

EL CINE COMERCIAL DE FICCIÓN COMO VEHÍCULO DE DISCURSOS OFICIALES EN MÉXICO (1946-1952). INDUSTRIA, PÚBLICO Y GÉNEROS PRINCIPALES

IRIS PASCUAL GUTIÉRREZ¹

Universidad de Valladolid. Plaza del Campus, s/n.

Código postal 47011, Valladolid, España

irispascual87@gmail.com; irispascual@hmca.uva.es

RESUMEN

La industria cinematográfica en México fue, durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), uno de los campos más fértiles para la intervención estatal en la vida económica y social. Esta se desarrolló en base a tres parámetros: rentabilidad, baja calidad y predominio de discursos conservadores. Se entiende que estos aspectos son indisolubles, y para estudiar el peso del cine comercial como creador de modelos, imaginarios, etc. sociales, atenderemos tres realidades: los mecanismos de relación entre poder público e iniciativa privada en este ámbito, los rasgos del espectador mexicano tipo y, finalmente, cómo los principales géneros y temáticas difundían mensajes de aceptación hacia las políticas oficiales.

Palabras clave: Miguel Alemán, “Amificación”, Industria cinematográfica, Espectador-emigrante, Melodrama urbano, Temáticas rurales.

¹ Magister y doctorando del programa “Europa y el Mundo Atlántico, Poder, Cultura y Sociedad”. Investigador en el Centro de Investigaciones Históricas. Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América, Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid. España.

COMMERCIAL FICTION CINEMA AS A DIFFUSER OF OFFICIAL SPEECHES IN MEXICO (1946-1952). INDUSTRY, AUDIENCE AND MAIN GENRES.

ABSTRACT

During the presidency of Miguel Alemán (1946-1952), the film industry in Mexico was one of the most fertile fields for the state intervention in the economic and social life. This industry developed based on three parameters: profitability, low quality and predominance of conservative speeches. It is understood that these aspects are indissoluble, and to study the weight of the commercial movies as creator of models, imaginary, and other social issues, we will take into account to three realities: the mechanisms of relation between public power and private initiative in this ambience, the features of the Mexican spectator type and, finally, how the principal genres and themes were spreading messages of acceptance towards the official politics.

Key words: Miguel Alemán, “Amificación”, film industry, spectator-emigrant, urban melodrama, rural themes.

1. Introducción. El cine mexicano en el panorama de los estudios históricos

La investigación histórica, hasta fechas no muy lejanas, ha visto con cierta desconfianza el uso de la imagen filmada como recurso de trabajo. Se denunciaba su supuesta falta de rigor, su exceso de ficción y, especialmente, se desconfiaba de la necesidad narrativa del cine por comprimir los acontecimientos en un relato lineal, con reglas de causa-efecto muy marcadas (Rosenstone, 1997, p. 29). Actualmente, estas dudas se han disipado en gran medida y el cine es un elemento plenamente integrado en el trabajo del historiador. Su uso va más allá de una simple fuente para el conocimiento de las realidades del pasado. Incluye también las reflexiones en torno a su papel agente, como transmisor de modas, opiniones y mensajes, ya sean estos oficiales o alternativos.

Las películas a las que la tradición historiográfica ha prestado atención pertenecen, principalmente, a dos categorías. Por un lado está el llamado “cine histórico”: aquellas películas ambientadas en un tiempo pasado, ya sea como

mero marco de una trama ficticia, ya sea planteando una interpretación del pasado; habitualmente a contracorriente de los discursos oficiales. Por el otro, se puede apreciar un énfasis en las cintas de reconocida calidad y en directores excepcionales. De esta forma, los cineastas centrados en productos comerciales, “aquellos que se someten a corrientes globales, realizan sus obras enmarcados en los géneros y, en general, no llaman la atención por su estética depurada” (Hueso, 1998, p. 26) han sido tradicionalmente desdeñados. Ello a pesar de que el cine de gran consumo constituye un barómetro de los gustos del público y de la evolución de las corrientes estéticas y de pensamiento tan fiable o más que obras “de culto” más minoritarias.

El cine mexicano no ha sido una excepción a esta dinámica, con el agravante de que estamos ante una filmografía menos afrontada desde el punto de vista del historiador. Han predominado los estudios estéticos y/o temáticos, como los compendios de los críticos Emilio García Riera o Jorge Ayala Blanco. Entre los estudios por periodos sobresalen las obras de Aurelio de los Reyes sobre el cine silente, los múltiples trabajos sobre el cine de la revolución (el mismo de los Reyes, Margarita de Orellana, entre otros) y con un volumen cuantitativamente menor, las revisiones sobre el cine de producción estatal entre 1970 y 1976. Mención aparte merecen los trabajos centrados en la llamada “edad de oro” del cine mexicano (primera mitad de los cuarenta). Esta última etapa ha sido definida con frecuencia como una fase crucial, durante la cual se producirá la consolidación de temáticas, actores o arquetipos decisivos para la configuración de un ideario colectivo nacional. Sin embargo, su carácter de cumbre de la cinematografía mexicana hace ya tiempo que se pone en duda, hasta el punto de que en una fecha tan temprana como 1974 Carlos Monsiváis (p. V-VI) la definió como una etapa mitificada y creadora de mitos por igual.

El cine elaborado durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) que constituye nuestro objeto de estudio, ha sido, en términos cronológicos, el continuador inmediato de la “edad de oro”. Este cine conservó sus temáticas y actores, aunque adoleció de una inversión cada vez más magra. El resultado fue una merma considerable de la calidad (que no de los beneficios para los

empresarios, como veremos). Durante esta etapa una o dos docenas de cintas relevantes convivieron con cientos de productos de gran consumo concebidos en exclusiva para el beneficio económico de sus productores y para vehicular mensajes próximos al discurso oficial. No obstante, la crítica contra este cine, su inanidad estética y su intencionalidad política, tardó en fraguar. No será generalizada hasta mediada la década de 1960, momento en que la crisis del modelo empresarial del cine mexicano construido durante estos años sea innegable, y provendrá de una nueva generación de jóvenes críticos y aspirantes a director. El descrédito en que se encontraba a nivel internacional el cine mexicano en el momento en que eclosionó la tercera generación de *Annales* (con destacados investigadores interesados en el cine desde una perspectiva histórica, como Marc Ferro) explica en parte por qué se ha prestado menor atención a esta filmografía que a otras contemporáneas y adscritas al fenómeno conocido como “Tercer Cine”, como la cubana o la brasileña. O posiblemente que los estudios se hayan centrado en las etapas anteriormente mencionadas y en cintas “de calidad”.

