que aparezca pronto en algún lugar.

Al año siguiente, Martínez Solares filmó al hilo dos películas con las máximas estrellas del género, *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (de febrero a marzo) y *El mundo de los muertos* (de marzo a abril). En la primera de ellas, para hacer frente a tan poderosa dupla, el productor Jesús Sotomayor se trajo al ciclope que luchó contra *Piporro* en *La nave de los monstruos* (Rogelio A. González, 1960) para reunirlos con el Hombre Lobo, Frankenstein, la Momia y un famélico Vampiro al que siguen dos rozagantes vampiritas, y por si fuera poco, un doble malvado de Blue Demon. Todos salidos del laboratorio del doctor Bruno Halder (Carlos Ancira) quien, al parecer, adquirió de segunda mano varias máquinas de las Invasoras. Probablemente esta parafernalia fue aportada a la película por intervención de don Gilberto.





EL CINE DE LUCHADORES LO HICE DURANTE UNA ETAPA EN LA QUE NO ERA EXCLUSIVO DE NINGUNA CASA PRODUCTORA, SINO COMO FREELANCE... EL DEPORTE DE LA LUCHA LIBRE TIENE MUCHO DE COREOGRAFÍA. ES UN GÉNERO QUE SIEMPRE HA SIDO DEL GUSTO DEL PÚBLICO Y ERA MUY POPULAR ENTONCES. WOLF RUVINSKIS ME CONVENCÍ DE HACER ESAS PELÍCULAS, INCLUSO ÉL PUSO RUTINAS. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES



MANUEL PALOMINO. RAFAEL MUÑOZ. SANTANÓN, VICENTE LARA CACAMA, MANUEL LEAL, FERNANDO ROSALES, DAVID ALVIZU Y GERARDO CEPEDA *CHIQUILÍN*, EN *SANTO Y BLUE DEMON CONTRA LOS MONSTRUOS*. 1969.

— MANUEL PALOMINO. SANTO ENFRENTA AL VAMPIRO (DAVID ALVIZU), AL CÍCLOPE (GERARDO ZEPEDA *CHIQUILÍN*), A FRANKENSTEIN (MANUEL LEAL), AL HOMBRE LOBO (VICENTE LARA CACAMA) Y A LA MOMIA (FERNANDO ROSALES) EN UNA ESCENA DE *SANTO Y BLUE DEMON CONTRA LOS MONSTRUOS*. 1969.

— MANUEL PALOMINO. RAULITO MARTÍNEZ SOLARES, SOBRINO DEL DIRECTOR E HIJO DEL CINEFOTÓGRAFO DE LA PELÍCULA *SANTO Y BLUE DEMON CONTRA LOS MONSTRUOS*, INTERPRETA A UN NIÑO CAMPESINO QUE ES DEVORADO POR EL HOMBRE LOBO (VICENTE LARA CACAMA). 1969.

Si en la primera cinta los seres del más allá son traídos a la vida por un científico loco, en *El mundo de los muertos* una vieja rencilla —de 300 años solamente— entre los espadachines Caballero Enmascarado de Plata y Caballero Azul, esbirro de la bruja Damiana; renace entre sus respectivos herederos enmascarados, cuando Santo desciende al inframundo en busca de su poseída novia, Alicia. Ambas cintas gozaron de enorme éxito en las salas y en su paso por la televisión; y aún hoy, siguen siendo de las favoritas del público.



Las películas de luchadores, rentables por precarias, conformaron un universo estético y narrativo que se impuso durante décadas en nuestro imaginario cultural. Por eso, otros héroes buscaron seguir sus pasos; uno de ellos fue Chanoc, personaje surgido de una historieta editada por Publicaciones Herrerías. Después de su exitoso debut en el cine, bajo la dirección de Rogelio A. González en 1966, Chanoc reapareció en 1970 con nuevas aventuras dirigidas por Gilberto Martínez Solares. El actor Gregorio Casal sustituyó al galán Andrés García en el papel protagónico, mientras que *Tin Tan* encarnó al ladino Tzekub Baloyán, inseparable compañero del héroe, que interpretó originalmente el también director *Chano* Urueta.



Chanoc en las garras de las fieras (1970), en la que el héroe busca un tesoro oculto en el fondo de un cenote sagrado protegido por un pulpo gigante, y, sobre todo, *Chanoc contra el tigre y el vampiro* (1971), son un claro ejemplo de cómo este sistema de producción rupestre impone su identidad estética y narrativa sin importar el talento de quienes en ellas intervienen:

Tin Tan juega con su conocidísimo director Gilberto Martínez Solares a que están haciendo otra cosa [...] y prodiga los restos de su ya muy gastada vitalidad al cantar unas cosas raras, al aparecer como un pirata [...], o al dejarse vencer a golpes por una geisha que sale en la película porque sí, como tantas otras cosas. [...] Consterna en cambio el descuido con que cumplieron sus trabajos varios profesionales de buena reputación: el fotógrafo Raúl Martínez Solares (fallecido poco después de filmada la cinta) no se preocupó de que unos peregrinos cambios de luz hicieran indistinguibles el día y la noche; Manuel Fontanals no procuró ni el más leve disimulo del ya demasiado visto *backlot* (patio trasero) de los Churubusco; Gloria Schoemann no se interesó mayormente en que los planos tuvieran alguna relación entre sí. Bueno, para no hablar de Manuel Esperón que aportó al churro una música de fondo oída mil veces (creo que no exagero) en el cine³.

Las siguientes películas de la saga: *Las tarántulas* (1971) y *Chanoc en el foso de las serpientes* (1974) contaron con un nuevo protagonista, el domador,

3. García Riera, Emilio; op. cit.; tomo 15; págs. 190 y 191.

ORIGINAL FOTOMECÁNICO DE LA PELÍCULA *CHANOC EN LAS GARRAS DE LAS FIERAS*, DISEÑADO PARA LA FORMACIÓN DE LAS CARTELERAS DE CINE EN LOS PERIÓDICOS. 1970.

AUTOR NO IDENTIFICADO. CARTEL DE LA PELÍCULA *CHANOC EN LAS TARÁNTULAS*. 1971.





stuntman y prácticamente residente de la jungla de los Estudios Churubusco, Humberto Gurza; y en la última de ellas, Ramón Valdés sustituyó a su hermano *Tin Tan* —fallecido un año antes— como Tzekub.

Siempre atento a los gustos del público, en 1977, Martínez Solares volvió a dirigir fortachones enmascarados en una delirante aventura que escribió con su hijo Adolfo, sobre una idea del productor Rogelio Agrasánchez. En *Misterio en las Bermudas*, Mil Máscaras se integró al ya probado *team* Santo-Blue Demon para desentrañar un misterio que incluía dos princesas árabes, una falsa y otra verdadera (pero que se veía igual de falsa), un visir de Irania que además es campeón de lucha libre y amigo de Santo, un sabio megalómano de nombre Godar y una ciudad submarina donde las personas no envejecen.

A pesar de lo absurdo de sus tramas, o precisamente por eso, el cine de luchadores ha tenido siempre gran aceptación en el público de a pie. Don Gilberto, siendo un experimentado director de comedia, no tuvo empacho en caer en el humor involuntario, en permitirse audacias argumentales casi suicidas y en echar mano de ridículos disfraces y escenografías recicladas, para que un público poco exigente emprendiera las más locas aventuras.

Desafortunadamente, su paso por las arenas filmicas concluyó sin horribles monstruos ni extraterrestres despechugadas. *Ángel del silencio* (1978) fue un drama arrabalero, sobre un joven mudo y huérfano, interpretado por Rogelio Guerra, que incursiona en la lucha libre para ayudar al orfanato que sostiene su mentor Lobo Negro. Lo más curioso es que fueron verdaderos luchadores, precisamente Lobo Negro (Guillermo Hernández) y Fernando Osés, los autores de esta historia que sirvió de final anticlimático al cine de luchadores del audaz Gilberto Martínez Solares.

L. MENDOZA (ILUSTRACIÓN). CARTEL DE LA PELÍCULA *CHANOC EN EL FOSO DE LAS SERPIENTES*. 1974.

— AUTOR NO IDENTIFICADO. CARTEL DE LA PELÍCULA *CHANOC EN LAS GARRAS DE LAS FIERAS*. 1970.

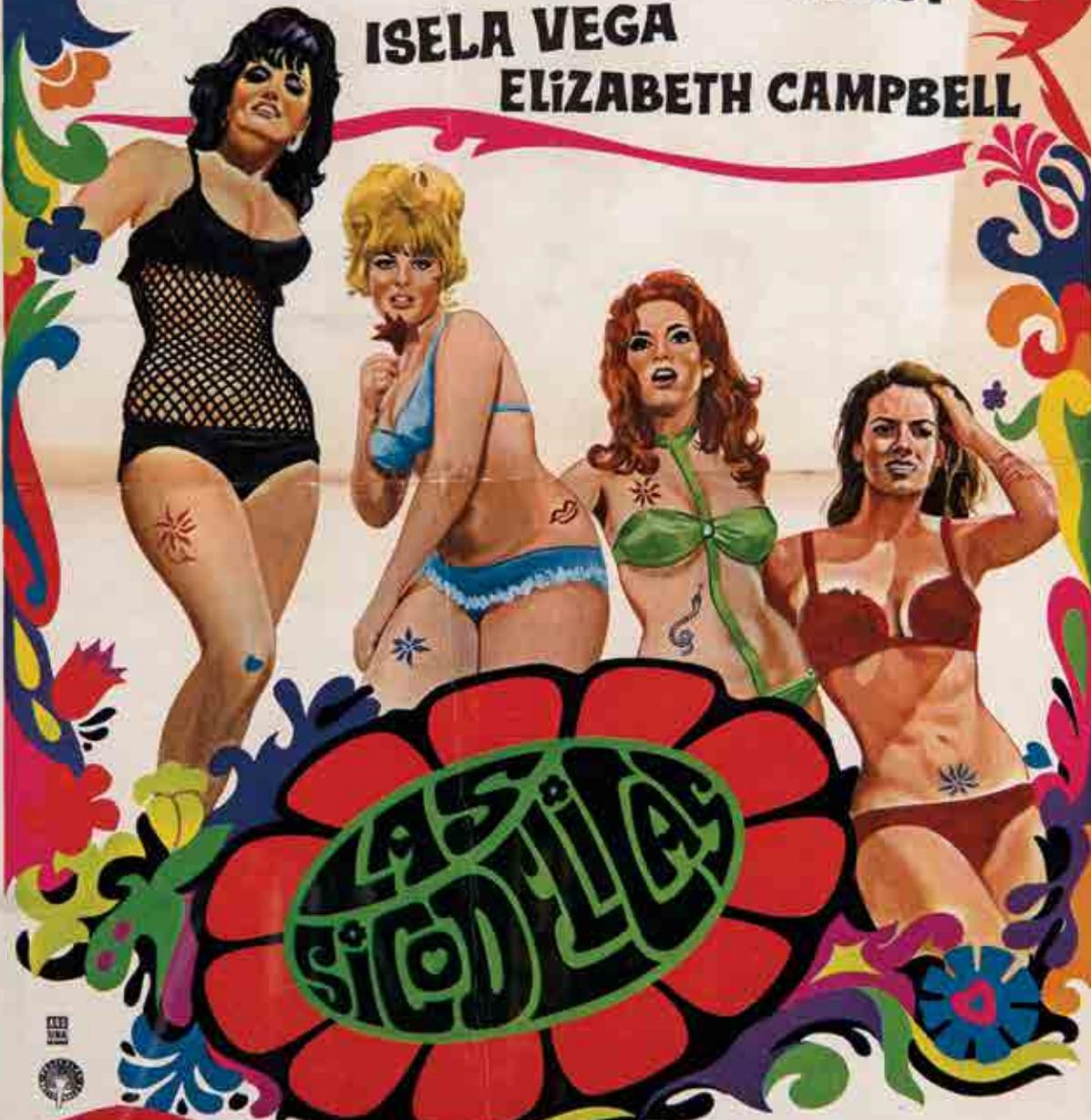
— FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. LOS LUCHADORES *BLUE DEMON*, *MIL MÁSCARAS*, *SANTO* Y *SANDRA DUARTE* EN *MISTERIO EN LAS BERMUDAS*. 1977.

— JESÚS CARLOS. EL DIRECTOR GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES HACE UNA ACTUACIÓN ESPECIAL COMO EL LÍDER DE UNA UTÓPICA SOCIEDAD SUBMARINA EN SU PELÍCULA *MISTERIO EN LAS BERMUDAS*. 1977.



PELICULAS RODRIGUEZ, S. A.
presenta:

MAURA MONTI
AMEDEE CHABOT
ISELA VEGA
ELIZABETH CAMPBELL



con **ROGELIO GUERRA**
actuación especial de:
JACK GILBERT • ROSA MARIA KESSEL • NANCY VIDALON

DIRECTOR:
GILBERTO MARTINEZ SOLARES

HIPPIE NEW YEAR

GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y EL CINE DE ♦ LOS SESENTA ♦

ELISA LOZANO

ACORDE CON EL TÍTULO
DE LA PELÍCULA, GILBERTO
MARTÍNEZ SOLARES
EXPLOTÓ AL MÁXIMO
LA ESTÉTICA Y LA MODA
SICODÉLICA, COMO SE
APRECIA EN EL LOBBY CARD.
1968.

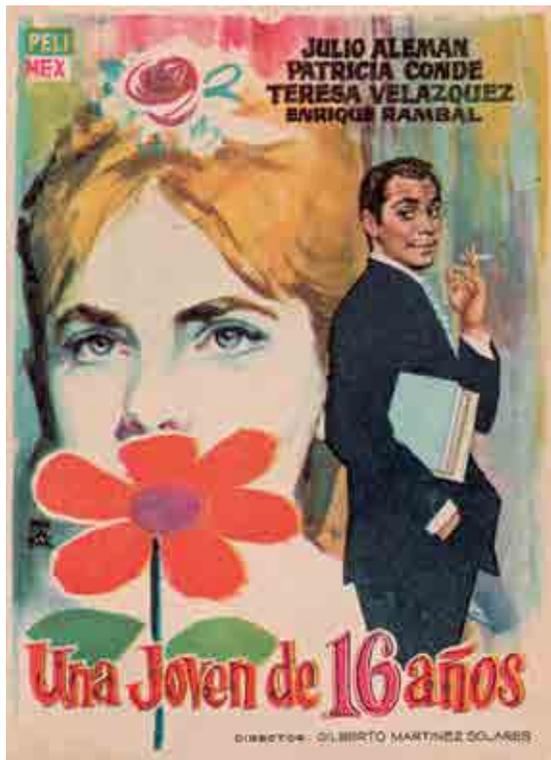
En 1960 el panorama del cine mexicano era desolador, la crisis iniciada años antes se agudizaría por varios factores: la actitud lucrativa de los productores, la baja calidad de los argumentos y la ausencia de nuevas figuras. No obstante, Gilberto Martínez Solares acumula en la década más de treinta películas variopintas en géneros, temas y calidad. Lo mismo hace comedias rancheras con populares cantantes -*Las hijas del Amapolo*, *Alma llanera*-, que de folclor español -*Las leandras* y *De color Moreno*, con Rosario Dúrcal y Lola Flores-, pero, sobre todo, una serie de filmes en los que aborda la problemática, los gustos, las diversiones y el despertar sexual de la juventud mexicana de distintas clases sociales.

Protagonizadas por las estrellas del momento y cantantes de los ritmos de moda, estas cintas van del edulcorado romanticismo de *Una joven de dieciséis años* (nueva versión del argumento *Los martes, orquídeas* de Sixto Pondal y Carlos A. Olivari, autores de *Cinco rostros de mujer* y *Su última aventura*), con Patricia Conde y Julio Alemán, a una dramaturgia sencilla, ágil y llena de humor como *Mi héroe*, con el mismo actor, ahora acompañado de Angélica María *La novia de México* y, con la misma pareja, así como con el actor y conductor venezolano Amador Bendayán, la estrella italiana Silvana Pampanini y Mauricio Garcés, a la comedia *Napoleoncito*.



AUTOR NO IDENTIFICADO.
 CARTEL DE LA PELÍCULA
 ALMA LLANERA. 1964.
 —
 VOLANTE DE LA PELÍCULA
 UNA JOVEN DE 16 AÑOS
 IMPRESO EN ESPAÑA. 1962.
 —
 VOLANTE DE LA PELÍCULA
 MI HÉROE. 1964.

PRESS KIT DE LOS PERVERSOS
 A GO GÓ, CINTA
 PROTAGONIZADA POR FANNY
 CANO, ARTURO DE CÓRDOVA,
 MARGA LÓPEZ Y FERNANDO
 LUJÁN, QUE ALCANZÓ GRAN
 ÉXITO, MANTENIÉNDOSE
 DURANTE TRECE SEMANAS
 EN CARTELERA EN 1965.





Otra vertiente importante son los melodramas moralizantes ubicados en el entorno urbano, como *Juventud sin ley* y *Los perversos a go go*, en los que jóvenes marginados, rebeldes de la “Nueva ola”, delinquen bien por necesidad o por mero placer. Interpretados por astros del periodo –Fernando Luján, Fanny Cano, Blanca Sánchez, Roberto Jordán– y cobijados con la experiencia de importantes figuras de la época de oro –Arturo de Córdova, Marga López y Roberto Cañedo–, se enfrentan a la incompreensión de los adultos.

Poseedor de una energía vital que le permite sostener un impresionante ritmo de trabajo –tan sólo en 1967 dirige siete cintas– hacia el final de esta década de contrastes y transformaciones sociales, de manifestaciones estudiantiles alrededor del mundo y del surgimiento del movimiento *hippie*, Gilberto Martínez Solares se arriesga y explora ese universo en *El misterio de los hongos alucinantes*, una película en la que combina lo policiaco con el tráfico de sustancias y en la que, según las notas de prensa del momento, aparecen “*hippies* auténticos de esos de la Zona Rosa”. Quizá

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. ROGELIO GUERRA Y AMADEÉ CHABOT SON UNA PAREJA DE ENAMORADOS EN *LAS SICODÉLICAS*. 1968.

parte de la inspiración vino de la lectura del libro *Los hongos alucinantes*, del escritor Fernando Benítez, quien expone ahí su investigación sobre su uso en las culturas ancestrales de México, publicado poco antes.

En esa misma línea dirige *Las sicodélicas*, una comedia de humor negro sobre cuatro seductoras mujeres que viven entre la inocencia y la sensualidad, el amor y la muerte. Filmada en la ciudad de Lima, Perú, con un estilo visual llamativo, vistoso vestuario y la participación del grupo Los Shain's, precursores del rock en aquel país, *ad hoc* con el título, la cinta es un buen ejemplo de la estética imperante. Con ello, Gilberto Martínez Solares reafirma una vez más su espíritu innovador, al tiempo que logra llevar a los espectadores a las salas de cine.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. JORGE, BENITO, ARTURO, GUALBERTO Y JAVIER, LOS HERMANOS CASTRO EN *EL MISTERIO DE LOS HONGOS ALUCINANTES*, PELÍCULA PARA LA QUE COMPUSIERON VARIAS CANCIONES. 1968.



TRAS LA EVIDENCIA DE LA DEMAGOGIA GUBERNAMENTAL, Y SIN IDEOLOGÍA UNIFICADORA, NUMEROSOS JÓVENES URBANOS SE SUMERGEN EN LA DROGA (MARIHUANA, HONGOS ALUCINÓGENOS, PEYOTE, ÁCIDO LISÉRGICO), Y HACEN DEL ROCK UNA CONMOCIÓN QUE PREPARA EL GRAN SALTO MENTAL DE LOS AÑOS SIGUIENTES, CON MAYOR ANTICIPACIÓN FEMENINA, TOLERANCIA, RESPETO A LA DIVERSIDAD SEXUAL Y ENFRENTAMIENTO AL AUTORITARISMO.

CARLOS MONSIVÁIS



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. POSEÍDA POR EL DEMONIO, UNA MONJA (CECILIA PEZET) RECIBE LOS PEORES TORMENTOS EN *SATÁNICO PANDEMÓNIUM*. 1973.

SATÁNICO PANDEMÓNIUM

EROTISMO GORE Y LOS EXCESOS DE LOS SETENTA

RAFAEL AVIÑA

Hacia 1996 aparecía en cartelera un sangriento filme *Serie B* a medio camino entre *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) y *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968): *Del crepúsculo al amanecer* dirigido por Robert Rodríguez, producido, escrito y protagonizado por Quentin Tarantino. Una suerte de ultra violento *thriller* de humor negro, cine de horror-gore y enloquecida farsa vampírica que condensaba las inquietudes de dos cineastas que intentaban profundizar en los terrenos de la sangre y la brutalidad.

