



# UNIVERSIDAD VILLA RICA

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

“CINE MEXICANO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA  
MUNDIAL”

### TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**NAYELI GRACIELA VELA DELFÍN**

**Director de tesis:**

Lic. Alejandro Armando Anaya Hernández

**Revisor de tesis:**

Lic. Zully Tocavén Constela

BOCA DEL RÍO, VER.

2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero darles las gracias a mis padres por su comprensión, ayuda y esfuerzo que realizaron en este tiempo, también porque me apoyaron incondicionalmente desde el principio de esta maravillosa carrera que lo fue Ciencias de la Comunicación, que me siguieron paso a paso, que nunca dejaron de insistir en que le echara ganas a mis estudios para así salir adelante, al igual que mi abuela y mis familiares mas cercanos que siempre estuvieron al tanto de mi desarrollo académico dentro y fuera de la universidad.

También a mi asesor el Lic. Alejandro Anaya que me ayudo a lo largo de mi investigación de la tesina por un año. Así como a mi revisora de tesina a la maestra Zully Tocavén Constela por su excelente labor ya que sin su ayuda no hubiera logrado este excelente trabajo. Al igual que a mis amigos que también me apoyaron en su momento, a todos gracias.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

### CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO DE MÉXICO DURANTE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE NACIONAL (1939-1945) .....	5
--	---

1.1. Situación política.....	7
1.1.1 Política interna.....	7
1.1.2 Política exterior.....	11
1.1.2.1. Las relaciones con EU .....	11
1.1.2.2 México y el conflicto internacional .....	14
1.2. Situación migratoria.....	16
1.2.1 Los migrantes mexicanos .....	16
1.2.2 Los inmigrantes en México. ....	17
1.3 Situación agropecuaria.....	19
1.4 Situación económica.....	19
1.5 Situación social.....	21
1.6 Situación educativa y cultural.....	24

### CAPÍTULO II

EL CINE MEXICANO DURANTE 1939.....	28
------------------------------------	----

2.1 La crisis cinematográfica.....	28
2.2 Películas de éxito en 1939.....	30
2.2.1 El signo de la muerte.....	30
2.2.2 La noche de los mayas.....	32
2.2.3 El fantasma de medianoche.....	34
2.2.4 Corazón de niño.....	34

2.2.5	Café Concordia.....	35
2.2.6	Los de abajo.....	36
2.2.7	Sendas del destino.....	37
2.2.8	En tiempos de don Porfirio.....	38

### **CAPÍTULO III**

#### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1940.....41**

3.1	El año de la comedia .....	41
3.2	Películas de éxito en 1940.....	43
3.2.1	El Charro Negro.....	43
3.2.2	Allá en el trópico.....	45
3.2.3	Mala yerba.....	45
3.2.4	Ahí está el detalle.....	49
3.2.5	El jefe máximo.....	50
3.2.6	Con su amable permiso.....	50
3.2.7	El milagro de Cristo.....	51
3.2.8	El secreto del sacerdote.....	52
3.2.9	Creo en Dios.....	50

### **CAPÍTULO IV**

#### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1941.....54**

4.1	El auge: un año de drama.....	56
4.2	Películas de éxito en 1941.....	56
4.2.1	Ni sangre, ni arena.....	56
4.2.2	Cuando los hijos se van.....	57
4.2.3	Ay, qué tiempos señor don Simón.....	60
4.2.4	Mil estudiantes y una muchacha.....	62
4.2.5	Simón Bolívar.....	63
4.2.6	Ay, Jalisco, no te rajés.....	64

4.2.7 ¿Quién te quiere a ti?.....	66
4.2.8 El gendarme desconocido.....	66
4.2.9 El barbero prodigioso.....	68
4.2.10 El Conde de Montecristo.....	70
4.2.11 Clipperton: La isla de la pasión.....	71

## **CAPÍTULO V**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1942.....74**

5.1 El cine mexicano: una industria en crecimiento.....	74
5.2 Películas de éxito en 1942.....	77
5.2.1 Cuando viajan las estrellas.....	77
5.2.2 Historia de un gran amor.....	79
5.2.3 El baisano Jalil.....	82
5.2.4 Así se quiere en Jalisco.....	84
5.2.5 Soy puro mexicano.....	85
5.2.6 El Peñón de las Ánimas .....	91
5.2.7 La virgen que forjó una patria.....	92