No obstante, este trabajo parte de la siguiente hipótesis: es posible un acercamiento a la historia de México entre 1946 y 1952 a través del cine más allá de las películas de temática histórica o valiosas desde el punto de vista artístico. Aquí se pretende dar un paso más. En este estudio se sostiene que el cine de baja calidad (como es la gran mayoría de la producción mexicana de la etapa que nos proponemos estudiar) puede constituir un factor clave para moldear los gustos sociales, acorde con la ideología gubernamental. Esta potencia como agente histórico no sólo lo convierte en un objeto de estudio válido, sino que también lo señala como un producto cultural representativo de su época. De esta consideración se extrae otra de las premisas de este trabajo. Se verá el cine mexicano entre 1946 y 1952 atendiendo a los rasgos del emisor, de la empresa privada estrechamente interconectada con el Estado. También se habrá de valorarlo tomando en cuenta al receptor, preguntar las razones de su aceptación por el público e incluyendo algunas claves que permitan hacer una definición sociológica del espectador mexicano mayoritario de estos años. Con estos

presupuestos se analizará, a lo largo de estas páginas, una serie de cuestiones, divididas en dos grandes apartados o bloques.

En el primer bloque abordaremos dos realidades: por un lado, la formación del modelo empresarial del cine mexicano y, por el otro, el espectador al que se dirigía. En relación con el primer aspecto se tocarán campos como la relación entre iniciativa privada y Estado, vida sindical o legislación cinematográfica. Esto siempre partiendo de una base: a pesar de la autonomía de que dispuso el mundo empresarial, desde que en México nace la industria fílmica –a mediados de la década de 1930– su actor principal sería el Estado (Peredo, 2012, p. 76). En cuanto al público que, semanalmente, poblaba las salas mexicanas, se definirán los rasgos básicos del cine de baja calidad que consumía y se hará hincapié en dos realidades: la baja tasa de alfabetización y la emigración del campo a la ciudad. Este segundo aspecto está profundamente interconectado con la dinámica de desarrollo industrial de tipo capitalista que México emprendió por aquel entonces.

En el segundo gran apartado se trabajarán las principales líneas temáticas presentes en las películas filmadas durante el sexenio alemanista, posibles gracias a la suma de factores anteriormente señalada: una voluntad empresarial y gubernamental sustentada por un público afín. El análisis se centrará especialmente en los discursos, las mentalidades, las formas de vida, etc. que este cine trataba de presentar como válidos y prestigiosos ante la sociedad.

2. Desarrollo industrial y sociedad en cambio en México (1946-1952). Sus implicaciones para el medio cinematográfico

A lo largo de la década de 1940 México experimentó una serie de cambios fundamentales para su fisionomía. En los últimos años de su mandato Lázaro Cárdenas (1934-1940) había ralentizado sus políticas reformistas, ante el descontento de los sectores más conservadores dentro del grupo gobernante (Gallo y Sandoval, 2001, p. 133). En los años siguientes Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y –especialmente– Miguel Alemán (1946-1952) consolidaron algunos de los ejes de la política cardenista, como el corporativismo, la presencia activa

del Estado en la vida económica y el presidencialismo como fórmula de gobierno, todo ello sustentado en una intensa retórica nacionalista. Sin embargo, las políticas agraristas y obreristas fueron abandonadas; se incentivó la inversión extranjera (antes muy limitada) en el sector industrial y el discurso oficial próximo a la izquierda dio paso a un entendimiento con los Estados Unidos y, a partir de 1945, a una actitud marcadamente anticomunista.

Uno de los fenómenos más característicos del sexenio alemanista fue la consolidación de un sistema económico mixto. Alemán encabezó una nueva generación política que se consideraba depositaria de “la interpretación ortodoxa de la revolución” mexicana (Medina, 1979, p. 93) y, al mismo tiempo, encargada de conducirla a una nueva fase, dejando atrás la etapa agro-indígena para entrar, con pie firme, en la industrial (Hale, 1996, pp. 827-828).

Así, durante estos años se pondrá en pie un gigantesco entramado fabril basado en la producción de bienes de equipo destinado, al menos en teoría, a ejercer como motor económico nacional. El desarrollo en México de la Política de Industrialización por Sustitución de Importaciones auspiciada por la CEPAL² dio lugar, *grosso modo*, a una industria generadora de bienes de baja calidad, mantenida a cubierto de la competencia norteamericana y europea mediante un proteccionismo intenso y generosas contribuciones públicas. En este modelo de desarrollo casi todas las grandes y medianas empresas contaban con una amplia, cuando no mayoritaria, participación estatal. Sin embargo, el capital privado, tanto interno como extranjero, era cuidado con esmero: sustanciosas exenciones fiscales y el control que el gobierno, a través del PRI, ejercía sobre los sindicatos garantizaban estabilidad para los inversores. En este sentido, Alemán ahondó las tendencias corporativistas que caracterizaban el sistema político mexicano desde su eclosión en 1929, profundizando el papel del partido del gobierno como árbitro entre los diferentes sectores y grupos sociales (Medina, 1979).

² Comisión Económica para América Latina y el Caribe de Naciones Unidas. Las principales economías iberoamericanas, entre ellas México, habían iniciado la industrialización por sustitución de importaciones como consecuencia de la crisis económica iniciada en 1929, si bien esta vía fue sancionada oficialmente por la CEPAL en 1949.

La fuerte presencia estatal, combinada con un clima favorable para la expansión capitalista, dio lugar a una de las características fundamentales de la vida económica mexicana entre 1946 y 1952: la presencia en puestos clave de las grandes compañías, independientemente de su titularidad, de personalidades cortadas por un patrón común, la relación de amistad que los unía con el presidente y/o su círculo más cercano. Así, antiguos compañeros de estudios, colaboradores cercanos, etc. de Alemán ocuparon con frecuencia sillones relevantes en importantes consejos de administración. A la vez, prominentes hombres de negocios accedieron a puestos de responsabilidad en el aparato gubernamental o partidista, esferas ambas cuyos límites eran difíciles de discernir. Como es fácil de entender, la facilidad para circular entre los negocios públicos y privados generó una descomunal corrupción, que tendió a asentarse como práctica habitual de gobierno hasta 1952. La interrelación y confusión entre actividades a título personal e institucional ha llevado a algunos autores como Enrique Krauze (1997, p. 107) a desempolvar el concepto de “amificación” – empleado por Andrés Molina Enríquez para definir prácticas semejantes durante los gobiernos de Porfirio Díaz– para definirla.