Parte fundamental de la trama sucedía en un antro llamado *Festín de tetas*, una madriguera de vampiros sedientos con brutotes mexicanos que hablan *spanglish*, *heavymetaleros* motociclistas, rudos camioneros y la vampiresa mayor: una preciosa Salma Hayek, cual sensual bailarina exótica cuyo nombre responde al de *Satánico Pandemónium*.

Tarantino y Rodríguez, conscientes del delirio *kitsch* y el cine de culto, tomaron el apodo del personaje que encarnaba Hayek de uno de los relatos más insólitos, atrevidos y excesivos de nuestro cine, que tuvo cabida justo en un momento coyuntural en donde la cinematografía mexicana parecía tener tolerancia casi total, para proponer no sólo temas de denuncia y crítica social, sino todo tipo de asuntos escabrosos o de enorme crudeza, que años atrás la censura atajaba.

Así, durante el sexenio echeverrista era posible, por ejemplo, mostrar de manera gráfica violaciones, esclavitud y asesinatos: *El valle de los miserables* (René Cardona Jr., 1974) y *Las poquianchis* (Felipe Cazals, 1976). Abuso de autoridad y homosexualismo: *La isla de los hombres solos* (René Cardona, 1973), Antropofagia: *Los supervivientes de los Andes* (René Cardona, 1975). Así como orgías y lesbianismo en un convento: *Satánico Pandemónium*, que el veterano Gilberto Martínez Solares realizaba en 1973 a partir de un guion suyo y de su hijo Adolfo Martínez Solares, inspirado en un argumento del productor Jorge Barragán.

Antes de matarte van a hacerte víctima de mil tormentos. Tu boca será llenada con un embudo y por ahí correrá plomo derretido que llegará

a tus entrañas. Tus carnes serán arrancadas en mil pedazos y tus gritos serán escuchados por todo el valle...

Las palabras con las que *Luzbel*, interpretado por Enrique Rocha sentencia a la hermosa Cecilia Pezet (*El llanto de la tortuga, La lucha con la pantera*) en el papel de *Sor María*, quien ha sido tentada por el demonio -literal y metafóricamente-, no sólo anticipan y sintetizan algunos de los horrores que sufre la protagonista, sino que resultan una violenta alegoría del contenido erótico y *soft porno* que rodea este relato en comunicación total con ese cine de horror *gore* de la época que, bajo sus tramas sanguinolentas en la que cabían mutilaciones y cuchilladas, se planteaban dramas de represión sexual en donde la sangre, lágrimas y gritos, sugerían otro tipo de secreciones sexuales, como lo insinúa el diálogo del embudo, el plomo derretido y la carne arrancada.

Lo curioso es que todos los tormentos, actos de violencia y sexualidad suceden en la mente enferma de la novicia consumida rápidamente por la peste, en una pequeña comarca (los alrededores de Tepoztlán en Morelos), en los años de la Inquisición. Es decir: las imágenes de una joven monja seduciendo a *Sor María*, quien a su vez se desnuda para darse azotes y colocarse una cuerda con cardos, que hacen sangrar su espalda y cintura. La de *Sor María* intentando violar a un pastorcito adolescente, a quien luego acuchilla brutalmente, sólo para darse cuenta que en realidad es la abuela del jovencito. La risible escena de la orgía final con varias monjas desnudas o semidesnudas. O aquella escena donde Pezet es desvirgada por *Satanás*, tenía todo para escandalizar a la censura religiosa de su momento, más aún con su explícito subtítulo: *La sexorcista*.

El propio productor Jorge Barragán denunciaba en la prensa que la Mitra, por conducto de los sacerdotes Navarro Encinas y Méndez Arceo, la habían calificado de:

“Película que ofende a la moral del convento”. “Estas personas no tienen ninguna autoridad para prohibir al público que vean o que no en nuestro cine... Soy respetuoso del público católico, pero no permito la intromisión del clero en mi trabajo como cinematografista” expresaba Barragán.

Sea lo que fuere, éste delirante y atípico filme de horror y erotismo *soft* de ambiente bucólico, sobre una bella novicia dedicada a darle vuelo al hábito, seduciendo y fornicando, según los azotes sadomasoquistas místicos de esta deliciosa barbaridad, no sólo se desmarca por completo de la filmografía de don Gilberto Martínez Solares, sino del cine mexicano de aquel momento.

A su vez, *Satánico Pandemónium* resulta una suerte de anticipo de los enconos que provocaría a principios de este nuevo milenio *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2001). De hecho, casi todo filme mexicano que toca el asunto está condenado a ser ajusticiado por la censura fílmica, o

AUTOR NO IDENTIFICADO.
CARTEL DE LA PELÍCULA
SATÁNICO PANDEMÓNIMUM.
1973.



EN 1996 EL DIRECTOR ROBERT RODRÍGUEZ BAUTIZÓ CON EL NOMBRE DE SATÁNICO PANDEMÓNIMUM AL PERSONAJE QUE SALMA HAYEK INTERPRETA EN SU PELÍCULA DEL CREPÚSCULO AL AMANECER (FROM DUSK TILL DOWN). RAFAEL AVIÑA

aquella que ejercen tácitamente organizaciones civiles y religiosas. *Nuevo mundo* (1976) de Gabriel Retes, por ejemplo, no aguantó ni cuatro días en cartelera, debido a su trama sacrílega: la creación de una Virgen de Guadalupe, a partir de una modelo indígena. Asimismo, *La viuda negra* (1977) de Arturo Ripstein fue enlatada por cerca de seis años, no tanto por los desnudos de Isela Vega, sino por sus tórridos embates amorosos con el cura de un pueblo (Mario Almada).



MARIO CORDERO. MARÍA
ELENA VELASCO LA INDIA
MARÍA EN OKEY MR. PANCHO.
1979.

MARTÍNEZ SOLARES Y LA INDIA MARÍA

HUGO LARA CHÁVEZ

En los años ochenta, Gilberto Martínez Solares contribuyó a consolidar a una estrella del cine mexicano capaz de alzarse como un imán de taquilla, como no se veía desde los mejores tiempos de *Cantinflas*. Se trata de María Elena Velasco, la *India María*. Su caso es un hecho destacable por dos razones: ser mujer en una industria machista y encarnar a una indígena en un país de racismo soterrado. La *India María*, su personaje entrañable y simpático, deleitó con sus aventuras chuscas a dos o tres generaciones de mexicanos.

Pero más allá del hecho de que sus películas cifradas en la farsa, los diálogos recurrentes y el *slapstick* (el pastelazo y las piruetas) divirtieran a millones, llama la atención que Velasco realmente se convirtió en un caso único en el cine nacional de corte industrial, una mujer orquesta que asumió total control creativo de sus producciones, no sólo como actriz, sino como argumentista, guionista, directora y productora. Hay que recordar que varias de esas funciones estuvieron vetadas para las mujeres por décadas y lo que logró fue insólito en el cine nacional de su momento.

Su célebre personaje lo comenzó a forjar en los años sesenta, hasta que ya al inicio de la siguiente década, consolidó plenamente la identidad de su personaje: María Nicolasa Cruz, una mujer mazahua ingenua y noble que, en clave picaresca, siempre sale bien librada de los enredos en los que se mete.

En sus primeros filmes es fundamental su asociación con el director Fernando Cortés, pero también fueron clave las dos películas que realizó junto con Gilberto Martínez Solares. Con él codirigió *Okey, Mister Pancho* (1981) y protagonizó *¡El que no corre... vuela!* (1982), que narran, respectivamente, las aventuras rocambolescas y disparatadas de la *India María* como indocumentada en Estados Unidos, y como inmigrante rural en la caótica Ciudad de México. Estos dos filmes son importantes porque Velasco se inició como coguionista y productora, además de que se involucró en el oficio de la dirección bajo la enseñanza de Martínez Solares, puesto que asumirá en sus siguientes cuatro filmes.



LA INDIA MARÍA ES EXCELENTE. ES UNA MUJER MUY TALENTOSA QUE NO TIENE RIVAL EN EL CINE. CANTINFLAS Y ELLA SON DOS PERSONAJES QUE, POR UNA RAZÓN INEXPLICABLE, NO HAN TENIDO UN COMPETIDOR, TIENEN UN GÉNERO QUE NO HAY NADIE QUE SE LES ATRAVIESE Y ADEMÁS LO HACEN CON MUCHO TALENTO. ELLA, DENTRO DE SU PERSONAJE NO DEJA DE TENER UN ATRACTIVO COMO MUJER, ES MUY INTELIGENTE, MUY AGRADABLE PERSONA Y DE MUCHO ÉXITO, NO TIENE COMPETENCIA. NADIE HA ENTRADO EN SU TERRENO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

En suma, Velasco- *India María* resulta una figura notable dentro de la galería del cine nacional, tanto por su importancia como fenómeno taquillero, como por los elementos de análisis que ofrece su personaje, en un contexto social y político muy particular por el que cruzó México, entre las crisis políticas-económicas y la búsqueda para sostener la viabilidad del cine industrial.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. MARÍA ELENA VELASCO *LA INDIA MARÍA*, ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES, CINEFOTÓGRAFO, ARMANDO CASTILLÓN, OPERADOR DE CÁMARA, EL DIRECTOR GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y OTROS MIEMBROS DE SU EQUIPO TÉCNICO, DURANTE EL RODAJE DE *EL QUE NO CORRE VUELA*, EN UNA VECINDAD DEL BARRIO DE TEPITO. 1979.

ONTIVEROS (DISEÑO E ILUSTRACIÓN), CARTEL DE LA PELÍCULA *EL QUE NO CORRE VUELA*, ESTRENADA EN 1982.

DIANA FILMS. S. A. presenta a su ARTISTA EXCLUSIVA

LA INDIA MARÍA

(María Elena Velasco)

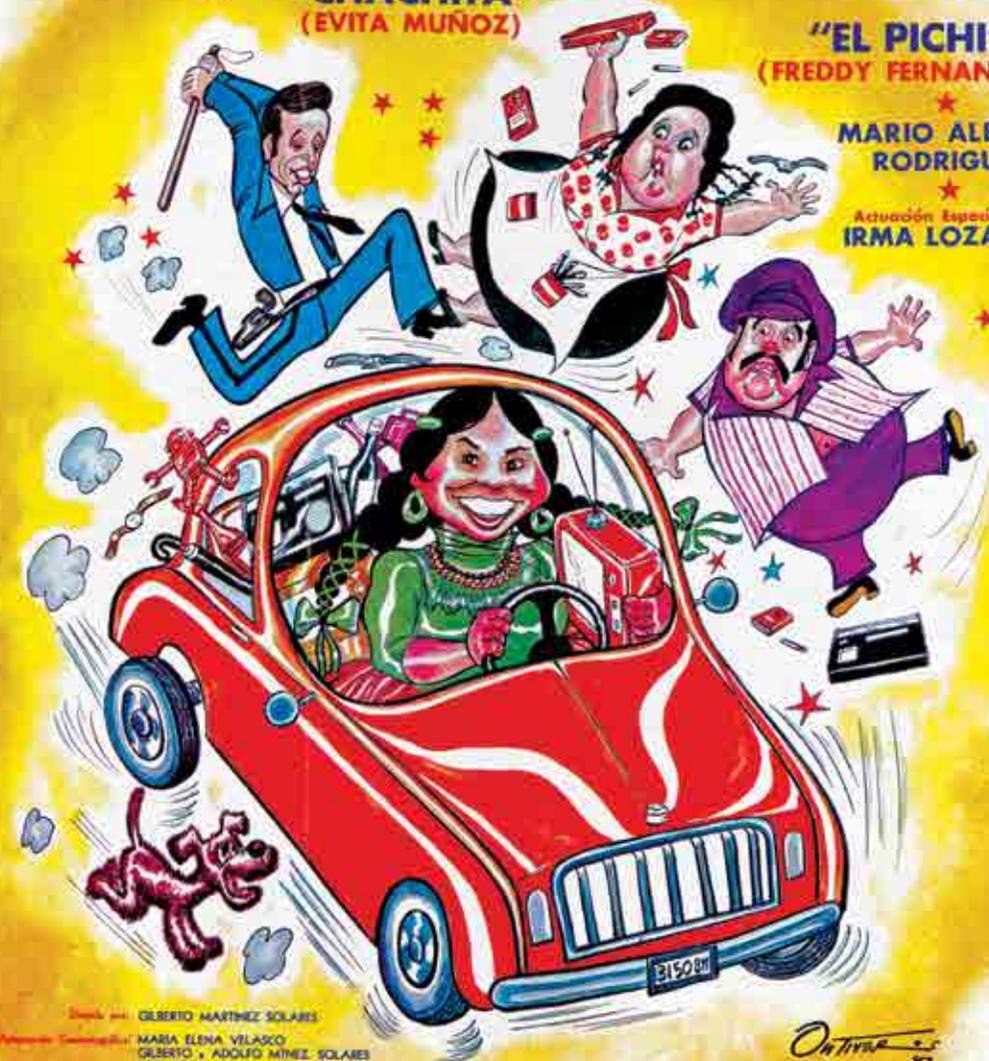
"EL QUE NO CORRE... VUELA"

con "CHACHITA"
(EVITA MUÑOZ)

"EL PICHÍ"
(FREDDY FERNÁNDEZ)

MARIO ALBERTO RODRÍGUEZ

Actuación Especial de IRMA LOZANO



Diseño por: GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES
 Preparación y Ejecución: MARÍA ELENA VELASCO
 GILBERTO y ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES
 JOSÉ LOZANO
 Dirección: GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES
 FERNANDO DE FUENTES E.
 Una producción de FERNANDO DE FUENTES

Ontiveros 82





El divo de Juárez

ELISA LOZANO

[RUBÉN] RUIZ OCAÑA.
LOBBY CARD DE LA PELÍCULA
EN ESTA PRIMAVERA,
ESTRENADA EN 1977.

A principios de los años setenta, el joven cantautor Alberto Aguilera Valdez, originario de Parácuaro, Michoacán, ya conocido con el nombre artístico de Juan Gabriel, encabezaba las listas de popularidad gracias a su tema *No tengo dinero*, que vendió más de dos millones de discos y fue traducido a varios idiomas.

A ese éxito siguieron títulos como *Me he quedado solo*, *No se ha dado cuenta*, *Será mañana*, y se multiplicaría ahora en las melodías de su autoría interpretadas por Angélica María, Estela Núñez, Lupita D'Alessio. Tal popularidad lo convirtió en una figura atractiva para los productores de cine y, en 1975, Juan Gabriel debutó en la película *Nobleza ranchera* (Arturo Martínez) al lado de Verónica Castro, misma que no tuvo mayor repercusión. Quizá por ello cuando Gilberto Martínez Solares le propuso filmar *En esta primavera*, título de otra de sus populares canciones, éste se negó. Pero la gran experiencia y buen trato del director terminaron convenciendo a Juan Gabriel de participar en esta dramática historia, en la que interpreta varias canciones de su autoría, ahora acompañado por la española Estrellita, Merle Uribe y el propio Gilberto Martínez Solares, quien aparece en varias secuencias.

Con fotografía de Adolfo Martínez Solares, coautor también del guion, *En esta primavera* se filmó en locaciones de la Ciudad de México, como la Ciudad Universitaria, el Hotel del Prado, el Panteón Español y el Parque Hundido. Se estrenó el 1 de febrero de 1979 en los cines Chapultepec y Alameda, donde permaneció sólo cinco semanas. El álbum homónimo que contenía todas las canciones de la película alcanzó altas ventas.

EN 1971, EL DEBUT PROFESIONAL: JUAN GABRIEL ES TÍMIDO Y PROTEGIBLE, ES VULNERABLE Y EXPRESIVO, Y SUS PRIMERAS COMPOSICIONES CELEBRAN UNA JUVENTUD ALEGRE, INTRASCENDENTE Y LEVEMENTE ANACRÓNICA, CUYA LIMITACIÓN ESENCIAL ES CORTESÍA DE LA REALIDAD [...] Y SÍ, HAY RAZONES DEL GUSTO QUE SE ESPARZEN, LAS CHAVAS PERSUADEN A SUS NOVIOS, A LAS MADRES SE LES DESARROLLAN HÁBITOS QUE MUY PRONTO DEJAN DE SER CLANDESTINOS, Y EL INFLEXIBLE PATERFAMILIAS SE DESCUBRE UNA MAÑANA TARAREANDO: EN ESTA PRIMAVERA.... CARLOS MONSIVÁIS



FOTÓGRAFO NO
IDENTIFICADO. ALFONSO
ZAYAS Y LUIS DE ALBA
EN *LOS ALBAÑILES*. 1983.

LOS AÑOS FINALES

HUGO LARA CHÁVEZ

LAS PELÍCULAS DE LOS VERDULEROS Y ESAS FUERON MI SALVACIÓN. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

I. DON GILBERTO Y EL CINE DE LA CRISIS

La década de los setenta supuso dos situaciones imprevistas para los productores tradicionales del cine mexicano: el menosprecio y la marginación durante el gobierno del presidente Luis Echeverría (1970-1976) y su atropellado reacomodo en un país sin proyecto fílmico en el sexenio de José López Portillo (1976-1982), que quedó bajo el mando de la hermana del presidente, Margarita López Portillo. Todo esto impactó al cine mexicano de manera sombría.

Si los efectos de 1968 entrañaron el gran desquebrajamiento del modelo político-social del México postrevolucionario (a pesar de los intentos por acallararlo), los bruscos giros de timón de las sucesiones presidenciales de 1976 y 1982 acabaron por desmoronar la economía. A nivel de industrias como la del cine y la prensa —donde el dinero y los contenidos iban de la mano— esto se tradujo en incertidumbre y descontrol. Ya no había más un modelo de ideología al que se tenía que seguir ciegamente (el 68 acabó con ello), ni tampoco había seguridad con el nuevo esquema de desarrollo fundamentado en el petróleo, como lo demostraría el hundimiento financiero que siguió luego de un falso llamado del presidente para “aprender a administrar la abundancia”.

A merced de la tormenta, el camino a seguir era el de los naufragos a la deriva: apostar por la supervivencia sin importar la forma. Esto dio paso a una nueva relación de contubernio con los medios, ejercido desde el poder, donde el cinismo cobró protagonismo, un aliado que se había procurado mantener con disimulo pero que entonces dejó su oscura guarida y caminó libremente. Sobre el escenario del cine nacional de ese momento, José Felipe Coria escribió:

Aunque el incremento inflacionario rebasó el 100 por ciento de un día para otro, el ritmo productivo del cine nacional se sostuvo gracias a la

permisidad temática del gobierno, la cual aprovecharon al máximo los productores: recurrieron de inmediato a los albares, los desnudos y los temas afines a estos motivos (el único límite lo constituía la sexualidad explícita y los asuntos políticos delicados) y comenzaron a cosechar triunfos en el río revuelto del cambio sexenal. La productora Cinematográfica Calderón tomó la delantera a partir de *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974) que estuvo 26 semanas en cartelera”¹.

En diciembre de 1982 tomó posesión de la presidencia Miguel de la Madrid Hurtado, que ofreció dirigir al país alejado de los políticos corruptos, pero los seis años de su gobierno estuvieron colmados de graves crisis económicas, devaluaciones estratosféricas (en ese periodo el peso pasó de 74.04 a 2 mil 278 por dólar), impunidad, escándalos, delincuencia y narcotráfico fuera de control y, para colmo, sobrevino el terremoto de 1985.

Ante ese panorama, las medidas oficiales tomadas a principios del sexenio fueron ineficaces. En 1983 se creó por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Su primer director fue el cineasta Alberto Isaac, que tuvo una gestión poco fructífera, maniatado por la inadecuada organización del cine nacional y el estado de ruina en el que cayó el país.



1. García, Gustavo y José Felipe Coria. *Nuevo cine mexicano*. Edit. Clío, México, 1997. p.51.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. ARMANDO SILVESTRE Y VALENTÍN TRUJILLO EN LA BANDA DEL POLVO MALDITO. 1977.



AUTOR NO IDENTIFICADO. VOLANTES DE LAS PELÍCULAS EL NORTEÑO ENAMORADO. MÉXICO, 1975 Y PASIÓN POR EL PELIGRO, 1978.