## **CAPÍTULO VI**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1943.....96**

6.1 El "boom" del cine mexicano.....	96
6.2 Películas de éxito en 1943.....	97
6.2.1 Flor silvestre.....	97
6.2.2 Doña Bárbara.....	100
6.2.3 San Francisco de Asís.....	102
6.2.4 Distinto amanecer.....	104
6.2.5 Una carta de amor.....	108
6.2.6 María Candelaria.....	110

6.2.7 La vida inútil de Pito Pérez.....	113
---	-----

## **CAPÍTULO VII**

<b>EL CINE MEXICANO DURANTE 1944.....</b>	<b>116</b>
---	------------

7.1 El éxito prolongado del cine mexicano.....	117
--	-----

7.2 Películas de éxito en 1944.....	118
-------------------------------------	-----

7.2.1 El Corsario Negro.....	118
------------------------------	-----

7.2.2. La hora de la verdad.....	119
----------------------------------	-----

7.2.3 Las abandonadas.....	121
----------------------------	-----

7.2.4 Tuya en cuerpo y alma.....	125
----------------------------------	-----

7.2.5 Crepúsculo.....	126
-----------------------	-----

7.2.6 La barraca.....	127
-----------------------	-----

7.2.7 Bugambilia.....	130
-----------------------	-----

## **CAPÍTULO VIII**

<b>EL CINE MEXICANO DURANTE 1945.....</b>	<b>133</b>
---	------------

8.1 El último año de esplendor cinematográfico en México.....	133
---	-----

8.2 Películas de éxito en 1945.....	134
-------------------------------------	-----

8.2.1 La perla.....	134
---------------------	-----

8.2.2 El monje blanco.....	137
----------------------------	-----

8.2.3 Campeón sin corona.....	140
-------------------------------	-----

8.2.4 Pepita Jiménez.....	143
---------------------------	-----

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>147</b>
--------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>159</b>
--------------------------	------------

## INTRODUCCIÓN

El cinematógrafo llegó a México poco tiempo después de su invención y de la primera proyección en el mundo, misma que tuvo lugar en Francia en 1895. Por muchas razones, el cine mexicano adquirió gran importancia y auge en los años cuarenta. Tanto la 2ª Guerra Mundial como la baja producción de películas extranjeras, entre otras causas, contribuyeron a que la cinematografía nacional se consolidara por la gran calidad de sus realizaciones.

En sus inicios, las primeras cintas que se proyectaron en México provenían de otros países; pero, con el paso de los años, el país empezó a producir sus propias películas, entre las cuales hubo inclusive algunas cercanas al género "*western*", sólo que hacían alusión a la revolución mexicana. De ahí saldría la cinta *Allá en el rancho grande*, con la que inició la llamada "época de oro" del cine mexicano en 1936.

Asimismo, con el paso del tiempo surgieron otros géneros que abordaron diversas temáticas que hicieron que la época de oro creciera aún más. Entre las

nuevas producciones cinematográficas destacaron: las comedias rancheras, las musicales, las policíacas y el melodrama -que representaba a parte de la sociedad mexicana-, enfocado sobre todo al cine de arrabal y al cine de rumberas. En ambos géneros se reflejaba una imagen estereotipada de la mujer, de la familia y de los valores de esa época.

En la historia cinematográfica mexicana de ese periodo surgieron grandes actrices y directores de fama mundial que tuvieron un éxito inigualable, como: María Félix, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, los hermanos Domingo, Fernando, Julián y Andrés Soler , Arturo de Córdova, Sara García, Dolores del Río, Andrea Palma, Marga López y Joaquín Pardavé, entre muchos más. También destacaron directores como: Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Emilio *"El Indio"* Fernández, Alejandro Galindo y Fernando de Fuentes, quienes se convirtieron en artífices del florecimiento de la industria fílmica nacional y además lograron que, en el ámbito cinematográfico, el nombre de México estuviera en alto y bajo los reflectores del mundo.

Esta tesina es un estudio que aborda la época de oro del cine mexicano; en ella se proporciona información sobre las principales producciones de ese periodo y se analiza el contexto histórico, social, económico, cultural y hasta político de México en el que se dio ese proceso cultural.