2.1. El modelo industrial del cine mexicano. Factores para una concentración empresarial

Entrando en materia, durante estos años el cine no sería una excepción, sino un ejemplo paradigmático del modelo de crecimiento que se acabó de esbozar. A la altura de 1942 el Estado mexicano estaba haciendo importantes esfuerzos para activar su industria fílmica. La entrada de México en la Segunda Guerra Mundial (23 de mayo de ese año) supuso el espaldarazo definitivo para el sector, gracias al acuerdo con la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos. De esta forma, el cine mexicano se convirtió en el portavoz, en los mercados de habla hispana, del mensaje aliado (Peredo, 2012, pp. 83-85). El apoyo técnico y económico estadounidense, si bien no exento de tensiones³,

³ Puede hablarse en este sentido de las presiones de las *majors* estadounidenses sobre el gobierno mexicano para lograr cuotas de pantalla favorables al cine norteamericanos en 1944 (Peredo, 2012, p. 89-90).

permitió un desarrollo sin precedentes de la producción cinematográfica mexicana. La crisis de las industrias española y argentina y el desarrollo de un mercado para el cine mexicano en el sur de los Estados Unidos –como consecuencia de la emigración al otro lado del río Grande de un amplio volumen de mano de obra poco cualificada y escasamente alfabetizada, deseosa de consumir cine en su propio idioma– coadyuvaron esta situación.

Este panorama cambió drásticamente a partir de 1945 cuando, tras la guerra, Hollywood pudo dedicarse a la recuperación de los mercados suramericanos. La preeminencia mexicana –basada, además, en el discurso norteamericano de exaltación de las libertades y lucha contra el fascismo– habría sido un lapso, propiciado por una industria estadounidense volcada en su mercado interno y en la propaganda (Ruy Sánchez, 1981). La reacción de autoridades y empresarios a la caída de la producción entre 1945 y 1947 fue estimular el desarrollo de empresas fílmicas cada vez mayores y más sólidas financieramente. Esta política fue posible gracias a la suma de tres realidades profundamente interconectadas.

En primer lugar, la industria cinematográfica mexicana venía mostrando, ya en los últimos años, una notable tendencia a la concentración empresarial, que no hará sino aumentar a partir de 1947. Ese año el conglomerado formado por las empresas Cadena de Oro y Operadora de Teatros (propiedad del norteamericano William Jenkins, asociado con los locales Manuel Espinosa Iglesias y Gabriel Alarcón, y en la que Miguel Alemán tenía participación) controlaba la exhibición de películas en la mayor parte del país, incluida la capital, salvo en los cines locales y parroquiales de los municipios más pequeños. Lógicamente, el control de las principales salas daba a este grupo empresarial una enorme fuerza sobre las pequeñas compañías productoras, a las que, so pena de vetarlas en sus salas, forzaba a filmar películas en base a criterios estrictamente de rentabilidad. Paulatinamente (a pesar de la existencia de una legislación que impedía que empresarios de un ramo tuvieran participación en los demás) Jenkins se introdujo en la producción y distribución de cintas, haciendo valer no sólo su control de las pantallas sino sus vínculos con las *majors* estadounidenses. En un principio el

gobierno federal tomó medidas antimonopolísticas, interviniendo en la distribución mediante dos empresas: Películas Mexicanas SA (creada en 1945, para el mercado centro y suramericano) y Películas Nacionales SA (en 1947, para el mercado interno). Ambas dependientes del Banco Cinematográfico, institución pública creada en 1942. Sin embargo, lejos de contrarrestar el monopolio de la cadena liderada por Jenkins, estas compañías no hicieron sino complementarlo y fortalecerlo (García Riera, 1993a, p. 106). Los principales productores, relacionados con el monopolio de la exhibición, recibieron la facultad de gestionar el dinero público destinado a la financiación de películas a través del renovado Banco Nacional Cinematográfico (nacido en el mismo 1947), lo que acentuó la concentración empresarial. Por supuesto, el uso discrecional del dinero público no siempre fue correcto.

En la misma línea, otra de las esferas donde se percibió con claridad la “amificación” de políticas oficiales e intereses empresariales fue el control que el gobierno ejercía sobre los sindicatos cinematográficos. A la altura de 1951 la práctica totalidad de los sindicatos seguían fielmente las directrices gubernamentales (Krauze, 1997, p. 138). La designación de líderes dóciles (“charros”), mejoras salariales periódicas, represión de la disidencia y, sobre todo, la larga tradición de integración de los gremios en el “sector obrero” del oficialismo abonaban la aquiescencia de las masas trabajadoras. La relación con los gremios cinematográficos (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y Sindicatos de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) se movió en estas coordenadas. La Comisión Nacional Cinematográfica, creada en diciembre de 1947 (Peredo, 2012, p. 96), era el marco en el que sindicatos, productores y Estado acordaban medidas como salarios o cifras de producción anuales. Así, los sindicatos aceptaron las nuevas reglas económicas propuestas por los productores –basadas en la rentabilidad y la reducción de costes–, porque garantizaban la estabilidad laboral y se avinieron al corporativismo gubernamental, aunque ello implicara la renuncia a una parte de la autonomía creadora. Este proceso fue más o menos uniforme, a pesar de algunos choques: un conato de huelga en los estudios, contra la decisión de la Comisión de reducir los costes de

producción, fue abortado en junio de 1948 (García Riera, 1993a, pp.187-192). Por otro lado, los sindicatos se valieron del apoyo estatal para defender algunas de sus prerrogativas. Por ejemplo, el acceso a ambos estaba limitado por numerosas trabas impuestas por los afiliados más veteranos, por lo que el debut de nuevos técnicos, guionistas o directores (que podría desequilibrar la garantía laboral brindada por los productores) era muy escaso, y la preparación de los ya miembros muy deficiente.