De esta manera, el grueso de la producción del ámbito privado se abocó a la fabricación de filmes que garantizaban una recuperación rápida, como las películas de ficheras, el cine de acción, las películas de cómicos y de estrellas de televisión, así como el cine de temas fronterizos y de narcotraficantes. “A principios de los ochenta —comentó Carlos Monsiváis—, el cine nacional (o lo que haga sus veces) toca fondo. Atrás han quedado la credulidad, la credibilidad, el apasionamiento por el cine de autor, las sucesivas promociones de actores, por así decirlo, inconclusos; las películas de calidad sepultadas por la falta de atmósferas propicias. Y delante, y muy ubicuos, se halla la plétora de falsos *thrillers*, ficheras al borde de la jubilación, pulquerías donde unos y otros anotan con disimulo los hallazgos lexicológicos, tramas colmadas de crímenes en serie en residencias que hacen mal uso de la playa”².

En el desamparo se encontraron por igual los jóvenes cineastas y la vieja guardia de directores y productores en busca de sobrevivir. Como director y productor, Gilberto Martínez Solares, como le sucedió a algunos de sus colegas de generación —entre ellos a Ismael Rodríguez— quisieron adaptarse a las circunstancias mediante las soluciones inmediatistas que

2. Monsiváis, Carlos. *Rostros del cine mexicano*. Américo Arte Editores, México, 1993, p.102.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. JORGE RIVERO, ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES, DOMÉNICO BAZÁN Y GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES EN LA FILMACIÓN DE *EL PELEADOR DEL BARRIO*. 1980.

tuvieron a la mano, con el fin de mantener altos ingresos. Apostaron por un cine popular, de bajo costo, con temas candentes y provocadores, pero con argumentos frágiles que de todas formas un ancho público consumía sin reparo.

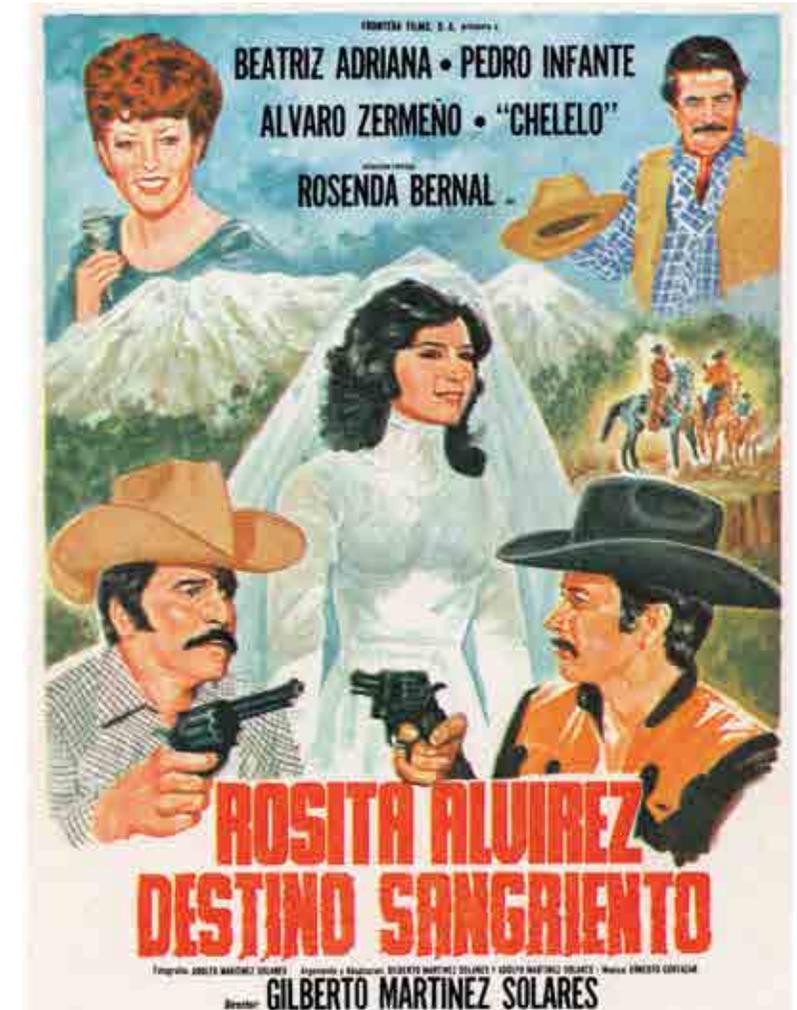
Bajo esa luz, fue casi natural el paso de Gilberto Martínez Solares a las sexycomedias, toda vez su probada solvencia para las películas de risas más que para las de acción, los dos caminos principales que tomó el cine mexicano industrial a partir de fines de los setentas.

Martínez Solares, por convicción y por circunstancias, dejó la etapa anterior de filmes de humoristas blancos protagonizados por *Capulina* y la *India María* para dedicarse a las comedias picantes, donde participaban los nuevos actores cómicos y carnosas vedettes. Desde la compañía productora Frontera Films, dirigió y escribió sus películas, acompañado por su hijo Adolfo Martínez Solares, quien fue su productor, coguionista y, en sus últimos trabajos, también codirector.

Estas películas complacían a un público masivo que se volcaba a verlas en cines sin glamour, pero con miles de butacas como el Mariscal, Viaducto, Palacio Chino, Real Cinema y varios más, así como los disponibles en el resto del país³, lo que paradójicamente permitió al cine nacional vivir su última época de solvencia económica hasta la fecha.

3. Hacia finales de la década, ese tipo de películas tenían una corrida comercial en alrededor de cincuenta salas en la Ciudad de México y área conurbana, y atraían en promedio a medio millón de espectadores. Así, por ejemplo, en 1987 *Tres mexicanos ardientes* ocupó el segundo sitio de los filmes mexicanos más taquilleros, exhibida en 54 salas y con una asistencia de 775 mil espectadores. La cinta internacional más taquillera del año fue *La bamba*, que alcanzó 1 millón 120 mil asistentes (Rafael Medina de la Serna. "1987: poco público, menos cine". Revista *Dicine* No. 24 p. 6. México, marzo-abril 1988).

AUTOR NO IDENTIFICADO. VOLANTE DE LA PELÍCULA *ROSITA ALVÍREZ, DESTINO SANGRIENTO*. 1983.



Para don Gilberto, al igual que para los otros productores que siguieron esta fórmula, se trataba de un cine de esparcimiento legítimo, porque satisfacía a los millones de espectadores que la disfrutaban⁴.

Además de las sexycomedias y las historias de barriada, en esos años don Gilberto también dirigió y escribió dos películas de otros géneros: *El peleador del barrio* (*Golpe a la mafia*, 1981), melodrama de ambiente boxístico con Jorge Rivero, y *Rosita Álvarez, destino sangriento* (1983), historia campirana protagonizada por la cantante vernácula Beatriz Adriana.

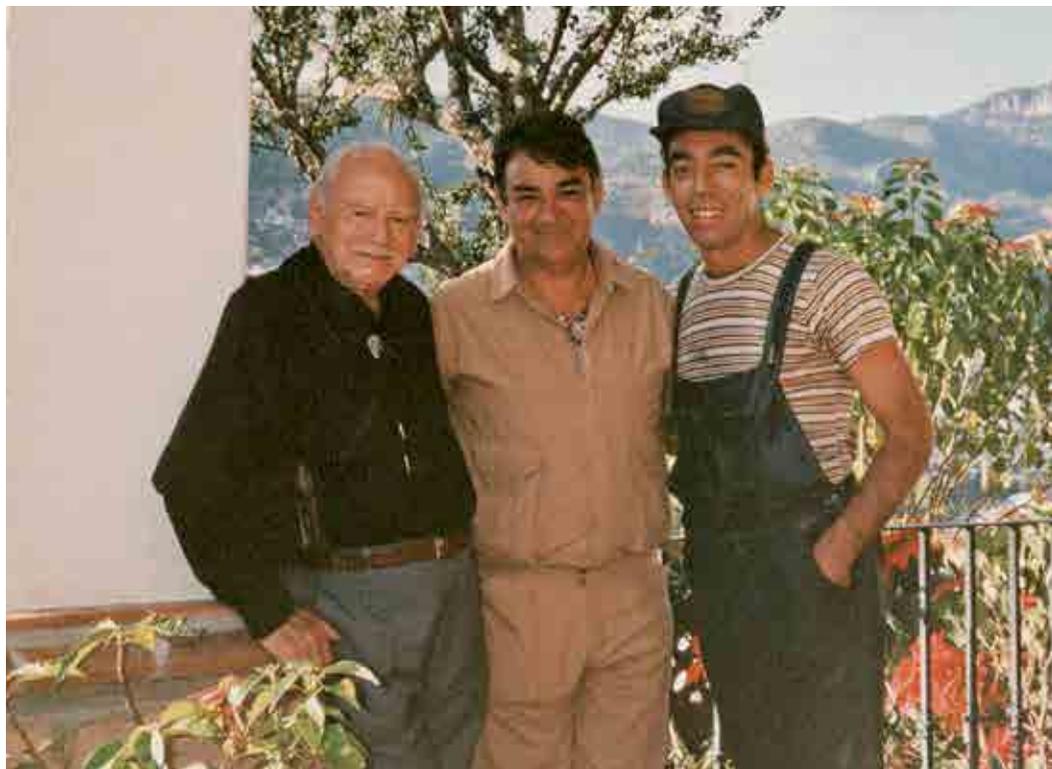
4. "Yo realmente mido el éxito de una película no porque a mí me guste sino por la respuesta del público, que es ultimadamente lo que uno debe buscar. [...]. El productor privado debe recuperar el dinero, el gobierno no puede pedir al productor privado que haga cine de mensaje", según palabras del mismo director. "Gilberto Martínez Solares. Ilustre director del cine mexicano". Revista *Informativa*, Radio UNAM, Manuel Estrada, Irma Romero Pablo Latapí. Fonoteca Nacional.

Las comedias eróticas encabezaron en esa década las listas de las películas nacionales más taquilleras de México. Estos resultados eran consignados por el "Taquillómetro", un resumen estadístico que realizaba la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, que otorgaba reconocimientos a las producciones y figuras que más recaudaban.

Las películas de don Gilberto y Frontera Films estuvieron repetidas veces en los primeros lugares y su actor exclusivo, Alfonso Zayas, fue el más popular por ocho años, pues incluso con *El vecindario 2* logró superar a grandes lanzamientos internacionales como *Rocky III*, según ha recordado el mismo Zayas en entrevistas⁵. Los personajes que interpretaba este actor y otros que trabajaron en el mismo género encarnaban por lo común a la gente de oficios de la ciudad (verduleros, albañiles, mecánicos, plomeros, etcétera), con lo cual se infiere que se establecía así cierta identificación con el amplio público proletario, aquel que pagaba boleto por ver las andanzas de estos hombres sucios, feos y medio malos, pero afortunados con las mujeres.

El vecindario (Los mexicanos calientes) (1981) fue la primera incursión de don Gilberto dentro de las sexycomedias. La distingue el reparto de actores que aparecerán reiteradamente en filmes del mismo género y que

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, PERSONA NO IDENTIFICADA Y ALBERTO ROJAS. EL CABALLO. 1984.



5. Alfonso Zayas, *el mas taquillero*. Artes 9.com. [en línea]. 5 de agosto de 2013, n° 371. [fecha de consulta: 10 abril 2016]. Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nfe-dfWiaZY&nohtml5=False>>.

lo acompañarán en varios de sus elencos durante la siguiente década: Alfonso Zayas, Angélica Chaín, Rafael Inclán, Ana Luisa Peluffo, Rossy Mendoza, Óscar Fentanes, Gilberto Trujillo, Freddy Fernández *El Pichi*, entre otros. Mención aparte merece René Ruiz *Tun Tun*, el único actor sobreviviente de sus antológicos filmes de la época de oro, que fue acompañante de *Tin Tan* en varios.

El vecindario y su secuela *El vecindario 2* (1981) son comedias de enredos de infidelidad, llenas de picardía alrededor de adúlteros, cornudos y mujeres ninfómanas. Hay abundante intercambio de albur y algunos desnudos, sobre todo de Angélica Chaín. Son películas que evidencian la pobreza social de un país en crisis, que alcanzaba a un amplio público popular mediante ideas vergonzosas cifradas en un humor de doble moral.

Acerca de *El vecindario 2*, el reportero Miguel Ángel Rodríguez vio esta película "como un verdadero estudio de lo que es el pueblo de México. Ya no al estilo de Alejandro Galindo, ni tampoco de Ismael Rodríguez, sino el suyo propio [el de Gilberto Martínez Solares], desenfadado como el mismo mexicano". En ese sentido, concluye el articulista que "no es mejor ni peor que la primera parte, utilizando esquemas trilladísimos de comicidad popular, que en base a nuestra idiosincrasia explota Gilberto Martínez Solares. Por eso, sin abusar del lenguaje corriente ni el albur innecesario, aunque sí de desnudos atrayentes que le ofrecen una seguridad económica a través de la respuesta general en taquilla". (*El Sol de México*, 16 de febrero de 1984).

NO ES LO MISMO LOS TRES MOSQUETEROS...

El ratero de la vecindad no es una comedia erótica, sino el *remake* del clásico *El rey del barrio* (1949), una de las grandes películas dirigidas por Gilberto Martínez Solares, con guion suyo y de Juan García *El Peralvillo* y protagonizada por el inolvidable Germán Valdés *Tin Tan*. Desgraciadamente, esta versión con Alfonso Zayas y Angélica Chaín, que pretendía lograr una puesta al día a los ambientes y al humor de barriada de la década de los ochenta, quedó lejos de lograr su objetivo, en medio de una propuesta desarticulada.

Cabe señalar que Gilberto Martínez Solares no fue el único director que filmó nuevas versiones de sus grandes clásicos, así lo hizo Ismael Rodríguez, que readaptó *Maldita ciudad* (1954) bajo el título de *Corrupción (Truculencia en humor negro)*, con idénticos resultados fallidos.

En una entrevista para un programa radiofónico, don Gilberto explicaba que había iniciado:

Una serie de películas francamente populares como *El vecindario*, una historia de barriada que tiene como eje la vecindad, con los tipos muy mexicanos, picaresca, no en el sentido de cosa atrevida, sino popular. Era una película para adultos. Margarita López Portillo se opuso y suspendimos e hicimos una cosa para niños que ha sido sensacional, (...) *El ratero de la vecindad*. Y vamos a estrenar *El vecindario 2*, segunda parte de la primera, que tuvo mucho, mucho éxito, sin malas palabras,

que a mí no me agrada hacer, quizá una que otra populachera, con las que más agresividad me apalean los críticos sin misericordia⁶.

Lo cierto es que el intento de readaptar al tiempo y circunstancia de los años ochenta sus viejas historias le dio buenos dividendos económicos pero no funcionó en el aspecto creativo, entre otras cosas por la ausencia de figuras de gran calibre, como las de antaño, y por las condiciones de producción.

El romanticismo de las vecindades de los años cuarenta y cincuenta se perdió para siempre en la miseria de esos edificios de los ochenta. Alejandro Leal reflexionó en su columna de *El Universal* (29 de julio de 1991) que:

Al pasar los años, el señor Martínez Solares degeneró su naturaleza creativa para encaminarse al vulgar chorro populachero. Es el caso de *El ratero de la vecindad*, nuevo tratamiento del autor original [...] Si el refrito hubiera sido perpetrado por un cineasta ajeno al hijo del 'rey del barrio' entenderíamos la desvirtuación del argumento original en la búsqueda de la modernización de la trama; pero es el creador original el que comete la barrabasada que, flagrante, podemos ver en nuestro monitor.

Esta película fue objeto de una secuela también, bajo el título de *El ratero de la vecindad 2* (1984), que siguió los mismos lineamientos de su predecesora, con algunos giros en el argumento, pero bajo la misma factura técnica y artística.

Por su parte, las tres entregas de *El día de los albañiles* (1983, 1985 y 1987, la primera dirigida por Adolfo Martínez Solares y las dos restantes por don Gilberto) insertaban tramas policíacas en medio del ambiente pícaro, alburero y fiestero de los albañiles protagonistas, otra vez Zayas, acompañado de la Chaín, Luis de Alba y *Tun Tun*. Al centro se situaba la relación amorosa entre los personajes de Zayas y Chaín, la que siempre despierta el deseo del villano en turno y genera los conflictos principales, de celos e infidelidades. Hay también espacio para desnudos y la cachondería procaz. Todos esos componentes están retratados en precarios ambientes⁷.

6. “Gilberto Martínez Solares. Ilustre director del cine mexicano”.

Revista Informativa, Radio UNAM, Manuel Estrada, Irma Romero Pablo Latapí. Fonoteca Nacional.

7. Es curioso observar que las tres entregas de *El día de los albañiles* hacen eco involuntario de una película fundamental del cine mexicano realizada una década antes, *Los albañiles* (1976), dirigida por Jorge Fons, sobre la novela y pieza teatral de Vicente Leñero, que fue protagonizada por Ignacio López Tarso, José Carlos Ruiz, Katy Jurado y *Resortes*. La familiaridad de ambientes y personajes entre ambos casos son tratados desde perspectivas y tonos opuestos, lo que podría ser materia prima de una investigación más precisa. Al respecto, vale la pena remitirse al artículo “Los albañiles: dos trayectorias y un personaje en común. Ignacio López Tarso y José Carlos Ruiz” por Hugo Lara, en el libro *Dos amantes furtivos: cine y teatro mexicanos. Edit. Paralelo 21, México, 2015*.



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. BERNABÉ PALMA, MARIBEL FERNÁNDEZ, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES, ALFONSO ZAYAS, ALBERTO EL CABALLO ROJAS, RENÉ RUIZ TUN TUN Y RAÚL PADILLA CHÓFORO. EN EL CLAQUETAZO INICIAL DE LA PELÍCULA *EL RATERO DE LA VECINDAD*, REMAKE DE *EL REY DEL BARRIO* QUE ROMPIÓ RÉCORD DE TAQUILLA AL PERMANECER 53 SEMANAS EN CARTELERIA 1982.

El crítico Gustavo García polemizaba sobre la situación del cine nacional de aquel momento, a partir de la segunda entrega:

¿De qué se mantiene este cine de la crisis? Concedamos que hay en Martínez Solares una sabiduría arrabalera que se sostiene desde sus películas con *Tin Tan* hasta la fecha, y que hacen del personaje de Zayas un pícaro bien perfilado [...], pero este producto mal editado y peor actuado sin unidad visual ni el menor cuidado [...] se mantiene de los desechos de la televisión, de tomar a los actores consagrados y neutralizados por Televisa y darles un nuevo énfasis, dejarlos hacer lo que la censura les impide en otro medio. (*Uno Más Uno*, 21 de enero de 1986).

La tercera entrega de *El día de los albañiles* tiene la peculiaridad de hacer eco de los sucesos trágicos del terremoto que azotó a la Ciudad de México en 1985 y que incluye breves escenas documentales. En un testimonio de la época, Adolfo Martínez Solares explicó que la idea de filmar *El día de los albañiles 3* surgió cuando realizaban *Los verduleros* y sucedió el terremoto del 85.

Salimos a reportar lo sucedido. De esta forma, primero pensamos en la filmación de los acontecimientos del temblor, pero las autoridades nos expusieron que por el momento no era oportuno. Ante el intento

fallido, pensamos hacer *Los Albañiles*, pero como los reconstructores de la ciudad [...] En ningún momento nos reímos del dolor ajeno, sino son acciones chuscas que le pasan a nuestros personajes (Nota de Abel Avilés Duarte, *El Universal*, 21 de octubre de 1987).

En otra nota, el mismo Adolfo Martínez Solares reafirmó que su intención era resaltar “el mensaje de la esperanza y la unión que se vivió entonces; esos momentos de drama y dolor los aprovecharemos para vincular los estragos materiales con la comedia al estilo de *El día de los albañiles I y II*”, (*El Heraldo*, 20 de octubre de 1987).

Independientemente de sus características, hay que decir que se trató de películas muy taquilleras, que consagraron a figuras como Angélica Chaín y Alfonso Zayas, para quien el éxito de las sexycomedias se debía a la identificación de la gente con los personajes que interpretaba, pues, de acuerdo con sus declaraciones “yo no era ni guapo, ni fuerte ni con dinero, era un mexicano más, uno de cualquier colonia. Yo creo que eso era lo que le gustaba a la gente, verse reflejado en un personaje como yo, que sin ser guapo, ni fuerte ni rico, se podía ligar a una chava”⁸.

Como dato curioso, hay que mencionar la breve aparición de Fernando Álvarez Garcés Colín en una escena de los primeros minutos de *Tres mexicanos ardientes*, donde el personaje de Zayas, que supuestamente es publicista, dirige un comercial y le da instrucciones al prolífico cinefotógrafo que participó en películas como *Los Caifanes* (Juan Ibáñez, 1966) y *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1968).