La producción de cine fue un proceso muy importante en ese momento, ya que benefició al país en muchos sentidos y puso a México en la mira del mundo. En esta investigación se mencionan algunos de los factores internos y externos que ocasionaron que varias de las películas que se produjeron durante estos siete años que fue de 1939 a 1945 tuvieran éxito y fama nacional e internacional. De esta manera México pudo estar a la altura de cualquier país importante produciendo cintas de excelencia y gran calidad, algunas de las cuales se tomaron en cuenta para la realización de este trabajo. Asimismo se mencionan filmes que

causaron algún tipo de controversia -haya sido política, social o religiosa-; y también se citan otros que, a pesar de que eran de buena calidad, no lograron el éxito deseado, mientras unos más fueron señalados más por su éxito que por su calidad cinematográfica.

Por lo anterior, se considera que esta tesina puede ser de utilidad para quienes tengan interés por cine de la época de oro en México, como: estudiantes de comunicación, sociólogos, psicólogos, periodistas, aficionados al séptimo arte, cineastas, etc., ya que aquí podrán encontrar amplia información sobre el tema.

El objetivo general de esta tesina fue reconocer la importancia que tuvo el cine mexicano durante la 2ª Guerra Mundial, dando a conocer un panorama general de la situación política, histórica, social, económica y cultural de México que en cierta manera ayudo al cine nacional. Otros objetivos fueron: efectuar una revisión histórica y presentar a algunas de las estrellas, directores y películas del cine mexicano e identificar las causas que contribuyeron al auge del cine nacional en el periodo de estudio.

Para cumplir con los objetivos señalados se llevó a cabo una investigación monográfica de tipo exploratorio, además de multidisciplinaria, ya que abarca varios aspectos -culturales, históricos y sociales-. De igual forma fue longitudinal, ya que se le dio seguimiento a al objeto de estudio año por año, de 1939 a 1945.

La importancia de esta tesina radica en que abordó un proceso significativo para la historia cultural y artística del país, por lo que se buscó conocer las razones que hicieron que esa época del cine fuera tan relevante. Además es relevante porque, aunque hay algunos trabajos sobre esta época del cine mexicano, no suelen tocar el tema con detenimiento y objetividad; también porque el periodo estudiado fue una etapa muy importante para el cine nacional.

Una de las limitantes que se enfrentó durante la realización del estudio fue que la información que se obtuvo, aunque era suficiente, resultó muy repetitiva; otra fue que varias fuentes, al igual que la Cineteca Nacional y su acervo, no estuvieron al alcance de la investigadora, ya que se encontraban en otra ciudad.

En cuanto a la estructura del documento, en el primer capítulo se aborda la situación interna de México durante el periodo de la 2ª Guerra Mundial; ahí se incluyeron aspectos políticos como la sucesión presidencial de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho. Fue un periodo de cambios importantes en el país; se registraron progresos en muchos rubros como la economía, la cultura, la educación, etc., aspectos que tuvieron que ver con las ventajas y desventajas que acarreó la guerra.

Del segundo al octavo capítulos se presenta, en principio, información muy general acerca de los sucesos más importantes que se registraron durante el conflicto bélico. Con relación al cine, se mencionan las películas más importantes que se filmaron en el periodo que abarca de 1939 a 1945; se destacan los datos principales de las cintas seleccionadas por cada año, como son: director, cuadro técnico, actores, duración, el mes de realización, etc. Asimismo se presenta una sinopsis de cada una de las cintas y algunos comentarios y críticas al respecto de ellas.

Posteriormente se ofrecen las conclusiones a las que se llegó con la investigación y al final se muestra la bibliografía –incluyendo fuentes tanto impresas como electrónicas- que fue utilizada como fundamento para la tesina.

**CAPÍTULO I**  
**CONTEXTO HISTÓRICO DE MÉXICO DURANTE LA ÉPOCA DE ORO**  
**DEL CINE NACIONAL (1939-1945)**

La época de oro del cine mexicano abarca el período comprendido entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, aunque más propiamente se habla de esta etapa al hacer referencia a los años de 1939 a 1945. Durante este tiempo ocurrieron importantes acontecimientos políticos, culturales, sociales, etc. a nivel internacional, de los cuales el más importante fue la 2ª Guerra Mundial.