En otro orden de cosas, el gobierno de Miguel Alemán realizó un importante esfuerzo legislativo para lograr una correcta coordinación entre la acción estatal y la de la industria. Esta acción se puso de manifiesto en los primeros años del sexenio, con medidas que ya hemos señalado, como la creación de Películas Nacionales, el establecimiento del BNC o la puesta en marcha de la Comisión Nacional Cinematográfica. Sin embargo, la principal expresión del gran interés que el Estado tenía en ejercer su influencia, tanto económica como ideológica, sobre la gran pantalla fue la Ley de Industria Cinematográfica del 31 de diciembre de 1949. A pesar de la esperanza de algunos sectores descontentos con el monopolio de la exhibición, la nueva ley, al subrayar la posición del Estado como eje rector en la industria fílmica⁴, no atentó contra posición de privilegio de Jenkins y sus asociados (García Riera, 1993b, pp. 9-10). Su aspecto más sobresaliente fue el desarrollo de la censura. Mediante la Ley de Industria Cinematográfica el control sobre el conjunto del universo fílmico recayó directamente en el poder ejecutivo, por medio de la Secretaría de Gobernación. En el mismo año 1949 se creó la Dirección General de Cinematografía, quien se encargó de la “supervisión” (vulgo censura) previa de toda película que se fuera a exhibir en las pantallas mexicanas. Desde este momento se persiguió con especial saña los filmes en que “se excite la prostitución o la práctica de actos licenciosos e impúdicos” (*artículo 71 del Reglamento de la ley*) (Anduiza, 1984, p. 344-345) o “cuando se injurie a la nación mexicana o a las entidades políticas que la forman [...] se excite o provoque [...] a

⁴ Su inspiración legal era el artículo 28 de la Constitución, que facultaba al Estado para ejercer como regulador de la actividad económica, impidiendo los monopolios y sustituyendo si fuera necesario la iniciativa privada (Anduiza, 1984, p. 19-20). La normativa antimonopolística, obviamente, no era cumplida.

la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad [o] cuando se injurie a las autoridades del país” (*artículo 73*) (Anduiza, 1984, pp. 345-346). Las implicaciones de esta actitud censora serán amplias, y se orientarán contra diversos géneros fílmicos, como veremos. Como cierre de este breve repaso, simplemente señalar que la operatividad de esta ley fue reducida, hasta el punto que en 1952 fue reformada para aumentar más aún las atribuciones gubernamentales (García Riera, 1993c, p. 158).

En conjunto, las medidas tomadas por las autoridades para reactivar la industria fílmica no surtieron el efecto deseado. Si se ha de creer a Francisco Peredo (2012, p. 106), toda la acción gubernamental de apoyo al cine fue tan amplia como desorganizada e ineficaz. Esta acción estuvo guiada por necesidades políticas o económicas –tanto internas como internacionales– de tipo coyuntural, y fracasó por su escasa coherencia. Dentro de estas medidas, algunas aisladas tendieron a diseñar un marco normativo para el cine y la radio (y en un futuro la televisión) que garantizase productos informativos, culturales y de entretenimiento de calidad. Estos intentos, recuerda este autor, fueron frustrados por la presencia e influencia del sector privado, cómodo en un marco desregularizado (Peredo, 2012, p. 77).

2.2. El público del cine mexicano

La consecuencia lógica de la concentración empresarial, el control sindical y una legislación pacata y restrictiva fue el desarrollo de un cine de baja calidad. El sostén económico del BNC no incentivó el riesgo de los productores sino todo lo contrario, la búsqueda del beneficio seguro con una inversión mínima. La reducción de costes se tradujo en un recorte en periodos de filmación, inversión en escenografía, recursos técnicos, etc. –aunque no en el caché del *star system* nacional, heredado de la “época de oro”–. Además, las temáticas se anquilosaron, haciendo del cine mexicano una fórmula repetitiva, y la censura cayó con especial fuerza sobre las películas más valiosas y originales (como *Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950). Todo ello redundó en una merma del nivel artístico y en un estrechamiento de los mercados internacionales del cine mexicano. Estamos ante el nacimiento del “churro”: cintas producidas “en serie” según procedimientos

estandarizados, caracterizadas por un bajo presupuesto, la mediocridad técnica y una temática usualmente banal, cómica o melodramática.

Sin embargo, una paradoja se nos muestra: tras la caída de la producción de películas entre 1945 y 1947, ésta repuntó en 1948 (81 títulos) y crece a un ritmo acelerado hasta 1950, año en que se alcanza la cifra tope de 123 películas salidas de los estudios mexicanos. Desde este año la producción se reduce, pero se mantendrá en cifras superiores a las de 1945 (101 títulos en 1952)⁵. El “churro” fue, a pesar de todo lo dicho, una fórmula rentable. Su popularidad, apuntalada por la presencia de actores y actrices de éxito, lo convirtió, además, en un producto ideológicamente eficaz: el discurso gubernamental (profundamente encastrado en este cine, bajo temáticas aparentemente superficiales) llegó a una audiencia notable. Algunas películas de baja calidad tuvieron predicamento y, no sólo esto, se convirtieron a veces en modelos de conducta; no puede desligarse de una realidad constatable: tanto las autoridades como los empresarios son conscientes de a qué espectador se dirigen este tipo de películas. Los dos rasgos principales del público mexicano de finales de la década de 1940 y comienzos de la de 1950 son la baja tasa de alfabetización y la dinámica campo-ciudad.

Probablemente, el factor que mejor explica el éxito de un cine sin pretensiones artísticas como el descrito es el elevado porcentaje de población iletrada, que en 1950 alcanzaba a casi 6,5 millones de mexicanos: el 42,6% de la población mayor de 15 años (Moctezuma y Narro, 2012, p. 10). Esta situación era bien conocida por los productores, quienes “hacían películas realmente malas partiendo de un supuesto deplorable: el de que el público no podía entender otra cosa” (Reyes Nevares, 1974, p. 122). Las autoridades también eran conscientes del bajo nivel cultural del mexicano medio. Por ello optaron por el cine como medio predilecto para difundir su mensaje nacionalista, anticomunista y de desarrollo. Bajo esta perspectiva puede entenderse que la Comisión Nacional Cinematográfica tuviera entre sus fines “la promoción de un cine educativo y documental” (García Riera, 1993a, p. 107), en clave oficial.

⁵ Las cifras de producción completas pueden consultarse en García Riera, 1993a, 1993b y 1993c.