Respecto al filme *Los gatos de las azoteas* (1987), con Luis de Alba como estelar, acompañado esta vez por la comedianta Maribel Fernández *La Pelangocha*, una nota de *El Heraldo* que daba cuenta de este rodaje, mencionó que:

Después de laborar más de cuatro décadas dentro del ambiente cinematográfico, Gilberto Martínez Solares considera que los críticos han sido injustos con sus películas [...] “Hay críticos que quieren que se sigan haciendo películas con la moral de hace 50 años, y eso ya pasó a la historia, tanto en el cine como en el teatro. (ASH. “Gilberto Martínez Solares dirige la comedia *Los gatos de las azoteas*. 7 de abril de 1987).

La película alude como pretexto para sus *gags* al choque entre clases sociales dentro de un condominio, en suma, *Los gatos de las azoteas* (1987) es otra sexycomedia llena de estereotipos, humor procaz y hechura de bajo nivel, pero de valor para el análisis sociológico.

8. Alfonso Zayas/*La historia detrás del mito 3*. [en línea]. 4 de agosto de 2010. [fecha de consulta: 10 abril 2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DvfMwGoBXGo&nohtml5=False>>.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. HÉCTOR LECHUGA, HUGO STIGLITZ, LINA SANTOS, ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y EL PRODUCTOR ALEJANDRO SOBERÓN KURI, EN EL CLAQUETAZO INICIAL DE LA PELÍCULA *LOS GATOS DE LAS AZOTEAS*. 1987.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. HUGO STIGLITZ, ROBERTO BALLESTEROS, ADOLFO MARTÍNEZ SOLARES, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y ACTORES DE LA PELÍCULA *LOS GATOS DE LAS AZOTEAS*. 1987.



MI GENERACIÓN REvisa LA OBRA DE MARTÍNEZ SOLARES CONSTANTEMENTE, PARAFRASEANDO A GEORGE CUKOR: ‘LA FILMOGRAFÍA DE DON GILBERTO ES SU MÁS ELOCUENTE DEFENSA’. CUANDO UN DIRECTOR PROPORCIONA DIVERSIÓN DE BUENA CALIDAD POR MÁS DE CINCUENTA AÑOS, ES EVIDENTE QUE ESE DIRECTOR HACE ALGO MÁS QUE DIVERTIR. LOS QUE SÓLO DIVIERTEN, NO LO HACEN POR MÁS DE CINCO, Y ESO EN FORMA INTERMITENTE, DON GILBERTO ES UN ARTISTA GENUINO.

CARLOS GARCÍA AGRAZ





ANGÉLICA CHAÍN Y PEDRO INFANTE JR., EN *DIARIO ÍNTIMO DE UNA CABARETERA*. 1988.

II. EL ACCESO AL NUEVO CINE MEXICANO

Al concluir la década de los ochenta, el cine mexicano experimentó una transformación impulsada desde el IMCINE, durante la nueva gestión del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Al arribo de esta administración, el panorama de la industria fílmica nacional era deficitaria en todos aspectos. Por parte de la iniciativa privada, continuaba la fabricación de cintas realizadas con bajos presupuestos y tiempos cortos de rodaje. Aunque las sexycomedias y otros géneros contaban con la fidelidad del público popular, el de las clases medias le rehuían tajantemente. Y por lo que respecta al cine de autor y de búsqueda, que era el que apoyaba el Estado, carecía en absoluto de alguna empatía con el público, amén a su frialdad intelectual y su desdén por el entretenimiento, en la mayoría de los casos.

Sobre lo anterior, el experimentado productor Gregorio Wallerstein declaró: “no fueron tan buenas [las películas mexicanas de antes] como se dice ni, como se asegura, las cintas de la actualidad son tan malas. Los mercados de América Latina se perdieron por diversas razones, pero fundamentalmente porque no hemos podido competir con la avasalladora industria fílmica norteamericana, y esto no nos ocurre exclusivamente a los productores mexicanos, sino a todos los del mundo”⁹

Por su parte, Leonardo García Tsao reflexionaba, ya a principios del sexenio salinista, acerca de las pocas posibilidades que tenía el cine mexicano de ambición:

La actual es una realidad de recortes presupuestales en la que el Estado no cuenta entre sus prioridades la de salvar al cine mexicano [...]. Por si la falta de oportunidades de trabajo no fuera suficiente, el cine mexicano de calidad se tiene que enfrentar a otro y bastante serio: que no encuentra a su público [...]. ¿Por qué el público masivo prefiere consumir la basura? La respuesta es cruda y obvia: porque se ha acostumbrado a ella.¹⁰

El sistema paraestatal cinematográfico se encontraba ahogado administrativa y financieramente. Al cabo de unos años, las reformas emprendidas por el gobierno salinista, en el marco de una modernización y de las negociaciones del Tratado de Libre Comercio, supondrían la transformación de la ley y con ello, en particular, sobrevino la cancelación del 50 por ciento de derecho de pantalla para la producción nacional y la venta de COTSA; la cadena de cines, con lo que se acabó la salida que tenían los filmes mexicanos, tanto de productores privados como de los otros, incluidos los patrocinados por el Estado. Los efectos negativos de estas medidas se verían hacia el final de la década de los noventa, cuando el cine nacional casi fue exterminado.

En una entrevista de 1990, Ignacio Durán Loera, director de IMCINE, bosquejó la nueva postura oficial acerca de la participación de los empresarios cinematográficos, en la que estos fueron reivindicados: “Hay que recordar que los productores privados fueron los responsables de las mejores películas que se han hecho en México, digamos, aquellas que se reconocen dentro de la época de oro. Es hasta época reciente y que debido a los problemas económicos, de falta de recuperación, el productor privado, el distribuidor, se ha empeñado en hacer un material que francamente no es competitivo en ningún país que no sean los Estados Unidos para el público hispano. Yo creo que ese es un callejón sin salida, en el que el productor se ha metido en épocas recientes. Más que tener un plan para contrarrestarlo [este fenómeno], lo que el IMCINE ha estado haciendo es hablar con los productores privados, tratar

9. “Cine mexicano ¿crisis o extinción?”, en *Revista Memoria de Papel*, CNCA, México, No. 1, abril 1991, pp. 29 y 30

10. *Ibidem*, pp. 33 y 34

de concertar con ellos nuevas opciones. Por ejemplo, una película del corte de *Rosa de dos aromas* o *El extensionista* o recientemente *Rojo amanecer*, que es patrocinada por Valentín Trujillo, y las otras por productores privados, tienen mayores posibilidades de venderse, aparte de los Estados Unidos en países europeos [...] Entonces, lo que estamos tratando de hacer con ellos, es que eleven por propio convencimiento la calidad de sus producciones, para hacerlas cada vez más competitivas”.¹¹

Con ese impulso, los productores nacionales buscaron adaptarse, o bien se movieron al lucrativo mercado del videohome orientado al público fronterizo, que estaba en crecimiento. En tanto, una nueva camada de cineastas fue apoyada para generar un cambio de calidad, donde surgieron nombres como Luis Estrada (*Bandidos*), Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja*), Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*), Guillermo del Toro (*Cronos*), Busi Cortés (*El secreto de Romelia*), María Novaro (*Danzón*) y otros. Así se puso fin a la política de cerrazón sindical y entraron nuevos talentos a especialidades antes vetadas, como la fotografía (Emmanuel Chivo Lubezki, Carlos Marcovich) y otras áreas.

Todo esto se agrupó bajo la reciclada etiqueta del “nuevo cine mexicano”, lo que atrajo a cierto público y alentó un nuevo tipo de cine que buscaba llegar a las clases medias.



11. Lara Chávez, Hugo. *Cine mexicano. Entrevista con Ignacio Durán*. Revista IPN: Ciencia, arte y cultura. No. 5., Instituto Politécnico Nacional, México, 1992, pp. 36 y 37.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES Y SU EQUIPO DE PRODUCCIÓN, ENTRE LOS QUE SE ENCUENTRAN SUS HIJOS MALÚ Y ADOLFO, COMO SU DIRECTORA DE ARTE Y CINEFOTÓGRAFO. 1982.

— FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES A LA CÁMARA, DURANTE EL RODAJE DE LA PELÍCULA *EL PELEADOR DEL BARRIO*. 1980.



EPÍLOGO

La última etapa del cine de don Gilberto no es la más representativa de su obra y lamentablemente fue evidencia de un periodo de decadencia creativa de la cinematografía nacional, aunque paradójicamente, en lo que se refiere al periodo de las sexy comedias, también fue su último momento de equilibrio económico.

Ese cine respondió a las condiciones dadas en el contexto de una severa crisis financiera y en el marco de la liberación de la censura erótica (mas no política), que satisfizo a un público poco exigente y ávido de entretenimiento procaz, pero con el legítimo derecho de consumir para lo que le alcanzaba o lo que había en las salas (hasta 1994, el precio del boleto de cine estuvo en la canasta básica). La liberación de esta clase de censura fue conveniente para un gobierno puesto en cuestionamiento a raíz del

desbarrancamiento económico y político del país, pues esos filmes funcionaron presumiblemente como distractores para las clases populares y como paliativos evasivos de la realidad adversa.

Si bien en los ochenta no hubo de parte del gobierno un proyecto que ayudara a detener el deterioro del cine nacional, tampoco existió de parte de los productores privados, como grupo, una estrategia para contrarrestar la debacle de su calidad, conservar al público y garantizar su negocio a largo plazo. En cambio, se optó por explotar ciertos géneros, ambientes y temáticas guiados por criterios empresariales pragmáticos, en función a las leyes de la oferta y la demanda para generar aquello que daba más dinero de inmediato, sin mayores consideraciones éticas o profesionales.

Es cierto que los productores y directores que se abocaron a las comedias eróticas, como don Gilberto, también propiciaron cierta bonanza al interior de la industria fílmica, dieron empleo a numerosas personas y proveyeron oportunidades que no había en otros sectores. Esto creó una burbuja en medio de la crisis, un espejismo que cobraría factura una vez que se modificó la ley de cinematografía y se despojó al cine mexicano de las reglas proteccionistas en el sector de la exhibición, que lo mantuvieron con oxígeno artificial durante ese periodo.

En sus últimos años de vida, Gilberto Martínez Solares intentó, como otros productores y cineastas de la vieja guardia, acercarse a las propuestas de ese “nuevo cine mexicano”, con un cambio de temas y de calidad técnica y artística, con resultados desiguales.

A la distancia, esas películas resultan de interés para los estudiosos que pueden analizar en ellas muchos fenómenos de carácter social que permeaban al México de entonces y que incluso trascienden hasta esta época (el machismo, la misoginia, la violencia de género, la homofobia, la represión y otros). Estos mismos filmes siguen siendo disfrutados por millones de espectadores, como se deduce de las múltiples retransmisiones por televisión de las cuales siguen siendo objeto, o bien, a partir de las cuantiosas visitas y descargas que tienen por Internet.¹²

Don Gilberto llegó a sus últimos años de vida enfrentado a la crítica, la cual le regateó el reconocimiento que merecía por sus filmes de antaño, aquellas antológicas películas de *Tin Tan* y otras, como *Resurrección* o *Su última aventura*, que tenían indiscutibles valores de producción y calidad en el guion, la fotografía, la actuación y otras áreas. Tampoco la Academia le concedió un Ariel honorario para reconocerle sus muchos años de trabajo y aportaciones.

12. *El vecindario*, por ejemplo, en una copia disponible en YouTube [en línea], publicada el 12 de diciembre de 2013 [fecha de consulta: 13 de abril de 2016], tenía 8 millones, 115 mil, 162 reproducciones, en tanto *Tres mexicanos ardientes*, publicada el 9 de noviembre de 2014 [fecha de consulta: 13 de abril de 2016], contaba con 4 millones, 564 mil, 579. Disponibles en: https://www.youtube.com/watch?v=9A_00cE_Jiw y <https://www.youtube.com/watch?v=flgjjzUWQg>.



FOTÓGRAFO NO
IDENTIFICADO. GILBERTO
MARTÍNEZ SOLARES. 1992.

DON GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

** Un recuerdo **

FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR

HASTA SUS ÚLTIMOS AÑOS, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES SE MANTUVO COMO UN HOMBRE ELEGANTE, DE TRAJE COMPLETO Y CORBATA O CON SACO CRUZADO Y UNA MASCADA AL CUELLO. ERA AFABLE Y RISUEÑO, MUY ACCESIBLE. UN ÚLTIMO HOMBRE FINO DE TRATO EN UN TERRITORIO DE BARBAJANES. CLAUDIO ISAAC

Siendo niño, entré una vez al cine en el momento en el que un cómico al que mis padres me tenían prohibido ver y que llevaba el extraño nombre de *Tin Tan* (o de *Tin-Tán*, que de ambas maneras se escribía), decía unas frases y hacía unos gestos que recuerdo con total claridad, y que me hicieron soltar la carcajada. Pese a eso, obediente como era, esperé fuera de la sala a que terminara la película e iniciara la siguiente, que iba a ver con alguno de mis hermanos; pero el gusto por la extravagancia y el desparpajo que yo había vislumbrado por primera ocasión en mi vida, obviamente no hizo sino desarrollarse en mi cabeza.

Al pasar el tiempo supe también quién era director de aquel filme y de casi todas las obras maestras del gran cómico, así como de muchas más “de rumberas” (en las que a veces no había rumba alguna), vampiros, luchadores y todo lo imaginable, a las que me aficioné poco más tarde. Pero su obra multiforme, vastísima e imprescindible para la historia del cine mexicano, no es mi tema. Al pasar el tiempo me enteré, con enorme sorpresa y regocijo, que mi amiga-hermana Malú Martínez Cantú era hija de aquel director mítico, relajiento, gozoso, serio si la ocasión lo requería, disparejo y frecuentemente disparatado (uno de sus rasgos que más me atraen, éste

último), cuyas creaciones yo había disfrutado tantas veces, como lo sigo haciendo cada que tengo ocasión. En 1990 vine de Guadalajara a vivir a la Ciudad de México, y Malú me invitó a celebrar en su casa la primera Noche Vieja que yo pasaba fuera de la mía: entonces, por fin, conocí en carne y hueso a don Gilberto Martínez Solares. Esa entrada del nuevo año fue un ritual que se repitió varias veces. Los invitados éramos Gilberto y Adolfo, sus hijos; el músico *Freddy Noriega* (quien, según me contó, vivía frente a mi casa cuando yo nací), y sus familias completas, que en el caso de mi tocayo *Freddy* incluía a su hija Iraidá, gran cantante y amiga muy querida: todos éramos familia y lo seremos siempre.

Don Gilberto era un hombre mayor; no recuerdo su edad. Lo que no olvido es su frescura, su gentileza ligeramente ruda, y su inteligencia. Todos llegábamos temprano y nos despedíamos en la madrugada; eran, pues, encuentros largos, y había tiempo para hacer muchas cosas. Pancho y Emiliano Marentes tocaban espléndidamente el piano y la guitarra, otros cantábamos con ellos, algunos bailaban, y a veces hasta quedaba espacio para jugar al *Maratón*: allí pude comprobar la memoria intacta de don Gilberto. Él ganó muchas veces, y creo que yo jamás; incluso tengo presente una pregunta con la que me venció. Pero, sobre todo, pude comprobar esa memoria y ese humor suyos en otras formas.

Casi todos los demás eran personas de su cercanía, y probablemente conocían las anécdotas. Yo era un recién llegado, y a veces nos sentábamos aparte y lo escuchaba con total fascinación. Me habló mucho de cuando don Gabriel Figueroa, *El Indio* Emilio Fernández y él fueron a Hollywood a aprender cine, en plena juventud. Había una historia de *El Indio* y Greta Garbo, simultáneamente ridícula y atroz, que contada por él era divertidísima y me sigue haciendo reír. Y luego, de su estudio fotográfico con don Gabriel Figueroa, ya de regreso en México, de actores, actrices, directores, camarógrafos y personajes variopintos, de todo el universo apasionante que fue aquel México que ha desaparecido, y de mil cosas más que no quisiera olvidar nunca, aunque me temo que estoy fracasando en ese intento. Sé que era un hombre de su tiempo, bueno al modo de entonces, un caballero de pasiones y arrebatos y un creador infatigable; con altibajos muy altos y ocasionalmente muy bajos, por supuesto, pero uno de los conformadores de nuestra cultura del siglo veinte, sin lugar a dudas: todos debemos estarle agradecidos.

No sé cuántas oportunidades tuve de verlo y charlar con él; la última debe haber sido dos o tres semanas antes de su fallecimiento, en 1997. Conservo esos encuentros como algo que se agradece a la vida. Fue amigo de muchísimas figuras de mis propias leyendas, a las que conocí más por su boca, héroes de una de las épocas más fascinantes de nuestra historia. Y don Gilberto fue un actor central de ese momento; jamás espectador.

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO. GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES EN EL SET DE LA PELÍCULA *OK MR. PANCHO*. 1979.

PÁG. 214-215

ISAÍAS CORONA. JOAQUÍN PARDAVÉ Y ACTRICES NO IDENTIFICADAS EN UNA ESCENA DE *HOMBRES DEL AIRE*, DONDE APARECE UN PUESTO DE FOTOGRAFÍA AMBULANTE, EL PRIMERO DE MUCHOS GUIÑOS QUE EL DIRECTOR HARÁ DE SU PRIMERA PROFESIÓN. 1939.

PÁG. 234-235

ISAÍAS CORONA. RAMÓN VALLARINO Y ALMA LORENA EN *HOMBRES DEL AIRE*, LA SEGUNDA PELÍCULA DE MARTÍNEZ SOLARES EN LA QUE SE PERCIBE LA INFLUENCIA DE LAS CINTAS DE ACCIÓN DE HOLLYWOOD. 1939.

PÁG. 236

PERSONAJES Y PARTE DEL ELENCO EN EL GUIÓN DE LA PELÍCULA *SIMBAD EL MAREADO*. 1948.

PÁG. 248

PÁGINA FINAL DEL GUIÓN DE LA PELÍCULA *CALABACITAS TIERNAS*. 1948.



GILBERTO TOMÓ EL CAMINO MÁS DIFÍCIL DEL CINE: LA COMEDIA, PORQUE ESTA REQUIERE UN RITMO ESPECIAL UN TEMPO PARA EL CHISTE. ESO LO DOMINÓ. ÉL HA HECHO REÍR A MUCHAS GENERACIONES Y ESO SE LE TIENE QUE RECONOCER Y AGRADECER. HA SIDO UN MAGNÍFICO DIRECTOR. GABRIEL FIGUEROA



N.R.
11
I.C.V.