Dicho conflicto armado se extendió prácticamente por todo el mundo entre los años 1939 y 1945. Los principales beligerantes fueron, de un lado, Alemania, Italia y Japón, llamadas "las potencias del Eje"; y del otro, las potencias aliadas: Francia, el Reino Unido, los EU, la Unión Soviética y, en menor medida, China. La guerra fue en muchos aspectos una consecuencia, tras un difícil paréntesis de veinte años, de las graves disputas que la 1ª Guerra Mundial había dejado sin resolver.

Esta segunda contienda arrojó un balance de entre 35 y 60 millones de muertos, siendo grande número de civiles. Los bombarderos masivos a ciudades e instalaciones industriales generaron asimismo enormes pérdidas materiales. La capacidad ofensiva de las nuevas armas y tácticas de guerra (transportes y bombardeos aéreos, portaaviones, unidades de paracaídas, tanques con potentes cañones, bombas autopropulsadas y bombas atómicas) explica las grandes destrucciones y matanzas producidas, sobre todo, en la Unión Soviética, Alemania, Japón, Francia y el Reino Unido.

Esta contienda originó una serie de cambios en el mundo; entre otros, la derrotada Alemania quedó dividida en dos naciones: la República Democrática Alemana (Alemania Oriental), fundada en octubre de 1949 y que adoptó el régimen socialista; y la República Federal de Alemania que continuó bajo el sistema capitalista.

De forma activa o pasiva, países de todos los continentes se vieron implicados o afectados por el conflicto bélico. Las conferencias de paz de Teherán (1943), Yalta y Potsdam (ambas en 1945) cambiaron el mapa del mundo y sentaron las bases de un nuevo período histórico en el que la vieja Europa cedió su hegemonía a las dos nuevas superpotencias que se consolidaron durante y tras la guerra: los EU y la Unión Soviética, que iniciaron una lucha por la hegemonía; ambas naciones utilizaron como medios de enfrentamiento las transformaciones logradas por el desarrollo científico y tecnológico aplicado a la industria de la guerra, además de los grandes medios de comunicación de masas que llevaban consigo, desde entonces, la posibilidad de manipular opiniones y pensamientos.

Derivada de lo anterior, otra de las consecuencias importantes de la guerra fue la formación en Europa de dos bloques de naciones, uno capitalista y otro socialista. El bloque de países capitalistas quedó conformado por Inglaterra, Francia, Suiza, República Federal de Alemania, España, Bélgica, Italia, Austria,

Noruega, Dinamarca, Portugal y los Países Bajos (Holanda). Por su parte el bloque de países socialistas quedó integrado por la URSS, Bulgaria, Rumania, Yugoslavia, Hungría, Albania, Polonia, Checoslovaquia y República Democrática Alemana. Sin embargo, el desequilibrio existente entre las dos grandes potencias, especialmente en los aspectos económicos y técnicos, consolidaron una superioridad norteamericana que hasta hoy prevalece, ante la desaparición del bloque socialista.

Otros sucesos mundiales importantes fueron la descolonización y la formación de nuevas naciones (sobre todo en Asia y África), la guerra fría entre EU y la URSS, el enfrentamiento entre bloques, el armamentismo y la amenaza nuclear.

Tomando como marco general este panorama, se pasará a explicar el contexto mexicano durante estos años, pues tal es el eje histórico que sustenta el presente trabajo de investigación

## **1.1 SITUACIÓN POLÍTICA**

### **1.1.1 Política interna**

Bajo la presidencia del general Lázaro Cárdenas, 1939 fue un año difícil para México debido a la incertidumbre política y económica que prevalecía en el país ante la cercanía de las elecciones.

En 1940, Manuel Ávila Camacho asume la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). El lema de su gobierno fue "*Unidad nacional*", que estuvo vigente durante todo su periodo gubernamental. A su régimen corresponderían los últimos cuatro años y medio de la 2ª Guerra Mundial y el primero de la posguerra.

Pero la llegada de Ávila Camacho a la presidencia no fue fácil. La campaña electoral y los comicios federales de julio de 1940, duramente reñidos, habían puesto de manifiesto que tanto el Partido de la Revolución Mexicana como el régimen mismo eran incapaces de obtener el consenso de amplios sectores del país y, en particular, de las clases medias, que habían votado por Juan Andrew Almazán no solamente por sentirse atraídas por las ideas de este candidato, sino también por el descontento que sentían hacia el cardenismo.