Junto con el analfabetismo, el segundo factor que influyó en el tipo de cine que se consumía fue la dinámica de la emigración. Las crisis de subsistencia y la violencia generadas en las áreas rurales por las luchas revolucionarias, primero, y el programa de industrialización desarrollado en la década de 1940, después, cambiaron la fisonomía del país. Durante la primera mitad del siglo XX México siguió siendo un país agrario y con un fuerte componente indígena, pero que había iniciado el tránsito hacia una sociedad urbana e industrial. Así, el porcentaje de mexicanos que vivían en núcleos urbanos de más de 15.000 habitantes pasó del 11,8% en 1910 al 17,5% en 1930 y al 28% en 1950 (Garza, 2002, p. 7-9). La máxima expresión de este proceso fue el crecimiento vertiginoso de la Ciudad de México, que pasó de 345.000 habitantes (1900) a 1 millón (1930) y 2,9 millones (1950) (ob. Cit., pp. 8-10). Esta dinámica “campo-ciudad” se complementará con la migración desde los estados del sur, tradicionalmente más pobres, hacia los más ricos y menos poblados del norte. La incapacidad de los municipios para absorber este flujo demográfico en condiciones dignas dio origen al barrio chabolista dotado apenas de infraestructuras; el “arrabal” tantas veces representado por el cine de estos años. La temática suburbana y el melodrama serán agradables a este cuerpo social, que se sentirá identificado con los héroes sencillos que ve en la pantalla, o deseoso de adquirir en *status* que vislumbra en las comedias de tipo burgués. Entre la población procedente de áreas rurales, además, la temática ranchera jugará con el factor de la añoranza del terruño.

Así, a este respecto, se puede afirmar que el cine mexicano se orientaba a un público masivo y poco culto, que no busca en la función cinematográfica ni grandes dudas existenciales ni la denuncia de las injusticias de la sociedad en que vive, sino simple entretenimiento, verse reflejado en la pantalla bajo un prisma favorable y sentirse parte de la realidad nacional. El ensayista, narrador y periodista Carlos Monsiváis (1992, p. 141) incidió en el significado especial del cine de barrio para los grupos más humildes, “los parias urbanos, a los campesinos recién llegados a la capital, a los burócratas menores”. El cine fue entendido por estos colectivos como un lugar de liberación y olvido de las

frustraciones cotidianas, sintetizado en “la preferencia de la realidad fílmica sobre la realidad a secas.” (Monsiváis, 1992, p. 141).

Este público, poco formado y desarraigado, desligado de sus referentes y estilos de vida habituales, era receptivo a los mensajes edulcorados de este cine, que le aportará referentes, modelos, aspiraciones e integración en el modelo de desarrollo propuesto por el grupo gobernante.

3. El cine mexicano 1946-1952. Arrabal, ranchera y conformismo social

La consolidación del “churro” fue posible gracias al desarrollo de un cine de géneros. Sin embargo, la mayor parte de las temáticas, los arquetipos, entre otros aspectos, presentes ahora no son creaciones originales del momento, sino fórmulas ya existentes, consolidadas en los años 1930 y, en muchos casos, relacionadas con la tradición novelística de siglo XIX. Según Manuel Blanco (1972, p. 2), el cine mexicano habría mostrado desde sus orígenes una marcada inclinación hacia el melodrama. El movimiento armado de 1910 sacudió este panorama: ejerció un gran impacto sobre el cine –al igual que sobre la novela–; introdujo personajes verídicos, emanados de una experiencia real y que abarcaban al conjunto de la sociedad, no sólo a sus élites. Esta trayectoria es claramente visible en la novela de la revolución, desde *Los de abajo* (Mariano Azuela, 1916) hasta *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962). Pero el camino marcado en el medio fílmico por la trilogía “revolucionaria” de Fernando de Fuentes (*El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*) en los años centrales de los treinta se rompió pronto. La necesidad de pasar de la artesanía a la industria abocó al cine mexicano a un cine de géneros, expresión de la nueva sociedad postrevolucionaria, que apelaría a una realidad ideal, claramente inexistente.

Aunque parezca contradictorio, durante los primeros años del sexenio alemanista el discurso de conformismo social implementado por el cine mexicano, orientado ante todo al público popular urbano, se movilizó a través de las temáticas rurales. Puede hablarse, en síntesis, de dos: la comedia ranchera y el melodrama rural.

El éxito comercial de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) no sólo creó una de las fórmulas más rentables para el cine mexicano, sino que fomentó una versión simple y estereotipada (y por tanto fácilmente consumible y exportable) de identidad nacional. La suma de géneros musicales tradicionales, paisajes “típicos”, vestidos regionales, etc. convirtió a la temática “campesina” en expresión de lo propiamente mexicano (Lozoya, 1992, p. 14). Este cine cumplía cabalmente dos funciones. Por un lado, aspiraba a incentivar el turismo, entendido como una de las fuentes de divisas que debían sustentar el programa de desarrollo industrial. Para ello, brindaba una visión folclórica, turística y amigable de la realidad nacional a los públicos extranjeros, fundamentalmente norteamericanos. Por el otro lado, esta imagen idílica del mundo rural ejercía como vínculo nostálgico del trabajador emigrado a la gran ciudad con su región de origen, contribuyendo a su integración. A lo largo de estos años la comedia musical campestre fue uno de los géneros más explotados y apoyados por las instancias oficiales. Figuras como Jorge Negrete o Pedro Armendáriz encarnarán en multitud de ocasiones al “charro”, protagonista de melodramas con bellas campesinas a las que enamoran entonando canciones tradicionales. El mejor ejemplo de esta temática se aprecia en *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1948), revisión de su obra homónima de 1936. Se está ante un género no sólo conformista en lo social sino reaccionario en lo político y lo histórico: el marco en que se suelen ambientar estas películas será la hacienda, unidad de explotación agrícola característica de la dictadura porfiriana, que musicalmente queda rehabilitada (Blanco, 1972, p. 2).

Sin embargo, el género más incentivado por las autoridades –por representar los valores “propiamente mexicanos” y por ser entendido como un vehículo de prestigio internacional– sería el melodrama rural. Entre 1943 y 1944 el director Emilio Fernández rodó cuatro películas (*Flor silvestre*, *María Candelaria*, *Las abandonadas* y *Buganvilia*) que granjearon al cine mexicano una atención inédita de los medios culturales europeos y norteamericanos (García Riera, 1998, pp. 136-137). Desde este momento su estética, apuntalada por la fotografía de Gabriel Figueroa, se considerará la visión autorizada de la mexicanidad en los

medios oficiales (paisajes “típicos”, visiones hieráticas de lo indígena, dramas apasionados en marcos naturales aplastantes, etc.). En la primera mitad del sexenio alemanista rodó varias películas bajo los mismos esquemas: *Río Escondido* (1947) y *Maclovía* (1948) expresaron de forma fehaciente el cine que el gobierno deseaba que se realizase y exportase (García Riera, 1998, pp. 167-168). Dichas cintas, gracias al apoyo público gozaron de un amplio presupuesto y escaparon de los estrechos marcos financieros del “churro”.