LISTA DE OBRA

1. Cabina fotográfica. Gilberto Martínez Solares. Hacia 1993. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
2. Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, el cinefotógrafo Ezequiel Carrasco y personas no identificadas. Hacia 1950. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
3. Apuntes de Gilberto Martínez Solares en su libreta personal. Colección Adolfo Martínez Solares.
4. Gilberto Martínez Solares. Autorretrato. 1932. Impresión digital. Colección Familia Martínez Solares.
5. Fotógrafo no identificado. Guadalupe Solares con sus hijos Raúl, Agustín, Gilberto, Margarita y personas no identificadas. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
6. Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares y Diana Cantú Garza el día de su boda en la iglesia de San Jacinto, San Ángel, 12 de noviembre de 1931. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
7. Gilberto Martínez Solares. Los niños Adolfo y Gilberto Martínez Cantú. Acapulco. 1955. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
8. Gilberto Martínez Solares. Diana y Dianita. 1935. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
9. Gilberto Martínez Solares. Diana Cantú Garza con Malú, su segunda hija. 1943. Plata gelatina. Colección Malú Martínez Cantú.
10. Fotógrafo no identificado. Agustín, el mayor de los hermanos Martínez Solares. Los Ángeles, California, 1926. Plata gelatina. Colección Lilia Martínez Otero.
11. Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares, retrato dedicado a su hermano Agustín. 1927. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
12. Fotógrafo no identificado. Gloria Morell y Pedro Armendáriz en *Rosario* (Miguel Zacarías), que marca el debut como cinefotógrafos de los hermanos Gilberto y Raúl Martínez Solares. Plata gelatina. 1935. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).*
13. Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, Emilio Fernández, Diana Cantú Garza, Dianita Martínez Cantú y una pareja no identificada. 1939. Impresión digital. Colección Adolfo Martínez Solares.
14. Fotógrafo no identificado. Adolfo Martínez Cantú, quien adoptaría el nombre artístico de Adolfo Martínez Solares, Gilberto Martínez Solares y Agustín Martínez Solares, hijo. 1968. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
15. Fotógrafo no identificado. Freddy Fernández, Jaime Jiménez Pons y Abraham Gelbser en *La ciudad de los niños*. 1958. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
16. Cuadrípico publicitario de la película *La familia Pérez*. 1948. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
17. Volante de la película *Marcelo y María*. México. 1964. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
18. Mario Cordero. María Elena Velasco *La India María* y Gilberto Martínez Solares en *Okey Mr. Pancho*. 1979. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
19. Anuncio de la exhibición de la película *Internado para señoritas*. *El Universal Gráfico*, 22 de julio de 1943.*
20. *Press kit* impreso en España de la película *El revoltoso*. Sin fecha.*
21. Autor no identificado. Ernesto García Cabral (Ilustración). Antonio Espino *Clavillazo*, publicidad de la película *Vivir a todo dar*. 1955. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

22. Ernesto García Cabral (Ilustración). Publicidad de la película *Pura vida*. Plata gelatina. 1955. Filmoteca de la UNAM.
23. Rafael García Jiménez. Gilberto y Raúl Martínez Solares en el rodaje de *Cuna de valientes*. 1971. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
24. *El camino de los espantos*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
25. *Cada quien su lucha*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
26. *El médico módico*. México. 1969. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco). Colección Juan Antonio de la Riva.
27. *El rey de Acapulco*. México. 1970. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco). Colección Juan Antonio de la Riva.
28. *El bueno para nada*. México. 1970. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco). Colección Juan Antonio de la Riva.
29. *Capulina chisme caliente*. México. 1974. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
30. *Gregorio y su ángel*. México. Impreso. 1966. Colección Juan Antonio de la Riva.
31. *Me ha gustado un hombre*. México. 1964. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
32. Fotógrafo no identificado. En una actuación especial, los directores Gilberto Martínez Solares, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Isaac, aparecen en una escena de la película *Cuartelazo*, dirigida por el propio Isaac, admirador confeso del primero. 1976. Archivo documental Héctor Orozco.*
33. Gilberto Martínez Solares (atribuida). Hoja de álbum con imágenes de la casa de Gilberto Martínez Solares, diseñada por el escenógrafo catalán Manuel Fontanals, quien aparece con el fotógrafo Gabriel Figueroa. 1945. Plata gelatina. Colección Leticia Fontanals Subervielle.
34. Gilberto Martínez Solares. Sagra del Río. Retrato dedicado a Carlos López Moctezuma. Plata gelatina. Hacia 1934. Fondo Carlos López Moctezuma. Filmoteca de la UNAM.

35. Gilberto Martínez Solares. Agustín Martínez Solares, Hollywood. Hacia 1929. Colección Lilia Martínez Otero.
36. Gilberto Martínez Solares. José Mojica. Hacia 1932. Plata gelatina. Fondo Carlos López Moctezuma. Filmoteca de la UNAM.*
37. Gilberto Martínez Solares. Beatriz López Archolaza “Trixi”. 1930. Plata gelatina. Archivo Trixi - Luciana Corres.
38. Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. 1934. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
39. Gilberto Martínez Solares. Diana Cantú Garza. 1930. Plata gelatina, retocado con lápiz de color. Gelatina bromuro. Colección Adolfo Martínez Solares.
40. Gilberto Martínez Solares. Vista de la avenida Madero. Hacia 1932. Impresión digital. Restauración digital: Juan José Saravía (AMC). Colección Adolfo Martínez Solares.
41. Gilberto Martínez Solares. Marina Tamayo. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
42. Anuncio del *Studio* Martínez Solares en el Directorio telefónico de la Ciudad de México, 1932. Hemeroteca Nacional.*
43. Gilberto Martínez Solares. Tolita Ramírez de Alba. 1932. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
44. Gilberto Martínez Solares. Laura Braniff Garamendi. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
45. Gilberto Martínez Solares. Xenia Zarina. 1934. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
46. Gilberto Martínez Solares. Xenia Zarina. 1934. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
47. Gilberto Martínez Solares. Xenia Zarina. 1935. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
48. Gilberto Martínez Solares. Xenia Zarina. 1936. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

49. Gilberto Martínez Solares. Xenia Zarina. 1936. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
50. Gilberto Martínez Solares. Gertrude Knowlton. 1930. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
51. Gilberto Martínez Solares. Gertrude Knowlton. 1930. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
52. Gilberto Martínez Solares. Gertrude Knowlton. *Filmográfico*, 5 de febrero de 1933.
53. Gilberto Martínez Solares. Nellie Campobello. 1932. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
54. Gilberto Martínez Solares. Gloria Campobello. 1932. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
55. Gilberto Martínez Solares. Adriana Lamar. 1932. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
56. Gilberto Martínez Solares. Adriana Lamar. *Filmográfico*, 5 de septiembre de 1932. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
57. Gilberto Martínez Solares. Nancy Torres, retrato dedicado a Ernesto García Cabral, firmado en Nueva York el 28 de julio de 1936. Taller Ernesto García Cabral, A.C.
58. Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. 1934. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
59. Gilberto Martínez Solares. Gloria Rubio, publicidad de la farmacéutica Bayer. *Filmográfico*, 1 de marzo de 1933. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
60. Gilberto Martínez Solares. Andrea Palma anuncia el lápiz labial Michel. *Belleza, la revista de la cultura estética*, diciembre de 1935. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
61. Carmen Guerrero anuncia el lápiz labial Michel. Impreso. *Belleza, la revista de la cultura estética*, agosto de 1934. Archivo Fílmico Agrasánchez.*

62. Consuelo Frank anuncia el lápiz labial Michel. Impreso. *Belleza, la revista de la cultura estética*, diciembre de 1934. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
63. María Luisa Zea anuncia el lápiz labial Michel. Impreso. *Belleza, la revista de la cultura estética*, mayo de 1935. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
64. Gilberto Martínez Solares. Malú Martínez Cantú. 1965. Plata gelatina. Colección Malú Martínez Cantú.
65. Gilberto Martínez Solares. Arturo de Córdova. Hacia 1935. Plata gelatina. Fondo Carlos López Moctezuma. Filmoteca de la UNAM.*
66. Gilberto Martínez Solares. María Félix. Impresión digital. *Cinema Reporter*, 1942. Cineteca Nacional.
67. Anuncio en prensa de la película *La señora de enfrente*, guion original y adaptación del escritor Rómulo Gallegos. *Cinema Reporter*, 1945. Impresión digital. Cineteca Nacional.*
68. Anuncio de la película *El señor alcalde*, ópera prima de Gilberto Martínez Solares. *El Universal Gráfico*, 23 de febrero de 1939. Impresión digital. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.*
69. Leonardo Jiménez. Joaquín Pardavé y Domingo Soler en *El señor alcalde* (Gilberto Martínez Solares). 1938. Plata gelatina. Colección Filmoteca de la UNAM.
70. Carlos Arniches, *La locura de Don Juan*, Biblioteca Teatral. *Revista de obras teatrales*, núm.152, Madrid, 1923. Colección Elisa Lozano.
71. Anita Blanch en *La casa del rencor*. *Novela Semanal Cinematográfica*. 1941. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
72. Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares aparece en el set de la película *La casa del rencor*, acompañado por Rosalío Solano, Julio Bracho, Carlos Bravo *Carlillos*, Manuel Palomino, Chano Urueta, Isabela Corona, Fernando Soler, René Cardona, Julián Soler, Anita Blanch, Manuel Fontanals, Gabriel Figueroa, Rafael Baledón, Arturo de Córdova, Roberto Cantú Robert, Agustín Isunza, Lupe García, Domingo Carrillo y David Silva. 1941. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.

- 73.** Leonardo Jiménez. Emilio Tuerdo y Lupita Tovar en *Resurrección*. 1941. Filmoteca de la UNAM.
- 74.** Leonardo Jiménez. Lupita Tovar, Gilberto Martínez Solares y personas no identificadas, en el set de la película *Resurrección*. 1943. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 75.** Fotógrafo no identificado. Beatriz Aguirre, Sara García y Roberto Silva en *La trepadora*. 1944. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 76.** Luis Márquez. Miroslava Stern, Gilberto Martínez Solares, Stella Inda y no identificados, en el set de *Bodas trágicas*. 1946. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 77.** Francisco Rivero Gil (Ilustración). Cartel de la película *Novia a la medida*. 1949. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 78.** Fotógrafo no identificado. María Elena Marqués, Rafael Baledón, Conchita Carracedo, Emma Roldán, Julio Villarreal y Roberto Panzón Soto en *El casado casa quiere*. 1947. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 79.** Ernesto García Cabral (Ilustración). Isaías Corona Villa (fotografía). *Lobby card* de la película *La marca del zorrillo*. 1950. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 80.** Fotógrafo no identificado. Fannie Kauffman *Vitola*, Germán Valdés *Tin Tan* y figurantes en *El vizconde de Montecristo*. 1954. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 81.** Ernesto Guasp. Cartel de la película *El chismoso de la ventana*. 1955. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 82.** Ernesto García Cabral (Ilustración). *Lobby card* de *Ahí vienen los gorriones*. 1952. Impreso. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo.
- 83.** Autor no identificado. Ofelia Montesco y Lilia Prado en *Vuelta al paraíso*. 1959. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 84.** *Lobby card* de la película *Las leandras*. 1960. Impreso. Colección Pedro Barrios.

- 85.** *Lobby card* de la película *Suicídame mi amor*. 1960. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 86.** Fotógrafo no identificado. Agustín Martínez Solares y Ana Martín en *Marcelo y María*. 1964. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 87.** Gilberto Martínez Solares, *La isla de los locos* (novela), México, Edición de autor, 1980.
- 88.** Urzáiz (Ilustración). *Lobby card* de la película *Tintansón Cruzoe*. 1965. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 89.** Urzáiz (Ilustración). *Tintansón Cruzoe*. 1965. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 90.** Eduardo Obregón. Cartel de la película *Internado para señoritas*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 91.** Fotógrafo no identificado. Mapy Cortés y Tomás Perrín en *Las cinco noches de Adán*. 1942. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 92.** Audix (Ilustración). Cartel de *Las cinco noches de Adán*. 1942. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 93.** Mapy Cortés reclinada en un asiento especial que le permitía descansar entre tomas sin arrugar su traje de época. *Cinema Reporter*, 1943.* Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 94.** Tufic Yazbek. Mapy Cortés. Sin fecha. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 95.** Fotógrafo no identificado. Mapy Cortés y bailarinas en *Yo bailé con Don Porfirio*. 1942. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 96.** Josep Renau (Ilustración). Mapy Cortés en *Yo bailé con don Porfirio*. 1942. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 97.** Publicidad de la película *El globo de Cantolla*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 98.** Leonardo Jiménez. Mapy Cortés y Emilio Tuerdo en *Internado para señoritas*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 99.** Leonardo Jiménez. Mapy Cortés y figurantes en *Internado para señoritas*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*

- 100.** Leonardo Jiménez. Mapy Cortés y figurantes en *Internado para señoritas*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 101.** Fotógrafo no identificado. Martha Elba Fombellida, Josefina Martínez, Mapy Cortés y doña Prudencia Grifell en *El globo de Cantolla*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 102.** Fotógrafo no identificado. Mapy Cortés y bailarinas en *El globo de Cantolla*. 1943. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 103.** Fotógrafo no identificado. Mapy Cortés, Víctor Velázquez, Sergio Orta, Ernesto Alonso y figurantes en *El globo de Cantolla*. 1943. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 104.** Mapy Cortés y José Cibrián en *El globo de Cantolla*. Revista *Pantalla*. 1943. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 105.** Nota sobre el éxito de la película *El globo de Cantolla*, *Cinema Reporter*, 15 de octubre de 1944.
- 106.** Autor no identificado. *Lobby card* de la película *El globo de Cantolla*. Colección y Archivo de Fundación Televisa.*
- 107.** Gilberto Martínez Solares. Mapy Cortés y Julián Soler en *Un beso en la noche*. 1944. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 108.** Fotógrafo no identificado. *Set* diseñado por Jorge Fernández para la película *Yo bailé con Don Porfirio*. 1944. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 109.** Cartel hecho en España de la película *Su última aventura*. 1946. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 110.** *Su última aventura*. España. 1946. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 111.** Francisco Urbina. Carolina Barret y Arturo de Córdova en *Su última aventura*. 1946. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 112.** Ana María Campoy en *Cinco rostros de mujer*. *Novela Semanal* Cinematográfica. 1946. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

- 113.** Luis Márquez. Rafael Alcayde, Miroslava Stern y Arturo de Córdova en *Cinco rostros de mujer*. 1946. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 114.** Ernesto García Cabral (Ilustración). Cartel de la película *Qué lindo cha cha cha*. 1954. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 115.** Fariás. Óscar J. Brooks, Ninón Sevilla y Felipe Mier. 1953. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 116.** Fotógrafo no identificado. Ninón Sevilla y Pedro Armendáriz. 1953. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 117.** Raúl Argumedo Albuquerque (atribuida). Ninón Sevilla y Agripina Lozada en el set de *Mulata*. 1953. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 118.** Raúl Argumedo Albuquerque (atribuida). Gilberto Martínez Solares y Ninón Sevilla en los Estudios San Ángel Inn. 1953. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 119.** Raúl Argumedo Albuquerque (fotografía). *Lobby card* de la película *Mulata*. 1953. Impreso y plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 120.** Ernesto García Cabral (Ilustración). Publicidad de la película *Club de señoritas*. 1955. Archivo Documental Héctor Orozco.
- 121.** Ernesto García Cabral (Ilustración). Cartel de la película *Rumba Caliente*. 1952. Impreso. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 122.** Othón Argumedo Albuquerque. Joaquín Cordero y Lilia Prado en *Kermesse*. 1955. Impresión digital. Archivo Documental Héctor Orozco.*
- 123.** Fotógrafo no identificado. Dagoberto Rodríguez y Lilia Prado en una escena de *Besos de arena*. 1957. Archivo Documental Héctor Orozco.*
- 124.** Fotógrafo no identificado. Felipe de Alba y Juan García *Peralvillo* en *Mi querido capitán*. 1950. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 125.** Fotógrafo no identificado. Felipe de Alba, Agustín Isunza, Sara García y Fernando Soler en *Mi querido capitán*. 1950. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

- 126.** Fotógrafo no identificado. Fernando Soler y Rosita Quintana en *Mi querido capitán*. 1950. Plata gelatina. Archivo Documental Héctor Orozco.
- 127.** Publicidad de la productora Mier y Brooks para el estreno de la película *Qué lindo cha cha cha*. Impreso. 1954. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 128.** Ysunza. El compositor y cantante José Alfredo Jiménez. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 129.** Ernesto García Cabral apunte para la película *La sombra del otro*. 1957. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 130.** Ernesto García Cabral (Ilustración). Tufic Yazbek (Fotografía). *Lobby card* de la película *Paso a la juventud*. 1957. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 131.** Tufic Yazbek (Fotografía). Ernesto García Cabral (Ilustración). Ana Bertha Lepe en *Paso a la juventud*. 1957. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 132.** Ernesto García Cabral (Ilustración). Cartel de la película *El rey del barrio*. 1949. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 133.** Fotógrafo no identificado. Juan García *Peralvillo* en *Mi querido capitán*. 1950. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 134.** Fotógrafo no identificado. Fannie Kauffman *Vitola* y Germán Valdés *Tin Tan* en *Los lios de Barba azul*. 1955. Impresión digital. Diana Internacional Films.*
- 135.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* posa con un grupo de visitantes en el set de *El ceniciento*. 1951. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 136.** Gabriel Torres. Óscar Pulido, Germán Valdés *Tin Tan*, Marcelo Chávez y figurantes. *Lobby card* artesanal de la película *Soy charro de levita* en un cine de Comitán, Chiapas. 1949. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

- 137.** Gabriel Torres. Germán Valdés *Tin Tan* y Rosita Quintana. *Lobby card* artesanal de la película *Soy charro de levita* en un cine de Comitán, Chiapas. 1949. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 138.** Gabriel Torres. Germán Valdés *Tin Tan*, Marcelo Chávez y bebé. *Lobby card* artesanal de la película *Soy charro de levita* en un cine de Comitán, Chiapas. 1949. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 139.** Francisco Urbina. Germán Valdés *Tin Tan*, Marcelo Chávez y Rosita Quintana en *No me defiendas compadre*. 1949. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 140.** Publicidad hecha en España de la película *No me defiendas compadre*. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 141.** Luis Márquez. Alfonso Mejía y Roberto Cobo en una escena de *Los olvidados* de Luis Buñuel. 1950. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.*
- 142.** Ismael Pérez *Poncianito* en la portada de la revista *Cinema Reporter*, 1949. Impresión digital. Cineteca Nacional.
- 143.** *Lobby card* de *El jagüey de las ruinas*. 1944. Impreso. Colección Pedro Barrios.
- 144.** Arturo de Córdova, Daniel Chino Herrera y Carolina Barret en *Su última aventura*. 1946. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 145.** Anuncio del estreno de la película *Calabacitas tiernas*, en el Cine Alameda. *Excelsior*, 28 de febrero de 1948. Impresión digital. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.
- 146.** *Lobby card* de la película *Calabacitas tiernas*. 1948. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 147.** Volante publicitario de la película *La marca del zorrillo*, impreso en España. Sin fecha. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).*
- 148.** Isaías Corona Villa. Gilberto Martínez Solares, Silvia Pinal, Germán Valdés *Tin Tan*, Rafael Alcayde y, al fondo, el cinefotógrafo Carlos Carvajal, en la filmación de *La marca del zorrillo*. 1950. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.

- 149.** Isaías Corona Villa. Germán Valdés *Tin Tan* y figurantes de la película *La marca del zorrillo*. 1950. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 150.** Germán Valdés *Tin Tan* en *La marca del zorrillo*. 1950. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 151.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* como “Hombre Mosca” en *El revoltoso*. 1951. Impresión digital. Archivo documental Héctor Orozco.
- 152.** Fotógrafo no identificado. Filmación de la película *El revoltoso*, en el centro de la Ciudad de México. 1951. Impresión digital. Archivo documental Héctor Orozco.
- 153.** [Fernando Rodríguez] Beut. Publicidad de la película *¡Ay amor... cómo me has puesto!* Impreso. España. 1950.
- 154.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en *¡Ay amor... cómo me has puesto!* 1950.*
- 155.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* y Rebeca Iturbide en *¡Ay amor...cómo me has puesto!*. 1950. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 156.** Fotógrafo no identificado. Silvia Pinal y Germán Valdés *Tin Tan* en *Me traes de un ala*. 1952. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 157.** Fotógrafo no identificado. Andrés Soler y Germán Valdés *Tin Tan* en *El centenario*. 1951. Impresión digital. Archivo documental Héctor Orozco.
- 158.** *Lobby card* de la película *El Centenario*. 1951. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 159.** Urzáiz (Ilustración). *El Centenario*. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 160.** Urzáiz (Ilustración). *El Centenario*. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 161.** Fotógrafo no identificado. Magda Donato, Germán Valdés *Tin Tan* y Marcelo Chávez en *El Centenario*. 1951. Impresión digital. Archivo documental Héctor Orozco.
- 162.** Gabriel Torres. Germán Valdés *Tin Tan* y las *Dolly Sisters* en *Simbad el mareado*. 1950. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

- 163.** Gabriel Torres. Juan García *Peralvillo* y Germán Valdés *Tin Tan* en *Simbad el mareado*, filmada en escenarios de Acapulco, lugar favorito del director. 1950. Filmoteca de la UNAM.*
- 164.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en *Chucho el remendado*. 1951. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 165.** Fotógrafo no identificado. Ana Bertha Lepe y Germán Valdés *Tin Tan*, en *Lo que le pasó a Sansón*. 1955. Impresión digital. Diana Internacional Films.
- 166.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en *Lo que le pasó a Sansón*. 1955. Impresión digital. Diana Internacional Films.
- 167.** Ernesto García Cabral (Ilustración). *Lobby card* de la película *Dios los cría*. 1953. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 168.** Fotógrafo no identificado. Lon Chaney Jr. en *La casa del terror*. 1959. Impresión digital. Diana Internacional Films.
- 169.** Fotógrafo no identificado. El productor Fernando de Fuentes Reyes, Gilberto Martínez Solares y el actor Lon Chaney Jr. a su llegada a México. 1959. Impresión digital. Diana Internacional Films.
- 170.** *La casa del terror*. España. 1959. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 171.** Tríptico publicitario de *Santo contra Blue Demon en la Atlántida; Santo y Blue Demon contra los monstruos; y El mundo de los muertos*. 1969. Impreso. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 172.** Fotógrafo no identificado. Gaspar Henaine *Capulina* y Eduardo Silvestre en *Cada quien su lucha*. 1965. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 173.** Fotógrafo no identificado. Amadeé Chabot, Isela Vega, Maura Monti y Elizabeth Campbell en *Las sicodélicas*. 1968. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