Ante el considerable avance de la oposición, el gobierno había tenido que recurrir al fraude electoral y esto, además de las implicaciones antidemocráticas, significaba que el nuevo presidente no contaba con el apoyo de toda la sociedad. Daba la impresión de que el gobierno de Ávila Camacho carecía de legitimidad y que había sido impuesto por el PRM; por añadidura, se decía que el presidente carecía del carisma y la fuerza de sus antecesores, en especial Calles y Cárdenas. De hecho, mucho se temió en esa época una nueva rebelión de las fuerzas opositoras que encabezaría el mismo Almazán; lo cierto es que éste salió del país y Ávila Camacho fue reconocido como el presidente de México para gobernar hasta 1946.

Lo anterior obligó al gobierno a realizar un cambio de rumbo y a inclinarse por la adopción de una estrategia efectiva para lograr la reconciliación nacional. Por eso fue que, sin dejar de apoyarse en los mecanismos de negociación y control creados en torno al PRM, se inició una política que comenzó a apartarse abiertamente del cardenismo.

Así, dos fueron los principios en que se fundamentó la política de Ávila Camacho: la "unidad nacional" y la "conciliación rectificadora" que buscaba armonizar todas las fuerzas políticas para que no hubiera alguna parte de la sociedad alejada del gobierno o descontenta con las decisiones de éste (Delgado

de Cantú, 2003:242). Así, por ejemplo, el gabinete estuvo integrado por representantes de las distintas tendencias políticas, lo que provocaba con frecuencia pugnas entre las diferentes facciones –sobre todo las corrientes extremas de derecha e izquierda-.

Cabría comentar que las fuerzas políticas opositoras de la época dejaban sentir su presencia en los comicios legislativos. Esto quiere decir que el PRM era el partido dominante, pero no el único. Ya desde el sexenio anterior se había conformado el Partido Acción Nacional (PAN); y también destacaban el Partido Comunista y la Liga de Acción Política (LAP), si bien ninguno de ellos representaba una amenaza seria para el partido oficial.

Tres eran los aspectos centrales de la preocupación del gobierno: el problema agrario, las relaciones entre el capital y el trabajo y la educación socialista, temas heredados del cardenismo y relacionados con el objeto de aumentar la productividad agrícola e industrial. No se trataba de desechar todo lo realizado por Cárdenas, sino al contrario: apoyarse en esos logros sociales que neutralizaron las luchas de clases y que se convirtieron en el fundamento de la política de crecimiento nacional.

Sin embargo, Ávila Camacho sí trabajó para desligar al partido oficial de toda postura socialista y se acercó a los católicos y a los grupos medios que, en las elecciones de 1940, habían apoyado a Juan Andrew Almazán. En este sentido, Ávila Camacho fue conocido como el "presidente caballero" por su correcta conducta social, pues se declaró creyente católico y así abrió la oportunidad para la tolerancia religiosa; de esta manera se inauguró una etapa de estabilidad en la relación del Estado mexicano con la iglesia católica, con la aprobación del papa Pío XII.

Otro punto que es importante destacar fue la supresión del sector militar dentro del PRM bajo el supuesto de que la participación activa del ejército en la

política constituía una amenaza para la cohesión y disciplina de las fuerzas armadas y para su carácter de salvaguarda de las instituciones. Esta y otras acciones contribuyeron a la despolitización del partido oficial, convirtiéndolo en un instrumento de la unidad nacional; prueba de ello fue la política de "apaciguamiento" seguida por la dirección del partido y orientada a conseguir que la acción del PRM quedara limitada sólo a sus actividades electorales y eventualmente sociales.

Durante el sexenio de Ávila Camacho, las dirigencias sindicales se consolidaron como intermediarias entre el Estado y los trabajadores; eran necesarias para el gobierno, sobre todo por los sacrificios que, en el marco de la guerra, iban a exigirse a las clases trabajadoras. En este sentido, la principal central obrera fue la Confederación de Trabajadores de México (CTM), aunque también tuvo gran importancia la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), que agrupaba a los sectores populares del PRM.

A lo largo de este periodo el gobierno paulatinamente fue teniendo mayor control sobre la CTM porque los empresarios exigían que fuera reprimida toda manifestación obrera que pusiera en peligro el desarrollo industrial del país; en especial, se oponían a que los sindicatos tuvieran participación en la vida política de la nación. Con ello Vicente Lombardo Toledano, líder de la organización, fue debilitando su posición, mientras la de Fidel Velázquez se consolidaba; así, este último fue elegido secretario general de la CTM en 1941, comprometiéndose a contribuir con el gobierno y la burguesía nacionalista a desarrollar la industria, convirtiendo a México en un país independiente en materia económica (Delgado de Cantú, 2003:245-256).