Una mención aparte merece el cine revolucionario. La revolución de 1910 apareció de forma abundante en pantalla, pero limitada a un simple marco para el melodrama o la comedia musical. El ejemplo más destacado de esta tendencia fue *Si Adelita se fuera con otro* (Jesús Urueta, 1948), exponente claro de la derivación del género revolucionario hacia la “comedia ranchera con cananas.” (Ayala Blanco, 1974, p. 83).

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, cada vez un mayor número de mexicanos viven en ciudades y, lógicamente, el cine recogió los nuevos ambientes y preocupaciones asociados al cambio de dinámica demográfica. A partir de 1947 el número de películas de temática rural se reduce paulatinamente (aunque no desaparecen, ni mucho menos) y se produce la eclosión, como espacio fílmico predilecto, del “arrabal”, el barrio de extrarradio habitado por gentes modestas y populares, frecuentemente emigradas a la gran capital en busca de mejores oportunidades laborales. La visión de este espacio y sus habitantes, no obstante, no fue monocorde.

Por un lado se tiene el melodrama urbano femenino, en sus vertientes “prostibularia” o “de cabaret”: protagonizado por mujeres atormentadas y atormentadoras que se desenvuelven en ambientes esencialmente nocturnos. Al igual que la comedia ranchera, este formato no es una creación de este momento, sino que se encontraba profundamente arraigado en el medio cultural mexicano y con una importante trayectoria cinematográfica previa. El paradigma de la prostituta trágica fue presentado por Federico Gamboa en su novela *Santa* (1903), adaptada al cine en 1918 por Luis Peredo y en 1931 por Antonio Moreno. Sin embargo, Antonio Cabañas considera que la mujer nocturna no constituye un

arquetipo único, sino que ha ido evolucionando con el paso del tiempo, al compás de cambios políticos y sociales (Cabañas, 2013). Así, mientras la primera *Santa* presentó abundantes rasgos costumbristas (paisajes, trajes típicos, etc.) la segunda sería ya un claro exponente de una moral de tipo calvinista: la protagonista trasgrede los valores socialmente aceptados y cae, redimiéndose con la muerte, tras un prolongado martirio físico y moral (Cabañas, 2013). En todo caso, el mundo en que se desarrollaban estas historias podía ser sórdido, pero nunca en exceso. Películas como *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937), que plasmaban los ambientes más degradados de las grandes ciudades a partir de una estética naturalista no constituirán la norma de este cine.

La década de 1940 supuso un cambio interesante en la forma de representar la mujer y el proceso de urbanización. En paralelo al cine que mostraba el descenso de la mujer se produce la formación de la “arrabalera”, la prostituta (pero también bailarina) que introduce en estas películas números musicales. Aparece toda una fauna del mundo nocturno (policías corruptos, borrachos, etc.), en la que la mujer se asocia con el delito y el alcohol, pero también con el baile. Este componente acabó imponiéndose a partir de 1950, cuando comienza a realizarse un cine musical al estilo del Hollywood de los años treinta y cuarenta apoyado en los ritmos contemporáneos como el mambo, expresión de los gustos de la nueva clase media alumbrada por el desarrollo económico (García Riera, 1993b, p. 171). La transformación paulatina de la prostituta en bailarina y del prostíbulo en cabaret (un local lujoso y de ambiente cosmopolita) se relaciona tanto con un afán nacionalista por mostrar el México “popular” como con una vocación moralizante, puesta de manifiesto en el artículo 71 del Reglamento de la Ley de Industria Cinematográfica, que se citó anteriormente. La excesiva visualización de la prostitución, entendida como uno de los efectos menos halagüeños de la industrialización, fue algo que las autoridades pretendieron evitar.

El melodrama arrabalero constituyó el auténtico motor fílmico del cine mexicano durante estos años, con en torno a 70 cintas de esta temática entre 1949 y 1950 (García Riera, 1993b, pp. 17 y 170). Sin embargo, en sus dos

versiones constituía un triunfo de la ideología tradicional mexicana: en estas películas el final no suele ser trágico sino que la mujer, cuyo interior es esencialmente bondadoso, queda redimida gracias al amor de un ingeniero o un licenciado y abandona el burdel o la sala de fiestas para iniciar una vida burguesa tipo. La eclosión de la *femme fatale* mexicana con *Coqueta* (Fernando Rivero, 1949) no alteró en lo esencial este planteamiento: su maldad se debería a la demencia, causada por la vida moderna (las lecturas en relación con el *boom* urbanístico son obvias). En todo caso, el equilibrio original –que en otras ocasiones se alcanzaba a través de la muerte o del amor– queda restaurado cuando la protagonista es sanada (Cabañas, 2013). No está de más recordar las consideraciones de Marc Ferro (1995, pp. 24-25) en torno al *happy ending* como triunfo de una moral determinada, habitualmente conservadora.

El barrio de emigración fue, por otro lado, el escenario adecuado para la película que mejor mostró a los mexicanos proletarios el lugar que legítimamente les correspondía en el nuevo marco de desarrollo industrial de tipo capitalista. Se está hablando, desde luego, de *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947). La “extraña” adaptación que Rodríguez hizo de la estética neorrealista al medio mexicano (uso de actores profesionales, filmación en decorados, discurso conformista, etc.) resultó ser un drama convencional donde los haya y provisto de un mensaje netamente conservador. Los protagonistas de la cinta son gentes pobres y sinceras que se ven sometidos a una larga sucesión de golpes de mala fortuna, desgracias y sinsabores de los que, finalmente, se reponen. Un rasgo a destacar de esta cinta es que, a pesar de presentar un amplio abanico de pretendidos arquetipos del submundo urbano (prostitutas, alcohólicos, mendigos, etc.), este conjunto, aunque acosado a veces por la injusticia, no parece descontento con su situación. Prima el compañerismo, la solidaridad y la comprensión que convierten un vecindario sencillo en una suerte de opereta en la que no faltan, claro está, los números musicales. También aparecen personajes siniestros y cargados de connotaciones negativas, pero la visión de conjunto es, en líneas generales, agradable, reforzada por el *happy ending*: Pepe el toro (interpretado por Pedro Infante) logra finalmente limpiar su nombre y acceder a

una modesta e idílica vida familiar, haciendo valer la importancia de la honradez y del esfuerzo.