- 174.** Ángel Corona Villa. Pieza elaborada con 24 diapositivas de la película *Blue Demon y las invasoras*, en las que aparecen: Regina Torné, Agustín Martínez Solares, Enrique Aguilar, Gina Morett, Gilda Mirós, Griselda Mejía, Sandra Boyd, Óscar Morelli y figurantes. El llamativo vestuario de las invasoras fue diseñado y confeccionado por Marcela Piña, esposa de Raúl Martínez Solares, en su única participación en el cine mexicano. 1968. Impresión digital. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 175.** Ángel Corona Villa (fotografías). Publicidad de la película *Blue Demon y las seductoras*. 1968. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 176.** Manuel Palomino. Rafael Muñoz *Santanon*, Vicente Lara *Cacama*, Manuel Leal, Fernando Rosales, David Alvizu y Gerardo Cepeda *Chiquilín*, en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Impresión digital. Archivo Documental Héctor Orozco.
- 177.** Manuel Palomino. Rafael Muñoz *Santanon*, Vicente Lara *Cacama*, Manuel Leal, Fernando Rosales, David Alvizu y Gerardo Cepeda *Chiquilín* en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Impresión digital. Archivo Documental Héctor Orozco.
- 178.** Manuel Palomino. Raulito Martínez Solares y Vicente Lara *Cacama* en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 179.** Autor no identificado. Original fotomecánico para el diseño de la publicidad de la película *Chanoc en las garras de las fieras*, 1970.
- 180.** Autor no identificado. Cartel de la película *Chanoc contra las tarántulas*. 1971. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 181.** Autor no identificado. Cartel de la película *Chanoc en el foso de las serpientes*. Impreso. 1974
- 182.** Volante de la película *Chanoc en las garras de las fieras*. Impreso. 1970. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

- 183.** Fotógrafo no identificado. Los luchadores *Blue Demon*, *Mil Máscaras*, *Santo* y Sandra Duarte en *Misterio en las Bermudas*. 1977. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 184.** Jesús Carlos. Gilberto Martínez Solares en una actuación especial en *Misterio en las Bermudas*. 1977. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 185.** Autor no identificado. *Lobby card* de la película *Las sicodélicas*. 1968. Impreso. Filmoteca de la UNAM.
- 186.** Autor no identificado. Cartel de la película *Alma llanera*. 1964. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 187.** Volante de la película *Una joven de 16 años*. España. 1962. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 188.** Volante de la película *Mi héroe*. 1964. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 188.** *Press Kit* de *Los perversos a go go*. 1965. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 190.** Fotógrafo no identificado. Rogelio Guerra y Amadeé Chabot en *Las sicodélicas*. 1968. Impresión digital. Filmoteca de la UNAM.
- 191.** Fotógrafo no identificado. Los Hermanos Castro: Jorge, Benito, Arturo, Gualberto y Javier, en *El misterio de los hongos alucinantes*, película para la que compusieron canciones. 1968. Plata gelatina. Colección Pedro Barrios.
- 192.** Fotógrafo no identificado. Cecilia Pezet en *Satánico Pandemónium*. 1973. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.*
- 193.** Autor no identificado. Cartel de la película *Satánico Pandemónium*. 1973. Colección Beatriz Sánchez Monsiváis.
- 194.** Mario Cordero. María Elena Velasco *La India María* en *Okey Mr. Pancho*. 1979. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 195.** Fotógrafo no identificado. María Elena Velasco *La India María*, Adolfo Martínez Solares, Armando Castillón, Gilberto Martínez Solares y otros, durante rodaje de *El que no corre vuela*. 1979. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.

- 196.** Ontiveros (Diseño e Ilustración). Cartel original de la película *El que no corre vuela*. 1982. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 197.** [Rubén] Ruiz Ocaña. *Lobby card* de la película *En esta primavera*, estrenada en 1977. Colección Elisa Lozano.
- 198.** Fotógrafo no identificado. Alfonso Zayas y Luis de Alba en *Los albañiles*. 1983. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 199.** Fotógrafo no identificado. Armando Silvestre y Valentín Trujillo en *La banda del polvo maldito*. 1977. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 200.** *El norteño enamorado*. México. 1975. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 201.** *Pasión por el peligro*. México. 1978. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 202.** Fotógrafo no identificado. Jorge Rivero, Adolfo Martínez Solares, Doménico Bazán y Gilberto Martínez Solares en el rodaje de *El peleador del barrio*. 1980. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 203.** *Rosita Álvarez, destino sangriento*. México. 1983. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 204.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, persona no identificada y Alberto *El caballo* Rojas. 1984. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 205.** Fotógrafo no identificado. Bernabé Palma, Maribel Fernández, Gilberto Martínez Solares, Adolfo Martínez Solares, Alfonso Zayas, Alberto *El caballo* Rojas, René Ruiz *Tun Tun* y Raúl Padilla *Chóforo*. Inicio del rodaje de *El ratero de la vecindad*. 1982. Plata gelatina Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 206.** Fotógrafo no identificado. Héctor Lechuga, Hugo Stiglitz, Lina Santos, Adolfo Martínez Solares, Gilberto Martínez Solares y el productor Alejandro Soberón Kuri, en el claquetazo inicial de la película *Los gatos de las azoteas*. 1987. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.

- 207.** Fotógrafo no identificado. Hugo Stiglitz, Roberto Ballesteros, Adolfo Martínez Solares, Gilberto Martínez Solares y actores de la película *Los gatos de las azoteas*. 1987. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 208.** Fotógrafo no identificado. Angélica Chaín y Pedro Infante Jr., en *Diario íntimo de una cabaretera*. 1988. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 209.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares y su equipo de producción, entre los que se encuentran sus hijos Malú y Adolfo. 1982. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 210.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares a la cámara en la filmación de *El peleador del barrio*. 1980. Plata gelatina. Colección Pedro Barrios.
- 211.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares. 1992. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 212.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares en el set de la película *Ok Mr. Pancho*. 1979. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.*
- 213.** Isaías Corona Villa. Joaquín Pardavé y actrices no identificadas en *Hombres del aire*. 1939. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 214.** Isaías Corona Villa. Ramón Vallarino y Alma Lorena en *Hombres del aire* (Gilberto Martínez Solares). 1939. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 215.** Personajes y parte del elenco en el guion de la película *Simbad el mareado*. 1950. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 216.** Página final del guion de la película *Los amores de Tin Tan*, que luego se llamaría *Calabacitas tiernas*. 1948. Filmoteca de la UNAM.
- 217.** Gabriel Figueroa. Gilberto Martínez Solares. Sin fecha. (Positivo simulado a partir del negativo original). Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 218.** Fotógrafo no identificado. Jóvenes estudiantes aparecen frente al edificio de la Escuela Nacional Preparatoria. Sin fecha. ISSUE/AHUNAM/Colección Universidad/Edificios Antiguos/CU-002674-00.

- 219.** Raúl Estrada Discua. Edificio de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Sin fecha. Impresión digital. IISUE/AHUNAM/Colección Universidad/Edificios Antiguos/CU-002708.
- 220.** Señora Doña Guadalupe Solares Piña, madre de Gilberto Martínez Solares. Sin fecha. Impresión digital. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 221.** Señor Gilberto Martínez Medina, padre de Gilberto Martínez Solares. Albúmina. Sin fecha. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 222.** Fotógrafo no identificado. Diana Cantú Garza. Hacia 1924. Gelatina bromuro. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 223.** Foto Estudio Hollywood. Diana Cantú Garza. 1926. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares. Restauración: Sofía Arévalo Gallardo.
- 224.** Gilberto Martínez Solares. Diana Cantú y su hija Dianita. 1932. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 225.** Gilberto Martínez Solares. Diana Cantú Garza. 1935. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 226.** Gabriel Figueroa. Raúl Martínez Solares. Hacia 1922. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 227.** Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares. Hacia 1926. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 228.** Gilberto Martínez Solares (atribuida). Raúl Martínez Solares inició su trayectoria como fotógrafo de fijas para luego dedicarse a la cinefotografía. 1934. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 229.** Gilberto Martínez Solares. Don Gilberto Martínez Medina y su nuera, Diana Cantú Garza, con sus hijos Gilberto y Malú. 1945. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 230.** Gilberto Martínez Solares. Gilberto Martínez Cantú. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 231.** Gilberto Martínez Cantú. Adolfo Martínez Cantú. 1959. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 232.** Fotógrafo no identificado. El niño Adolfo Martínez Cantú y Aldo Monti en la película *Vivo o muerto*. 1959. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 233.** Fotógrafo no identificado. Leonora Amar y Raúl Martínez Solares en la filmación de la película *El mago* (Miguel M. Delgado). 1949. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 234.** Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares, Mario Moreno *Cantinflas* y Leonora Amar en la filmación de la película *El mago* (Miguel M. Delgado). 1949. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 235.** Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares y Mario Moreno *Cantinflas* en la filmación de la película *El mago* (Miguel M. Delgado). 1949. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 236.** Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares, Mario Moreno *Cantinflas* y Miguel M. Delgado, director de la película *El mago*. 1949. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 237.** Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares y Mario Moreno *Cantinflas* en la filmación de la película *El mago* (Miguel M. Delgado). 1949. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 238.** Fotógrafo no identificado. Raúl Martínez Solares y Mario Moreno *Cantinflas* en la filmación de la película *El mago* (Miguel M. Delgado). 1949. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 239.** Raúl Martínez Solares recibe el Premio Ariel, por la fotografía de la película *Yambaó*. 1958. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 240.** Rafael García Jiménez. Raúl Martínez Solares. 1955. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares Piña.
- 241.** Rafael García Jiménez. Raúl Martínez y Germán Valdés *Tín Tan*. 1958. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.

- 242.** Raúl Martínez Solares y el director Ramón Pereda. 1962. Plata gelatina. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 243.** Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. 1933. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 244.** Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. 1936. Plata gelatina. Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 245.** Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 246.** Gilberto Martínez Solares. Isabelita Blanch. Hacia 1932. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 247.** Gilberto Martínez Solares. Isabelita Blanch. Hacia 1932. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 248.** Gilberto Martínez Solares. Isabelita Blanch. Hacia 1932. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 249.** Gilberto Martínez Solares. Anita Blanch. Plata gelatina. Hacia 1932. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 250.** Gilberto Martínez Solares. Anita Blanch, retrato dedicado a Ernesto García Cabral. Hacia 1934. Plata gelatina. Taller Ernesto García Cabral, A.C.
- 251.** Gilberto Martínez Solares. Virginia Zuri. 1932. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 252.** Gilberto Martínez Solares. María Luisa Zea. 1933. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 253.** Gilberto Martínez Solares. Nancy Torres. 1934. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 254.** Gilberto Martínez Solares. Carmen Conde. 1935. Plata gelatina. Fondo Carlos López Moctezuma. Filmoteca de la UNAM.
- 255.** Gilberto Martínez Solares. Nancy Torres, retrato dedicado a Ernesto García Cabral, firmado en Nueva York el 28 de julio de 1936. Taller Ernesto García Cabral, A.C.

- 256.** Gilberto Martínez Solares. Nancy Torres, anuncia el maquillaje Marvelous. *Revista de Revistas*, 28 de noviembre de 1937. Impreso. Filmoteca de la UNAM.
- 257.** Gilberto Martínez Solares. Marina Tamayo. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 258.** Gilberto Martínez Solares. Marina Tamayo. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 259.** Gilberto Martínez Solares. Marina Tamayo. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 260.** Gilberto Martínez Solares. Marina Tamayo. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 261.** Gilberto Martínez Solares. Marina Tamayo. 1936. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 262.** Gilberto Martínez Solares. Nellie Campobello. 1932. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 263.** Gilberto Martínez Solares. Nellie Campobello. 1932. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 264.** Gilberto Martínez Solares. Nellie Campobello. 1932. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 265.** Gilberto Martínez Solares. Gertrude Knowlton. 1930. Plata gelatina.
- 266.** Gilberto Martínez Solares. Manuel Buendía. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 267.** Gilberto Martínez Solares. Beatriz López Ostolaza “Trixi”. 1930. Plata gelatina. Archivo Trixi - Luciana Corres.
- 268.** Gilberto Martínez Solares. Beatriz López Ostolaza “Trixi”. 1930. Plata gelatina. Archivo Trixi - Luciana Corres.
- 269.** Gilberto Martínez Solares. Laura Braniff Garamendi. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

- 270.** Gilberto Martínez Solares. El niño Juan Antonio Anza Betancurt. 1932. Plata gelatina. Soporte de cartón. Colección Ana Luisa Anza.
- 271.** Gilberto Martínez Solares. Juan Antonio Anza Betancurt. 1934. Plata gelatina. Coloreada. Soporte de cartón y marco original. Colección Ana Luisa Anza.
- 272.** Gilberto Martínez Solares. Alicia Betancurt de Anza. 1934. Plata gelatina. Coloreada. Soporte de cartón y marco original. Colección Ana Luisa Anza.
- 273.** Gilberto Martínez Solares. Gloria Marín. 1942. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 274.** Gilberto Martínez Solares. Malú Martínez Cantú. 1959. Plata gelatina. Colección Malú Martínez Cantú.
- 275.** Gilberto Martínez Solares. Malú Martínez Cantú. 1965. Plata gelatina. Colección Malú Martínez Cantú.
- 276.** Gilberto Martínez Solares. Malú Martínez Cantú. 1965. Plata gelatina. Colección Malú Martínez Cantú.
- 277.** Gilberto Martínez Solares. Malú Martínez Cantú. 1965. Plata gelatina. Colección Malú Martínez Cantú.
- 278.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. Plata gelatina, retocada con lápiz de color. 1938. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 279.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. 1938. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 280.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. 1938. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 281.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. 1938. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 282.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. 1938. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 283.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. 1938. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

- 284.** Agustín Martínez Solares. Medea de Novara. 1938. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 285.** Agustín Martínez Solares. Josefina Escobedo. Hacia 1934. Plata gelatina. Fondo Carlos López Moctezuma. Filmoteca de la UNAM.
- 286.** Fotógrafo no identificado. Adriana Lamar y Arturo de Córdova en *Esos hombres* (antes *Malditos sean los hombres*, Rolando Aguilar). 1936. Plata gelatina. Cineteca Nacional.
- 287.** Fotógrafo no identificado. María Fernanda Ibáñez y personaje no identificado en *Madres del mundo*. 1936. Plata gelatina. Colección Cineteca Nacional.
- 288.** Fotógrafo no identificado. Intérpretes de la película *Rapsodia mexicana* (Miguel Zacarías). 1937. Plata gelatina. Cineteca Nacional.
- 289.** Fotógrafo no identificado. Emilio Fernández, Elvia Saucedo y figurantes de la película *Adiós Nicanor* (Rafael E. Portas). 1937. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 290.** Gilberto Martínez Solares. Gloria Rubio, publicidad de la zapatería La Palestina. *Filmográfico*, 5 de febrero de 1933. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 291.** Gilberto Martínez Solares. Gloria Rubio, publicidad de la farmacéutica Bayer. *Filmográfico*, 1 de marzo de 1933. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 292.** Gilberto Martínez Solares. Virginia Zuri. *Filmográfico*, 4 de abril de 1933. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 293.** Gilberto Martínez Solares. Beatriz Ramos, publicidad de la farmacéutica Bayer. *Filmográfico*, 5 de agosto de 1933. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 294.** Gilberto Martínez Solares. Beatriz Ramos. *Filmográfico*, 5 de agosto de 1933. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

- 295.** Beatriz Ramos anuncia el lápiz labial Michel. *Belleza, la revista de la cultura estética*, octubre de 1934. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 296.** Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. *Filmográfico*, 16 de diciembre de 1934. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 297.** Gilberto Martínez Solares. Adela Jaloma. *Revista Filmográfico*, 1 de junio de 1936. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 298.** Gilberto Martínez Solares. Beatriz Ramos anuncia el lápiz labial Michel. *Belleza, la revista de la cultura estética*, diciembre de 1935. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 299.** Gilberto Martínez Solares. Teresa G. De Icaza. *Revista de Revistas*, 8 de enero de 1933. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 300.** Gilberto Martínez Solares. Yolanda Magdalena Molinar y Mathlide Alazraki. *Revista de Revistas*, 13 de agosto de 1933.
- 301.** Gilberto Martínez Solares. Keith Copping. *Revista de Revistas*, 17 de septiembre de 1933. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 302.** Gilberto Martínez Solares. Guadalupe Orvañanos. *Revista de Revistas*, 11 de marzo de 1934. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 303.** Isaías Corona Villa. Joaquín Pardavé, Alma Lorena, y Ramón Vallarino en *Hombres del aire*. 1939. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 304.** Isaías Corona Villa. Alma Lorena y Ramón Vallarino en *Hombres del aire*. 1939. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 305.** Autor: Roberto P. Mijares. Adaptación: Gilberto Martínez Solares y Emilio Fernández. Guion original mecanoscrito de la película *Hombres del aire*. 1939. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 306.** Gabriel Rosas. Domingo Soler y actores no identificados en *La locura de Don Juan*. 1939. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 307.** Gabriel Rosas. Leopoldo *El Chato* Ortín, Carmen Conde y Emma Roldán en *La locura de Don Juan*. 1939. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 308.** Gabriel Rosas. Emma Roldán, Carmen Conde, Susana Guízar y figurantes en *La locura de Don Juan*. 1939. Plata gelatina. Cineteca Nacional.
- 309.** Gabriel Rosas. Niño no identificado, el cinefotógrafo Domingo Carrillo en el papel de sacerdote y Leopoldo *Chato* Ortín en *La locura de Don Juan*. 1939. Plata gelatina. Cineteca Nacional.
- 310.** Fotógrafo no identificado. René Cardona e Isabela Corona en *La casa del rencor*. 1941. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 311.** Fotógrafo no identificado. Anita Blanch y bebé en *La casa del rencor*. 1941. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 312.** Fotógrafo no identificado. Anita Blanch. *La casa del rencor. Novela Semanal Cinematográfica*. 1941. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 313.** Fotógrafo no identificado. Lupita Tovar. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 314.** Leonardo Jiménez. Elena D' Orgaz, Consuelo Guerrero de Luna y Lupita Tovar en *Resurrección*. 1943. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 315.** Leonardo Jiménez. Rafael Banquells, Emilio Tuero y Víctor Velázquez en *Resurrección*. 1943. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 316.** Leonardo Jiménez. Persona no identificada, Manuel Fontanals, Lupita Tovar, Emilio Tuero y Gilberto Martínez Solares en el *set* de la película *Resurrección*. 1943. Plata gelatina. Colección Leticia Fontanals Subervielle.
- 317.** Fotógrafo no identificado. Paco Astol y José Cibrián en *La trepadora*. 1944. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 318.** Jorge Fernández. Boceto escenográfico para la película *La trepadora*. 1944. Lápiz sobre cartoncillo. Colección Miguel Bracho.

- 319.** Jorge Fernández. Boceto escenográfico para la película *La trepadora*. 1944. Lápiz sobre cartoncillo. Colección Miguel Bracho.
- 320.** Rómulo Gallegos. *La trepadora*, Barcelona, Editorial Araluce, 1936. Colección Elisa Lozano.
- 321.** Rómulo Gallegos, guion original mecanoscrito de *La trepadora*. 1944. Filmoteca de la UNAM.
- 322.** Gilberto Martínez Solares, *La isla de los locos* (novela), México, Edición de autor, 1980.
- 323.** Nota de prensa. “Stalingrand - Russia's Best: 'Resurrection' Well Done. *The Hollywood Cinema*, 30 de agosto de 1943. Impreso. Colección Marcela Martínez Solares Piña.
- 324.** Reportaje de la película *Bodas trágicas, Cine mexicano*, 1946. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 325.** Gilberto Martínez Solares. Carmen Montejo. *Guía oficial del cine mexicano*, 1944. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 326.** Luis Márquez. Ernesto Alonso y actor no identificado en *Bodas trágicas*. 1946. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 327.** Fotógrafo no identificado. Rafael Baledón, Eduardo Noriega y Malú Gatica, en *El casado casa quiere*. 1947. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 328.** Fotógrafo no identificado. Julio Villarreal y Conchita Carracedo en *El casado casa quiere*. 1947. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 329.** Fotógrafo no identificado. Julio Villarreal, María Elena Marqués, Rafael Baledón y Eduardo Noriega en *El casado casa quiere*. 1947. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 330.** Fotógrafo no identificado. Rafael Baledón, María Elena Marqués, Malú Gatica, Julio Villarreal y Eduardo Noriega en *El casado casa quiere*. 1947. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 331.** Secuencias de la película *Bodas trágicas*. 1946.

- 332.** Sofía Arévalo Gallardo habla sobre el proceso de restauración del cartel original de la película *Novia a la medida*. Video.
- 333.** Francisco Rivero Gil (Ilustración). Cartel original de la película *Novia a la medida*. 1949. Impreso. Cineteca Nacional.
- 334.** Ernesto García Cabral (Ilustración). *El vizconde de Montecristo*. 1954. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 335.** Fotógrafo no identificado. Fannie Kauffman *Vitola*, Germán Valdés *Tin Tan* y figurantes en *El vizconde de Montecristo*. 1954. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 336.** *Lobby card* de la película *Mulata*. 1953. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 337.** Fotógrafo no identificado. Julio Monterde, Blanca de Castejón, Germán Valdés *Tin Tan* y Óscar Pulido en *Escuela para suegras*. 1956. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 338.** *Club de señoritas. Novela Semanal Cinematográfica*. 1955. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 339.** Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* y Gilberto Martínez Solares, durante un rodaje. 1955. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 340.** Fotógrafo no identificado. Doña Prudencia Grifell y Germán Valdés *Tin Tan* en *Escuela para suegras*. 1956. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 341.** Fotógrafo no identificado. Lilia Prado en *Vuelta al paraíso*. 1959. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 342.** Fotógrafo no identificado. *Peralvillo* y Andrés Soler en *Vuelta al paraíso*. 1959. Plata gelatina. Archivo documental Héctor Orozco.
- 343.** Secuencia de *Yo bailé con Don Porfirio*. 1942. Video.
- 344.** Josep Renau (Ilustración). Mapy Cortés en *Yo bailé con don Porfirio*. 1942. Impresión digital. Archivo Filmico Agrasánchez.

- 345.** Tufic Yazbek. Mapy Cortés. Sin fecha. Impresión digital. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 346.** Leonardo Jiménez. Mapy Cortés y Emilio Tuero en *Internado para señoritas*. 1943. Impresión digital. Archivo Filmico Agrasánchez.
- 347.** Fotógrafo no identificado. Jorge *Che* Reyes, Sergio Orta, Fernando Cortés, Gilberto Martínez Solares, José Cibrián, José Pidal, Víctor Herrera, Martha Elba, Prudencia Grifell, Consuelo Guerrero de Luna, Luis Medina, figurantes y técnicos participantes en la película *El globo de Cantolla*. 1943. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 348.** Fotógrafo no identificado. Víctor Herrera, Fernando Cortés, Gilberto Martínez Solares, Mapy Cortés, Consuelo Guerrero de Luna, entre otros, durante la filmación de *El globo de Cantolla*, 1943. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 349.** Gilberto Martínez Solares (atribuida). Mapy Cortés y Julián Soler en la portada de *Cinema Reporter*, 27 de enero de 1945. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 350.** Anuncio de la película *El Globo de Cantolla, El séptimo arte*, 1944. Impreso. Colección Eduardo Patiño.
- 351.** Secuencia de la película *Su última aventura*. 1946. Video.
- 352.** Luis Márquez. Tita Merello en *Cinco rostros de mujer*. 1946. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 353.** Francisco Urbina. Arturo de Córdova y Esther Fernández en *Su última aventura*. 1946. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 354.** Francisco Urbina. Arturo de Córdova, Carolina Barret y Arturo Soto Rangel en *Su última aventura*. 1946. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 355.** Francisco Urbina. Arturo de Córdova, Carolina Barret y Rafael Banquells en *Su última aventura*. 1946. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.

- 356.** Gunther Gerzso. Sin título. Sin fecha. Carbón y pastel sobre cartulina. Colección Gunther Gerzso bocetos. Acervo Iconográfico. Cineteca Nacional.
- 357.** Fotógrafo no identificado. María Elena Marqués, Irma Torres, Rafael Baledón y Fernando Soto *Manteguilla* en *La novia del mar*. 1947. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 358.** María Elena Marqués y bailarinas en *La novia del mar*. 1947. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 359.** Manuel Álvarez Bravo. Emilio Tuero y Esther Fernández en *Tuya para siempre*. 1948. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 360.** Manuel Álvarez Bravo. Emilio Tuero y Esther Fernández en *Tuya para siempre*. 1948. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 361.** María Campoy representada en *Cinco rostros de mujer*. Argumento original de Yolanda Vargas Dulche. Adaptación cinematográfica de Sexto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari. Novelización de María Luz Perea. Editorial Albatros, México, 1946. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 362.** “Un *gángster* se enamora”, reportaje sobre la película *Su última aventura. Celuloide*, 1 de junio de 1946. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 363.** Carolina Barret, Consuelo Guerrero de Luna, Arturo de Córdova y Gilberto Martínez Solares con la actriz Dolores del Río, de visita en el *set* de *Su última aventura. Cine Mexicano*, 6 de julio de 1946, núm. 89. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 364.** Díaz Ruanova. Entrevista a Gilberto Martínez Solares. *Oiga*, 7 de diciembre de 1946. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 365.** Fotógrafo no identificado. Ninón Sevilla. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 366.** Fotógrafo no identificado. Ninón Sevilla y Joaquín Pardavé en *Club de señoritas*. 1955. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

367. Autor no identificado. Fernando Casanova y Ana Bertha Lepe en *Qué lindo cha cha cha*. 1954. Plata gelatina. Archivo Documental Héctor Orozco.

368. Ernesto García Cabral. Impreso publicitario de *Qué lindo cha cha cha*, diseñado para la formación de las carteleras de cine en los periódicos. 1954. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

369. Publicidad de la productora Mier y Brooks para el estreno de la película *Qué lindo cha cha cha*. Impreso. 1954. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

370. Autor no identificado. Público asistente al evento promocional de la película *Qué lindo cha cha cha*. 1954. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

371. Autor no identificado. Miguel Aceves Mejía, protagonista de *La feria de San Marcos*. 1957. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

372. Yunzúa. El compositor y cantante José Alfredo Jiménez tuvo una participación especial en la película *La feria de San Marcos*. 1957. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

373. Autor no identificado. Lilia Prado y Carlos Baena en *Besos de arena*. 1957. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

374. Autor no identificado. Carlos Baena y Lilia Prado en *Besos de arena*. 1957. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

375. *Lobby card* de la película *Kermesse*. 1958. Impreso. Colección Elisa Lozano.

376. Autor no identificado. Rafael del Río, Ofelia Montesco y Lilia Prado en *Vuelta al paraíso*. 1959. Impresión cromogénica. Filmoteca de la UNAM.

377. Fotógrafo no identificado. Rosina Pagán, Rosita Quintana, Germán Valdés *Tin Tan*, Amalia Aguilar y Nelly Montiel en *Calabacitas tiernas*. 1948. Plata gelatina. Cineteca Nacional.

378. Fotógrafo no identificado. Rosita Quintana y Germán Valdés *Tin Tan* en *Calabacitas tiernas*. 1948. Plata gelatina. Cineteca Nacional.

379. Eduardo Guerrero (Fotografía). *Lobby card* de la película *El rey del barrio*. 1949. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

380. Ernesto García Cabral (Ilustración). Silvia Pinal y Germán Valdés *Tin Tan* en *El rey del barrio*. 1949. Impreso. Colección Pedro Barrios.

381. Secuencia de la película *Calabacitas tiernas*. 1948. Video.

382. Testimonio de Ismael Pérez *Poncianito*. Entrevista realizada por Adriana García Torres, 23 de julio de 2020. Video.

383. Secuencia de la película *El Rey del barrio*. 1949. Video.

384. Secuencia de la película *Soy charro de levita*. 1949. Video.

385. Testimonio de la actriz Rosita Arenas. Entrevista realizada por Elisa Lozano, 8 de septiembre de 2020. Video.

386. Testimonio de la actriz Erna Marta Bauman. Entrevista realizada por Elisa Lozano, 26 de noviembre de 2020.

387. Secuencia de baile de la película *El revoltoso*. 1951. Video.

388. El escenógrafo Edward Fitzgerald muestra los *props* que realizó para la película *El bello durmiente*. *Cine Mundial*. 1952. Video. Filmoteca de la UNAM.

389. Fotógrafo no identificado. Agustín Martínez Solares, Carlos Bravo *Carlhillos*, Queta Lavat, Juan García *Peralvillo*, Gilberto Martínez Solares, Germán Valdés *Tin Tan* y Marcelo Chávez, filmación de la cinta *Soy charro de levita*. 1949. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

390. Francisco Rivero Gil (Ilustración) *Lobby card* de la película *No me defendas compadre*. 1949. Impreso. Colección Elisa Lozano. Restauración: Sofía Arévalo Gallardo.

391. Gilberto Martínez Solares y Juan García *Peralvillo*. Guion original mecanoscrito de *Simbad el mareado*. 1950. Colección Adolfo Martínez Solares.

392. Gilberto Martínez Solares y Juan García *Peralvillo*. Guion original mecanoscrito de *iAy amor como me has puesto!*. 1950. Colección Adolfo Martínez Solares.

393. Gabriel Torres. Germán Valdés *Tin Tan*, Fannie Kauffman *Vitola*, Wolf Ruvinskis, Guillermina Téllez Girón, Lupe Llaca, Ramón Valdés y figurantes en *Simbad el mareado*. 1950. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

394. Ernesto García Cabral (Ilustración). *iAy amor...cómo me has puesto!* 1950. Impreso. Colección Pedro Barrios.

395. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en *iAy amor... cómo me has puesto!* 1950. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

396. Urzáiz (Ilustración). *El Ceniciento*. 1951. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.

397. Ernesto García Cabral (Ilustración). *Lobby card* de la película *Chucho el remendado*. 1951. Impreso. Colección Pedro Barrios.

398. Fotógrafo no identificado. Filmación de la película *El revoltoso*, en el centro de la Ciudad de México. 1951. Impresión digital. Archivo documental Héctor Orozco.

399. Fotógrafo no identificado. Jorge Stahl, Jr., Germán Valdés *Tin Tan* y Perla Aguiar durante el rodaje de la película *El revoltoso* en el Parque María Luisa de la colonia Industrial. 1951. Impresión digital. Archivo documental Héctor Orozco.

400. Urzáiz (Ilustración). *Lobby card* hecho en Estados Unidos para la exhibición de la cinta *El Revoltoso*. 1951. Impreso y plata gelatina. Colección Elisa Lozano.

401. Ernesto García Cabral (Ilustración). *Lobby card* de la película *El bello durmiente*. 1952. Impreso. Colección Pedro Barrios.

402. Fotógrafo no identificado Silvia Pinal y Germán Valdés *Tin Tan*, en *Me traes de un ala*. 1952. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

403. Fotógrafo no identificado. Fernando Soto *Mantequilla* y Germán Valdés *Tin Tan*, en *Dios los cría*. 1953. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

404. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* y Celia Viveros en *Dios los cría*. 1953. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

405. Ernesto García Cabral (Ilustración). *Lobby card* de la película *El mariachi desconocido (Tin Tan en La Habana)*. 1953. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

406. *Lobby card* de la película *Los líos de Barba Azul*. 1954. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

407. Fotógrafo no identificado. Joan Page, Verónica Loyo, Rafal Alcayde, Fannie Kauffman *Vitola*, Amanda del Llano, Germán Valdés *Tin Tan*, la cantante Lola Beltrán y figurantes en *Los líos de Barba Azul*. 1954. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

408. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en *El sultán descalzo*. 1954. Impresión digital. Filmoteca de la UNAM.

409. Fotógrafo no identificado. Fannie Kauffman *Vitola*, Germán Valdés *Tin Tan* y figurantes en *El vizconde de Montecristo*. 1954. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

410. Fotógrafo no identificado. Ana Bertha Lepe, Germán Valdés *Tin Tan*, Fannie Kauffman *Vitola*, Rafael Bertrand y extras en *El vizconde de Montecristo*. 1954. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

411. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* durante un descanso de la filmación de *Lo que le pasó a Sansón*. 1955. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

412. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* y Martha Mijares, en *El vividor*. 1955. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

413. Fotógrafo no identificado. Ana Bertha Lepe, el medallista olímpico Joaquín Capilla, Erna Marta Bauman y figurantes en el rodaje de *Paso a la juventud*. 1957. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.

414. Gilberto Martínez Solares, el fotógrafo Jack Draper y Erna Marta Bauman en *Paso a la juventud*. 1957. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.

415. A. Rolando Oest. Román Juárez maquilla a Erna Marta Bauman durante el rodaje de *Paso a la juventud*. 1957. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.

416. Carlos Covarrubias. Erna Marta Bauman posa frente a la alberca de la Ciudad Universitaria, locación de la película *Paso a la juventud*. 1957. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.

417. Fotógrafo no identificado. Mapita Cortés en *Escuela de verano*. 1958. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

418. Fotógrafo no identificado. Flor Silvestre, Adriana Roel, Ofelia Montesco, Pilar Pellicer y figurantes en *Escuela de verano*. 1958. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

419. Fotógrafo no identificado. Begoña Palacios, Ofelia Montesco, Celia Viveros, Germán Valdés *Tin Tan*, Mapita Cortés, Lucienne Auclair, Adriana Roel y Fanny Schiller en *Escuela de verano*. 1958. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

420. *Lobby card* de la película *Escuela de verano*. 1958. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

421. Humberto Zendejas. Germán Valdés *Tin Tan* y Mapita Cortés. Plata gelatina. 1958. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

422. Fotógrafo no identificado. Mapita Cortés y Germán Valdés *Tin Tan*. 1958. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

423. Autor no identificado. Caricatura de *Tin Tan*. Sin fecha. Plumón sobre papel en soporte de cartón. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

424. *Lobby card* de la película *El Duende y yo*. 1960. Impreso. Colección Elisa Lozano

425. Urzáiz (Ilustración). *Lobby card* de la película *Tintansón Cruzoe*. 1965. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

426. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* y Elvira Quintana en *Tintansón Cruzoe*. 1965. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.

427. Fotógrafo no identificado. Los hermanos Valdés Castillo, Rafael, Germán, Guadalupe, Pedro, Armando, Ramón, Cristóbal, Antonio y Manuel, con Paco Malgesto en un programa de televisión. 1958. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

428. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en su yate *Tintavento*. Plata gelatina. 1958. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

429. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en su yate *Tintavento*. Plata gelatina. 1958. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

430. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en su yate *Tintavento*. Plata gelatina. 1958. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

431. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* en su yate *Tintavento*. Plata gelatina. 1958. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

432. Fotógrafo no identificado. Germán Valdés *Tin Tan* y Marcelo Chávez. 1955. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

433. Jesús Magaña. Germán Valdés *Tin Tan* y Marcelo Chávez. 1970. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

434. Ernesto García Cabral (Ilustración). *Lobby card* de la película *Rumba caliente*. 1952. Impreso. Colección Pedro Barrios.

435. Adalberto Martínez *Resortes* y Lilia Prado. *Novela Semanal Cinematográfica*. 1952. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

436. *Lobby card* de la película *Pobre huerfanita*. 1954. Impreso y plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

437. Rafael García Jiménez. Manuel Palacios *Manolín*, Lilia del Valle y Stanislao Shilinsky en *Ahí vienen los gorriones*. 1952. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.

- 438.** Rafael García Jiménez. Fernando Soto *Mantequilla*, Antonio Espino *Clavillazo*, Celia Viveros, Lilia del Valle, Manuel Palacios *Manolín* y Armando Arreola *Arreolita* en *Ahí vienen los gorriones*. 1952. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 439.** Autor no identificado. Adalberto Martínez *Resortes*. Sin fecha. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 440.** Rafael García Jiménez. Antonio Espino *Clavillazo* en *El chismoso de la ventana*. 1955. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 441.** Fotógrafo no identificado. Óscar Ortiz de Pinedo y Antonio Espino *Clavillazo* en *Pura vida*. 1955. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 442.** Rafael García Jiménez (Foto fija). *Lobby card* de la película *El chismoso de la ventana*. 1955. Impreso (serigrafía) y plata gelatina. Colección Elisa Lozano.
- 443.** Rafael García Jiménez. Martha Mijares en *El chismoso de la ventana*. 1955. Plata gelatina. Cineteca Nacional.
- 444.** Fotógrafo no identificado. Ernesto García Cabral (Ilustración). Antonio Espino *Clavillazo* en la publicidad de *Vivir a todo dar*. 1955. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 445.** Fotógrafo no identificado. Antonio Espino *Clavillazo* en *El organillero*. 1956. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 446.** *Lobby card* de la película *El organillero*. 1956. Impreso y plata gelatina. Colección Elisa Lozano
- 447.** Manuel Fontanals. Boceto escenográfico original para la película *El organillero*. 1956. Lápiz de color sobre papel. Colección Leticia Fontanals Subervielle.
- 448.** Joaquín Argumedo. Liza Castro, Eulalio González *Piporro*, Fernando Soler y Martha Yolanda González en *Los tales por cuales*. 1964. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 449.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares da instrucciones a Marco Antonio Campos *Viruta*, actriz no identificada y Gaspar Henaine *Capulina* durante un rodaje. Hacia 1965. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 450.** *Lobby card* de la película *Dos meseros majaderos*. 1965. Impreso. Colección Pedro Barrios.
- 451.** *Lobby card* de la película *El nano*. 1970. Impreso. Colección Pedro Barrios
- 452.** Ángel Morales (Textos). Héctor Macedo (Ilustración). Historieta *Las Aventuras de Capulina. El enfermito*, 1974. Impreso. Colección Adriana García Torres.
- 453.** Testimonio de Malú Martínez Solares y Lilia Martínez Otero. Entrevistas realizadas por Elisa Lozano los días 18 y 23 de julio de 2020. Video.
- 454.** Secuencia de la película *Pobre huerfanita*. 1954. Video.
- 455.** Testimonio de Raúl Martínez Solares Piña. Entrevista realizada por Elisa Lozano y Héctor Orozco, 22 de julio de 2020. Video.
- 456.** Secuencia de la película *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Video.
- 457.** Secuencia de la película *Blue Demon y las invasoras*. 1968. Video.
- 458.** Testimonio de Marcela Solares Piña. Entrevista realizada por Elisa Lozano, 10 de septiembre de 2020. Video.
- 459.** Secuencia de la película *Blue Demon y las invasoras*. 1968. Video.
- 460.** Guión original mecanoescrito de la película *La ciudad de los niños*. 1956. Colección Filmoteca de la UNAM.
- 461.** Fotógrafo no identificado. Gaspar Henaine *Capulina* y actor no identificado en *Cada quien su lucha*. 1965. Plata gelatina. Colección y Archivo de Fundación Televisa.
- 462.** Manuel Palomino. *Santo*, David Alvizu, Gerardo Cepeda *Chiquilín*, Manuel Leal, Vicente Lara *Cacama* y Fernando Rosales en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Impresión digital. Archivo Documental Héctor Orozco.
- 463.** Manuel Palomino. Fernando Rosales, Vicente Lara, Manuel Leal y *Blue Demon* en *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 464.** Manuel Palomino. Vicente Lara *Cacama* y *Santo* durante el rodaje en el *back lot* de los Estudios Churubusco de *Blue Demon contra los monstruos* (1969). Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 465.** *Lobby card* de *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. 1969. Impreso. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 466.** Fotógrafo no identificado. Rogelio Jiménez Pons y Arturo de Córdova en *La ciudad de los niños*. 1956. Impresión cromogénica. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 467.** Fotógrafo no identificado. Freddy Fernández, Jaime Jiménez Pons y Abraham Gelbser en *La ciudad de los niños*. 1958. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 468.** Fotógrafo no identificado. Graciela Lara, Carlos León Quezada, Ariadne Welter, Marina Camacho y Gilberto Martínez Solares, integrantes de la Delegación Cinematográfica Mexicana en el Festival de Cine de Cartagena, Colombia. 1961. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 469.** Fotógrafo no identificado. Julio Alemán. 1962. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo.
- 470.** Fotógrafo no identificado. Julio Alemán y Patricia Conde en *Una joven de 16 años*. 1962. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 471.** Fotógrafo no identificado. Enrique Rambal y Erna Marta Bauman en *Una joven de 16 años*. 1962. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.
- 472.** Fotógrafo no identificado. Erna Marta Bauman en *Una joven de 16 años*. 1962. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.
- 473.** Fotógrafo no identificado. Erna Marta Bauman, el productor Gregorio Wallerstein, Enrique Rambal y Silvia Fournier en el *set* de *Una joven de 16 años*. 1962. Plata gelatina. Colección Erna Marta Bauman.
- 474.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, Amador Bendayán y Julio Alemán, durante la filmación de la cinta *Napoleoncito*. 1963. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 475.** Fotógrafo no identificado. Amador Bendayán en *Napoleoncito*. 1963. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 476.** Testimonio de Angélica María. Entrevista realizada por Elisa Lozano México - Los Ángeles, 20 de julio de 2020. Video.
- 477.** Secuencia de la película *Mi héroe*. 1964. Video.
- 478.** Fragmento de la película *Las sicodélicas*. 1968. Video.
- 479.** Fotógrafo no identificado. Angélica María, René Cardona Jr. y otros en *Las hijas del Amapolo*. 1960. Diapositiva. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 480.** Rafael García Jiménez. Angélica y Julio Alemán en *Mi héroe*. 1964. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 481.** Rafael García Jiménez. Francisco Reiguera en *Mi héroe*. 1964. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 482.** Fotógrafo no identificado. Fernando Luján. 1964. Plata gelatina. Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo.
- 483.** Fotógrafo no identificado. Tere Velázquez y Julio Alemán en *Me ha gustado un hombre*. 1964. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 484.** Autor no identificado. *Lobby card* de la película *Las sicodélicas*. 1968. Impreso. Filmoteca de la UNAM.
- 485.** Autor no identificado. *Lobby card* de la película *Las sicodélicas*. 1968. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 486.** Autor no identificado. *Lobby card* de la película *Las sicodélicas*. 1968. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 487.** Maura Monti y Amadeé Chabot en *Las sicodélicas*. 1968. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 488.** Carlos Monsiváis en *Pop*, 25 de enero de 1968. Impresión digital. Biblioteca Nacional.
- 489.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares y Fernando Soler. 1968. Plata gelatina. Colección Pedro Barrios.
- 490.** Fotógrafo no identificado. Agustín Martínez Solares Jr. 1967. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 491.** Fotógrafo no identificado. Agustín Martínez Solares Jr. 1968. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 492.** Fotógrafo no identificado. Maura Monti, Aldo Monti y Agustín Martínez Solares Jr. en *El misterio de los hongos alucinantes*. 1968. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM. Fotógrafo no identificado. Los “Hermanos Castro”: Jorge, Benito, Arturo, Gualberto y Javier, en *El misterio de los hongos alucinantes*, película para la que compusieron canciones. 1968. Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 493.** Aurora Clavel y Miguel Gurza en *Chanoc contra el tigre y el vampiro*. 1971 Plata gelatina. Filmoteca de la UNAM.
- 494.** Germán Valdés, *Tin Tan* en *Chanoc contra el tigre y el vampiro*. 1971 Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 495.** Gregorio Casal y el chimpancé *Chucho Chucho* en *Chanoc contra el tigre y el vampiro*. 1971. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 496.** Humberto Gurza y Germán Valdés, *Tin Tan* en *Chanoc contra las tarántulas*. 1971 Plata gelatina. Colección Filmoteca UNAM.
- 497.** Fotógrafo no identificado. Miguel y Humberto Gurza con Marilyn Kay. 1971. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 498.** Autor no identificado. Cartel de la película *Chanoc en el foso de las serpientes*. Impreso. 1974. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 499.** Martin de Lucenay (Historia). Ángel Mora (Ilustración). Historieta *Chanoc*, núm. 364, episodio *Comandos de sabotaje*. México, Editorial Herrerías, 30 de septiembre de 1966. Impreso. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 500.** Ampliación de la portada de la historieta *Chanoc*, episodio *Comandos de sabotaje*, México, Editorial Herrerías, 30 de septiembre de 1966. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 501.** Martin de Lucenay (Historia). Ángel Mora (Ilustración). Historieta *Chanoc*, núm. 375, episodio *Operación cañabar*, en la que aparece el personaje de ‘El sabio Monsiváis’. México, Editorial Herrerías, 16 de febrero de 1967. Impreso. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 502.** Martin de Lucenay (Historia). Ángel Mora (Ilustración). Ampliación de la portada de la historieta *Chanoc*, núm.375 capítulo “*Operación cañabar*”, en la que aparece el personaje de ‘El sabio Monsiváis’, México, Editorial Herrerías, 16 de febrero de 1967. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 503.** Pieza compuesta por 36 páginas de la historieta *Chanoc Operación cañabar*, en la que aparece el personaje de ‘El sabio Monsiváis’, México, Editorial Herrerías, 16 de febrero de 1967. Impresión digital. Archivo Fílmico Agrasánchez.
- 504.** Rafael García Jiménez. Gilberto Martínez Solare durante la filmación de *Chanoc contra el tigre y el vampiro*. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 505.** Credencial de Gilberto Martínez Solares, como Jefe de Prensa de la revista *Reportaje*, 1972. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 506.** Rafael Pérez Grovas. Guión original mecanoescrito de la película *Chanoc en el foso de las serpientes* (1974). Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).