El conformismo de los personajes de *Nosotros los pobres* con su situación introduce de lleno en el relato gubernamental en torno al fenómeno de la pobreza. Ésta es presentada no como una consecuencia lógica del desarrollo de tipo capitalista del país, que estaba ensanchando las desigualdades en el seno de la sociedad, sino como una realidad preexistente e inevitable, contra la que no cabe rebeldía, sino resignación. Así, su fundamento argumental es que, aunque pobre, es posible ser feliz. Se da al conjunto social que habita en el “arrabal” una visión amable de su situación y referentes con los que identificarse. Este cine contribuyó a integrarlo en el sistema y en las estructuras oficiales, en las que todos tendrían cabida y en la que, incluso, sería posible un modesto ascenso social. Ello porque la relevancia de esta película no radica únicamente en su discurso, sino también en la rapidez y fuerza con que éste fue absorbido e interiorizado por las propias clases populares, que lo convirtieron en una especie de meta vital. Emilio García Riera (1993a, p. 163) sostenía que Ismael Rodríguez “inventó lo que a una parte del pueblo le gustaría ser”. A partir de este momento Pedro Infante se convirtió en un icono, especialmente para los mexicanos más humildes, que tomarán al personaje de Pepe como un prototipo de movilidad social (Ayala Blanco, 1974, p. 57).

Pero la cinematografía mexicana, en su tendencia a transmitir una visión edulcorada de la pobreza, se valdrá de recursos que irán más allá de los tipos esencialmente dramáticos que hemos señalado hasta ahora. Así, el universo urbano es el espacio en el que también se desenvuelve el cine cómico mexicano. En estos años se consolidó el prototipo del individuo afable y disparatado: suele tratarse de un personaje humilde pero digno, gracioso y distraído, “perdedor” y que protagoniza alocadas aventuras, especialmente cuando es sacado de su “hábitat” frecuente y es transportado a un círculo social más elevado que el de procedencia, en el que, claramente, no encaja. Entre los actores que solían interpretar estos papeles se encontraban Germán Valdés “Tin-Tan” o Fernando Soto “Mantequilla”. Sin embargo, el más popular y el que llevará al “peladito” suburbano a la categoría

de mito será Mario Moreno, “Cantinflas”. Moreno mostrará –hasta en siete ocasiones entre 1946 y 1950 (García Riera, 1998, p. 162) – en las pantallas mexicanas un discurso en el que se complementa una tibia crítica social con un discurso nacionalista y complaciente con la pobreza. Este permite integrar su cine con las narraciones oficiales acerca de los retos y aspiraciones de México en su camino hacia el desarrollo. Fue mucho más que un simple prototipo del emigrante a la ciudad: “el personaje de Cantinflas sirvió para homogeneizar a una Nación y estereotipar el Ser nacional. Su personaje estaba al servicio de la ideología hegemónica que quería construir un proyecto de Nación y Estado moderno” (Galera y Valdebenito, 2009, p. 111).

Lógicamente, la consolidación del proceso de urbanización y de desarrollo capitalista en las décadas de 1950 y 1960 supondrá importantes cambios para el cine cómico mexicano. El propio Moreno pasó de interpretar personajes populares (que armados de una infatigable verborrea se enfrentan al mundo cotidiano) a otros de presencia claramente acomodada. Y las comedias desde finales de los años cincuenta dejarán de basarse en el reflejo de las contradicciones socio-económicas para centrar su humor en las confusiones sexuales: el cine de Mauricio Garcés.

Otra expresión del proceso de cambio que experimentaba la sociedad mexicana en la década de los cuarenta se nos muestra en las visiones cinematográficas de la pujante y occidentalizada clase media. Deseosos de verse representados, estos grupos de reciente enriquecimiento acudirán a presenciar un cine en el que, bajo la forma de un melodrama familiar, se abordaban los conflictos intergeneracionales. Un ejemplo destacado es *El cuarto mandamiento* (Rolando Aguilar, 1948). El principal elemento de crítica que hacían estas películas, esencialmente conservadoras, era contra el peligro de emancipación de las mujeres (García Riera, 1998, pp. 157-158). La reivindicación de la autonomía femenina, que comenzó a calar en otros campos artísticos (es representativa a este respecto la obra de teatro *La mujer no hace milagros*, de Rodolfo Usigli, estrenada en 1938), no alcanzó aún al cine de gran consumo. Este cine, por otro

lado, negaba la presencia en pantalla de indios o negros, salvo como sirvientes (García Riera, 1998, pp. 157-158).

Tanto este melodrama familiar como las comedias ligeras que discurrían en ambientes netamente burgueses –con un cierto paralelismo con las comedias de “teléfono blanco” de Hollywood– creaban un estereotipo de la “élite” que las clases populares trataban de imitar: este era el modo de vida al que podían aspirar si confiaban en la gestión de los burócratas técnicos del gobierno. Sin embargo, algunos cineastas fueron más allá, abordando de forma más equilibrada y realista los conflictos que las transformaciones sociales, económicas y culturales estaban produciendo en el mundo familiar mexicano, tradicionalmente patriarcal y autoritario. El mejor ejemplo de esta corriente fue realizado por el ya citado Galindo en 1948: *Una familia de tantas*.

4. Conclusiones

Con este artículo se ha querido entender el cine mexicano entre 1946 y 1952 como un producto económico derivado de la concatenación de intereses públicos y privados. Asimismo como una gigantesca maquinaria cultural, trasmisora eficaz de los valores dominantes en el discurso oficial: capitalismo industrial, anticomunismo y nacionalismo. Ambas funciones, como se ha señalado más arriba, no serían autónomas, sino que estarían estrechamente interrelacionadas. Además, serían inexplicables sin valorar los cambios operados en el México “postrevolucionario” y las características del público al que estas cintas se dirigían. Una vez más se cumpliría la máxima que señala que el modelo de financiación del cine es un indicador claro del tipo de sociedad en que se realiza (Hueso, 1998, p. 22).

El portador de este mensaje fue un cine de producción barata y géneros simples, apoyado en la comedia musical y el melodrama lacrimógeno. Este modelo no era original, sino que se venía configurando desde mediados de los años 1930. Sin embargo, se puede apreciar una diferencia sustancial entre los mandatos de Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán. En el primero, aunque el Estado apoyó decididamente a la iniciativa privada, ambas esferas mostraron

discrepancias ideológicas: la gran pantalla apeló con frecuencia a una inexistente *belle époque* porfiriana –de la que era piedra angular la visión idílica de la hacienda–, lo cual iba a contracorriente del discurso oficial agrarista (García Riera, 1998, pp. 105-106). En cambio, entre 1946 y 1952 la confluencia ideológica entre empresa y Estado será prácticamente total.

Su atractivo entre el público más popular no sólo convirtió a estos filmes en un producto rentable sino que los configuró como un poderoso medio para la creación de opinión. Las comedias insustanciales, las versiones dignificadas de la pobreza o una escenografía que haga referencia, en lo primordial, a los locales de ocio nocturno no constituyeron un cine doctrinario en sentido totalitario, sino más bien un instrumento de convencimiento que podríamos llamar “indirecto”. No se trataba de propaganda explícita sino de mensajes más o menos subliminales, que apelaban a los sentimientos más que a una ideología coherente, y cuyo fin último era crear consensos en torno al proyecto de desarrollo económico de tipo urbano e industrial capitaneado por el presidente Alemán. Coincidimos, por lo tanto, con las palabras del director y guionista Luis Alcoriza, quien denunció que “hacer que la gente no se percate de las imperfecciones de la sociedad en que vive” era uno de los “objetivos fundamentales” de este cine (Reyes Nevares, 1974, p. 89). Se está, en definitiva, ante un cine propio de un Estado autoritario, idea que quedaría reforzada a la vista de los notables medios que el Estado mexicano puso en liza para ejercer su influencia sobre el medio cinematográfico (censura, control de la vida sindical, etc.). Sin embargo, uno de los rasgos definitorios del autoritarismo mexicano era la existencia de un margen relativamente amplio para la libertad de expresión: a pesar de los ataques procedentes de los medios políticos más intransigentes, la visión descarnada y sincera de la realidad que presentó *Los olvidados* pudo ser valorada con justicia en el propio México. Si bien su relevancia interna fue consecuencia de su éxito internacional.

Este modelo, no obstante, no tardará en entrar en crisis. La merma en la calidad de las películas y sus temáticas repetitivas alejaron al público iberoamericano, primero, y al nacional, después, del cine mexicano. Sin olvidar el impacto de la televisión, que paulatinamente sustituirá al cine como el gran

entretenimiento popular: el 26 de julio de 1950 comenzó la emisión regular del Canal 4 y en 1952 apareció el Canal 2. Ambos fueron concedidos, en régimen de monopolio, a la empresa Telesistema Mexicano (embrión de la actual Televisa), propiedad del empresario Emilio Azcárraga (García Riera, 1993b, p. 172). De esta manera se puede afirmar que el cine mexicano entre 1946 y 1952 aparece envuelto en una profunda paradoja: diseñado para la rentabilidad económica y aletargar conciencias, uno de sus vectores fundamentales será cantar las glorias del progreso económico. Este mismo progreso, acompañado indirectamente por un desarrollo educativo notable, condenó al olvido a la mayor parte de estas películas en las décadas siguientes. Sin embargo, la principal consecuencia de la generalización de la cultura no fue tanto el rechazo al “churro” como el cada vez mayor descontento con el sistema político autoritario y opresivo que se había valido de este cine. El año 1968 será la culminación de este proceso.

Referencias bibliográficas

- Anduiza, V. (1984). *Legislación cinematográfica mexicana*. México: UNAM.
- Ayala Blanco, J. (1974). *La búsqueda del cine mexicano 1968-1972*. México: UNAM.
- Blanco, M. (1972, 5 de noviembre). Mito y esencia del cine. *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, p. 2.
- Cabañas, A. (2013). La mujer nocturna (cabareteras y ficheras). Conferencia pronunciada en el marco del ciclo *Miradas al cine mexicano*, México, 15 de octubre de 2013.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Galera, J. y Valdebenito, L.N. (2009). Cantinflas, entre risas y sombras. Un análisis semiótico-cínico. *Anagramas*, 8(15), 99-115.
- Gallo, M.A. y Sandoval González, V. (2001) *Del estado oligárquico al neoliberal. Historia de México 2*. México, Ediciones Quinto Sol.
- García Riera, E. (1993a). *Historia documental del cine mexicano. 4, 1946-1948*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1993b). *Historia documental del cine mexicano. 5, 1949-1950*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- García Riera, E. (1993c). *Historia documental del cine mexicano. 6, 1951-1952*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Zapopán y México: Ediciones Mapa e Imcine.
- Garza, G. (2002). Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX. *Notas, revista de información y análisis*, 19, 7-16.
- Hale, C.A. (1996). Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la revolución. *Historia Mexicana*, XLI(4), 821-837.
- Hueso Montón, A.L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Krauze, E. (1997). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano 1940-1996*. Barcelona: Tusquets.
- Lozoya, J.A. (1992). Cine Mexicano. En *Cine mexicano* (pp. 9-20). México: Instituto Mexicano de la Cinematografía y Lunwerg Editores.
- Medina, L. (1979). *Historia de la revolución mexicana. Periodo 1940-1952. Civilismo y modernización del autoritarismo*. México: El Colegio de México.
- Moctezuma Navarro, D. y Narro Robles, J. (2012). Analfabetismo en México: una deuda social. *Realidad, datos y espacio. Revista internacional de estadística y geografía*, 3(3), 5-17.
- Monsiváis, C. (1974, 27 de febrero). Del peñón de las ánimas al jagüey de las ruinas. *La cultura en México, Siempre!*, pp. I-VIII.
- Monsiváis, C. (1992). El matrimonio de la butaca y la pantalla. En Lozoya, J.A. (coord.), *Cine mexicano* (pp.141-142). México: Instituto Mexicano de la Cinematografía y Lunwerg Editores.
- Peredo Castro, F. (2012). Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra (1940-1952). En Carmona Álvarez, C. y Sánchez y Sánchez, C. (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano* (pp. 75-108). México: Conaculta e Imcine.
- Reyes Nevares, B. (1974). *Trece directores de cine mexicanos*. México: Secretaría de Educación Pública.

Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel.

Ruy Sánchez, A. (1981). *Mitología de un cine en crisis*. México: Premià Editores.