- 507.** Secuencia de la película *Satánico Pandemónium*. Video.
- 508.** Secuencia de la película *Del crepúsculo al amanecer*, (*From Dusk Till Dawn*, 1996). Video.
- 509.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, Rodolfo Echeverría Álvarez, director del Banco Cinematográfico, la actriz Patricia Pezet, funcionarios y técnicos, durante el claquetazo inicial de la película *Satánico Pandemónium*. 1973. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 510.** Testimonio de Iván Lipkies Velasco. Entrevista realizada por Rossana Barro, 23 de agosto de 2020. Video.
- 511.** Testimonio de Fernando de Fuentes. Entrevista realizada por Rossana Barro, 24 de agosto de 2020. Video.
- 512.** Secuencia de la película *El que no corre vuela*. 1979. Video.
- 513.** Herrera. María Elena Velasco. Hacia 1962. Plata gelatina. Colección Lipkies Velasco.
- 514.** *La India María* durante una de sus presentaciones en televisión. 1969. Plata gelatina. Colección Lipkies Velasco.
- 515.** Postal promocional de *La India María*. Impreso. Colección Lipkies Velasco.
- 516.** Postal promocional de *La India María*. Sin fecha. Impreso. Colección Lipkies Velasco.
- 517.** José G. Cruz. Publicidad de la historieta *La India María*. Impreso. Colección Lipkies Velasco.
- 518.** *La India María*. Disco 45 revoluciones. Colección Lipkies Velasco.
- 519.** *La India María*. Canciones de la película *Ok Mr. Pancho*. Disco 45 revoluciones. Colección Lipkies Velasco.
- 520.** Impreso publicitario de *La India María*. Sin fecha. Colección Lipkies Velasco.
- 521.** Impreso publicitario de *La India María*. Sin fecha. Colección Lipkies Velasco.
- 522.** Caza autógrafos con la imagen de *La India María*. XIX Certamen de popularidad. 1975. Impreso. Colección Lipkies Velasco.
- 523.** Mario Cordero. María Elena Velasco *La India María* y René Ruiz *Tun Tun en Okey Mr. Pancho*. 1979. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 524.** Mario Cordero. María Elena Velasco *La India María* y Roberto Nelson en *Okey Mr. Pancho*. 1979. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 525.** Mario Cordero. María Elena Velasco *La India María* y actriz no identificada en *El que no corre vuela*. 1979. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 526.** Fotógrafo no identificado. Adolfo Martínez Solares y María Elena Velasco *La India María* durante el rodaje de la película *El que no corre vuela*. 1979. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 527.** Elena Frago, diseño y confección. Vestido original de una pieza, complementos mazahuas y huaraches utilizados por María Elena Velasco *La India María*, en sus presentaciones en el Teatro Blanquita. Hacia 1968. Colección Lipkies Velasco.
- 528.** Fotógrafo no identificado. Adolfo Martínez Solares, Gilberto Martínez Solares, y equipo técnico durante el rodaje de la película *En esta primavera*. Plata gelatina. 1976. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 529.** Fotógrafo no identificado. Adolfo Martínez Solares, Estrellita y Alfonso Munguía en el rodaje de *En esta primavera*. Plata gelatina. 1976. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 530.** Autor no identificado. *Lobby card* de *En esta primavera*. 1976. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 531.** Autor no identificado. *Lobby card* de *En esta primavera*. 1976. Impreso. Colección Elisa Lozano.
- 532.** Juan Gabriel (Autor de todas las melodías), Jean Poll, Lázaro Muñiz, Magallanes, Chucho Ferrer, Jonathan Zarzosa (Arreglos) RCA Víctor. L.P. Original. Colección Adriana García Torres.
- 533.** Testimonio del actor Alfonso Zayas. Entrevista realizada por Hugo Lara, 25 de septiembre de 2020. Video.

- 534.** Testimonio del productor David Agrasánchez. Entrevista realizada por Elisa Lozano, 8 de agosto de 2020. Video.
- 535.** Secuencia de la película *Misterio en las Bermudas*. 1977. Video
- 536.** Eva Orzynski. Álvaro Zermeño y Adolfo Martínez Solares en el set de la cinta *Rosita Álvarez, destino sangriento*. 1983. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 537.** Eva Orzynski. Adolfo Martínez Solares, Pedro Infante Jr. y Beatriz Adriana en la filmación de *Rosita Álvarez, destino sangriento*. 1983. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 538.** Eva Orzynski. Adolfo Martínez Solares, Pedro Infante Jr. y Beatriz Adriana en la filmación de *Rosita Álvarez, destino sangriento*. 1983. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 539.** Fotógrafo no identificado. Adolfo Martínez Solares, Jorge Rivero, actriz no identificada, Doménico Bazán y Gilberto Martínez Solares en la filmación de *El peleador del barrio*. 1980. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 540.** Fotógrafo no identificado. Alejandro Soberón Kuri, Adolfo Martínez Solares, Gilberto Martínez Solares, Santos Soberón Salgueiro, Maribel Fernández, René Ruiz *Tun Tun*, Raúl Padilla *Chóforo* y Alfonso Zayas, entre otros. Plata gelatina. 1984. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 541.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares en una locación. Hacia 1980. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 542.** Fotógrafo no identificado. Adolfo Martínez Solares y Rosenda Bernal durante la filmación de *Un cura de locura*. 1977. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 543.** Gilberto Martínez Solares en una filmación. Plata gelatina. 1982. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 544.** Fotógrafo no identificado. Alfonso Zayas y César Bono. 1989. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 545.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares y mujer no identificada. Hacia 1993. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.

- 546.** Fotógrafo no identificado. Adolfo y Gilberto Martínez Solares. 1994. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 547.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, Adolfo Martínez Solares, Angélica Chaín, Malú Martínez Cantú y Fernando Álvarez *Colón*, en la filmación de *El día de los albañiles*. 1983. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 548.** Fotógrafo no identificado. Gilberto Martínez Solares, Adolfo Martínez Solares, Emiliano Marentes, Adolfo y Yahir Martínez. 1985. Plata gelatina. Colección Adolfo Martínez Solares.
- 549.** Fotógrafo no identificado. Retrato de Gilberto Martínez Solares, marcado para su edición en un periódico. 1992. Plata gelatina. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 550.** *Las cinco noches de Adán*. España. 1942. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 551.** *El Rey del barrio*. España. 1948. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 552.** *¡Ay amor... cómo me has puesto!* España. 1950. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 553.** *El revoltoso*. España. 1951. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 554.** *Aprendiz de millonario (El ceniciento)*. España. 1951. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 555.** *Las locuras de Tin Tan*. España. 1951. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 556.** *Aprendiz de millonario (El ceniciento)*. España. 1951. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 557.** *El bello durmiente*. España. 1952. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 558.** *Paso a la juventud*. España. 1957. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 559.** *De color moreno*. México. 1963. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.

- 560.** *Tintansón Cruzoe*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 561.** *Los tres salvajes*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 562.** *Dos meseros majaderos*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 563.** *El camino de los espantos*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 564.** *Cada quien su lucha*. México. 1965. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 565.** *El ángel y yo*. México. 1966. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 566.** *Misión cumplida*. México. 1968. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 567.** *Blue Demon y las invasoras*. México. Impreso. 1968. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 568.** *Las sicológicas*. México. 1968. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 569.** *El rey de Acapulco*. México. 1970. Impreso. Colección Mil Nubes—Foto (Roberto Fiesco).
- 570.** *El nano*. México. 1970. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 571.** *El metiche*. México. 1970. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 572.** *Satánico Pandemónium*. México. 1973. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 573.** *Chanoc y las tarántulas*. México. 1971. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 574.** *Chanoc contra el tigre y el vampiro*. México. Impreso. 1971. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 575.** *Las hijas de Don Laureano*. México. 1972. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 576.** *El carita*. México. 1973. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 577.** *El guía de turistas*. México. 1974. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 578.** *Misterio de las Bermudas*. México. 1977. Impreso. Colección Juan Antonio de la Riva.
- 579.** Testimonios sobre el cine de Gilberto Martínez Solares de: Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Carlos García Agraz, Jorge Ayala Blanco y Gabriel Figueroa. Video. Colección Adolfo Martínez Solares.

*** ESTAS PIEZAS NO FORMARON PARTE DE LA EXPOSICIÓN EL INGENIO FOTO FÍLMICO DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. 70 AÑOS DE CREACIÓN**



FUNDACIÓN TELEVISIVA
ALICIA LEBRIJA HIRSCHFELD,
PRESIDENTA EJECUTIVA; **RODRIGO FERIA,**
PLANEACIÓN Y DESARROLLO; **DUANI CASTELLÓ**
SERRANO, COORDINADORA DE LA COLECCIÓN Y
ARCHIVO DIRECCIÓN DE ARTES VISUALES **Y GUSTAVO**
FUENTES, INVESTIGACIÓN

FAMILIA MARTÍNEZ SOLARES
MARÍA DE LOURDES
MARTÍNEZ CANTÚ, ADOLFO
MARTÍNEZ SOLARES,
MARCELA PIÑA DE MARTÍNEZ
SOLARES, MARCELA
MARTÍNEZ SOLARES PIÑA,
RAÚL MARTÍNEZ SOLARES
PIÑA, LILIA MARTÍNEZ OTERO
Y GILBERTO FERNÁNDEZ
MARTÍNEZ

COLECCIONES PARTICULARES
ROBERTO FIESCO TREJO,
Mil Nubes—Foto, **ARCHIVO FÍLMICO**
AGRASÁNCHEZ, XÓCHITL
FERNÁNDEZ, ROGELIO
AGRASÁNCHEZ, PEDRO
BARRIOS, MIGUEL BRACHO,
ARCHIVO DOCUMENTAL
HÉCTOR OROZCO, JUAN
ANTONIO DE LA RIVA, ERNA
MARTA BAUMAN, ELISA
LOZANO, LETICIA FONTANALS
SUBERVIELLE, TALLER
ERNESTO GARCÍA CABRAL,
A.C., DIANA INTERNACIONAL
FILMS, GABRIELA DE
FUENTES, ANA LUISA ANZA,
LUCIANA CORRES - ARCHIVO TRIXI,
GORETTI LIPKIES VELASCO,

IVÁN LIPKIES VELASCO,
ADRIANA PATRICIA GARCÍA
TORRES, EDUARDO PATIÑO.

TESTIMONIOS
ROSITA ARENAS, ANGÉLICA
MARÍA, ISMAEL PÉREZ PONCIANITO,
ERNA MARTA BAUMAN,
ALFONSO ZAYAS, FERNANDO
DE FUENTES, IVÁN LIPKIES,
SOFÍA ARÉVALO, DAVID
AGRASÁNCHEZ, MARÍA DE
LOURDES MARTÍNEZ SOLARES
CANTÚ, LILIA MARTÍNEZ
OTERO, MARCELA MARTÍNEZ
SOLARES PIÑA Y
RAÚL MARTÍNEZ SOLARES
PIÑA.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES
ALEJANDRA PÉREZ ZAMUDIO,
MARTHA PATRICIA MONTERO,
RENATO CAMARILLO DUQUE,
JUAN JOSÉ SARAVIA (AMC),
ROSSANA BARRO, ERNESTO
GARCÍA CABRAL SANS,
JULIÁN HERNÁNDEZ Y JORGE
MAGAÑA.

CURADORA DE LA EXPOSICIÓN
ELISA LOZANO

CON LA PARTICIPACIÓN Y TEXTOS DE
ROSARIO VIDAL BONIFAZ,
ELISA LOZANO, EDUARDO
DE LA VEGA ALFARO, XÓCHITL
FERNÁNDEZ, ROBERTO FIESCO
HÉCTOR OROZCO, RAFAEL
AVIÑA, HUGO LARA CHÁVEZ,
FERNANDO GONZÁLEZ
GORTÁZAR

APOYO CURATORIAL
ADRIANA PATRICIA GARCÍA
TORRES

DISEÑO MUSEOGRÁFICO
LIVIER JARA GARCÍA
Y FRANCISCO RIVAS PENNEY

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA
DOMO EDUCATIVO,
HERIBERTO ORTEGA Y JOSÉ
LUIS RUIZ GUERRERO

PRODUCCIÓN DE VIDEOS
AWKACINE, CHRISTIAN DÍAZ
Y PABLO JOFRÉ

APOYO EN MONTAJE
RUBÉN POMPA TOVAR,
FABIÁN NAVA, MIRNA GARCÍA
TAPIA Y MYRNA JOCELYN
POMPA GARCÍA

FIDEICOMISO PÚBLICO
MUSEO DEL ESTANQUILLO

HENOC DE SANTIAGO DULCHÉ
DIRECTOR GENERAL

ENRIQUE JIMÉNEZ CORDERO
COORDINADOR DE OPERACIONES

EDGAR VALDEZ SORIANO
SUBDIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

EVELIO ÁLVAREZ SANABRIA
CONSERVACIÓN Y CONTROL DE COLECCIONES

ALDO SÁNCHEZ RAMÍREZ
DIFUSIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

ANA CATALINA VALENZUELA
GONZÁLEZ
INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE EXPOSICIONES

MARÍA SOFÍA GARCÍA ROMO
SERVICIOS EDUCATIVOS Y ATENCIÓN AL PÚBLICO

FIDEL VÁZQUEZ CORTÉS
SEGURIDAD Y ENLACE DE LA OFICINA DE INFORMACIÓN PÚBLICA

BRENDA RODRÍGUEZ AGUADO
DISEÑO GRÁFICO

JUAN MANUEL ORTIZ
CONTABILIDAD

ANA LAURA PEÑA AGUILAR
SALA DE LECTURA

TIN T.N.:
Vengan a saludar a su mamá. ¡Pedro!

500. F.S. DE PEDRO.
Es TIN T.N., como de cuatro años.

501. F.S. DE PABLO.
De espaldas. Se oye F. de C.
la voz de TIN T.N. voltea ---
PABLO. Es TIN T.N. de 3 años.

VOZ DE TIN T.N.
¡Pablo!

502.- F. S. DE CHUCHO.

Es TIN TAN como de 2 años.
Se hurga la nariz.

VOZ DE TIN T.N.:
¡Chucho!....

503.- F.S. DE UNA CUNA.

En ella están unos gemelitos
como de 1 año. Tienen en las -
manos unas sonajas con las que -
pogan. Son TIN T.N. Y LUPITA.

VOZ DE TIN T.N.
(con acompañamiento de música)

¡Jacinta y José?

FADE OUT.

F I N.

G. Martínez Solares
Mex.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN JUNIO DE 2021,
EN LOS TALLERES DE OFFSET REBOSÁN, CIUDAD DE MÉXICO.
PARA SU COMPOSICIÓN SE UTILIZARON LAS TIPOGRAFÍAS
SUISSE INT'L, CHAMPIÓN HTF, SENTINEL, ROSEWOOD Y FUTURA BT,
SE IMPRIMIÓ SOBRE BOND INSPIRA ALTA BLANCURA DE 120 G

SE TIRARON 1000 EJEMPLARES



TESTIGO DE CASI TODO EL SIGLO XX, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES REPRESENTA UN CASO EXCEPCIONAL DEL CINE MEXICANO. EXTRAORDINARIO FOTÓGRAFO DE ESTUDIO, CINEFOTÓGRAFO, DIRECTOR Y GUIONISTA, ESTE LIBRO ES LA MEMORIA DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA COMO RECONOCIMIENTO A SU PROFÍLICA LABOR.





TESTIGO DE CASI TODO EL SIGLO XX, GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES REPRESENTA UN CASO EXCEPCIONAL DEL CINE MEXICANO. EXTRAORDINARIO FOTÓGRAFO DE ESTUDIO, CINEFOTÓGRAFO, DIRECTOR Y GUIONISTA, ESTE LIBRO ES LA MEMORIA DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA COMO RECONOCIMIENTO A SU PROLÍFICA LABOR.