Para diciembre de 1945, en concordancia con la participación de México en la guerra al lado de las democracias occidentales –lo cual exigía avanzar hacia procesos más democráticos a nivel nacional-, fue aprobada una nueva ley

electoral cuyo objetivo primero era propiciar el establecimiento de un sistema de partidos que llevara a la modernización de los mismos, obligándolos a organizarse conforme a criterios institucionales. De aquí surgiría, al año siguiente, un nuevo partido oficial que sustituiría al PRM: el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Sin embargo, como señala De la Peza Casares (1995:157), hay que reconocer que *"el triunfo precario de la burguesía se condensó en la definición de las nuevas instituciones: un Estado garante de la 'paz social', la seguridad del capital y el proceso de modernización, en suma, del desarrollo capitalista"*. Explica también que el avilacamachismo se caracterizó por el proceso acelerado de industrialización; la descapitalización del campo y la inmigración a la ciudad; el crecimiento de la clase obrera y su desmovilización; la formación de las clases medias urbanas, las campañas anticomunistas y la satanización de las "ideas exóticas" (forma como los políticos de la época solían calificar al socialismo y al comunismo); el recrudescimiento del moralismo y la censura.

### **1.1.2 Política exterior**

Durante el sexenio de 1940-1946 las relaciones internacionales fueron muy importantes para México debido a su pronunciamiento a favor de los aliados. Ávila Camacho, como había hecho Cárdenas, mantuvo una plena identificación con los países que luchaban en contra de las fuerzas nazifascistas. Esto proporcionó a México los elementos para llegar a un arreglo definitivo de los problemas pendientes con EU, sobre todo a partir de que este país declaró la guerra a las potencias del Eje.

#### **1.1.2.1 Las relaciones con EU**

El conflicto bélico en Europa amenazaba con extenderse y los EU, tarde o temprano, tuvieron que tomar parte en él; por ello no les convenía de ningún modo

tener problemas en su frontera sur que pudieran inquietar los preparativos para la guerra. La política del buen vecino, promovida por el presidente Roosevelt, estaba francamente orientada a obtener el respaldo de sus aliados de Latinoamérica con miras a intervenir en el conflicto armado, manteniendo las mayores reservas de seguridad en su territorio. A cambio, México y el resto del continente obtendrían privilegios económicos y comerciales en ciertas áreas que EU descuidaría durante la guerra.

Para EU, México era un país de gran interés en América Latina, junto con Brasil, por su posición estratégica en la geografía mundial y por su producción de materias primas. Específicamente, había cuatro puntos principales para este interés con respecto a México:

- EU deseaba coordinar, junto con el gobierno nacional, la defensa de la costa del Pacífico ante un posible ataque japonés.
- Quería utilizar el territorio mexicano como escala para la fuerza aérea que protegía el canal de Panamá.
- Necesitaba contar con un abastecimiento adecuado de minerales industriales, petróleo, hule, fibras naturales y algunos productos tropicales.
- Se consideraba necesaria la cooperación de México para neutralizar las actividades progermanas del gobierno argentino y, en general, para exhortar a los países latinoamericanos a respaldar la lucha en contra del fascismo.

En cuanto a la relación con EU, ésta no era muy buena debido a que el país vecino reclamaba a México las expropiaciones petrolera, ferrocarrilera y agraria que se hicieron durante el gobierno cardenista, además de la deuda externa. A ello se sumaban las presiones de la 2ª Guerra Mundial dado que, cuando Ávila Camacho asumió el poder, las fuerzas nazifascistas avanzaban por Europa; Francia había sido derrotada, el territorio británico se veía amenazado y la

ofensiva japonesa en el Pacífico parecía incontenible. Todo esto colocaba a México en serios problemas, pues no sólo debía enfrentar a las potencias del Eje debido a su posición a favor de los aliados, sino también evitar que esta alianza se convirtiera en un medio para que los estadounidenses adquirieran mayor peso en la vida interna del país, lo cual podría suceder si se ponía en riesgo el desarrollo económico nacional y prevalecía el descontento de los sectores empresariales y de la clase media.

En materia petrolera, el gobierno acordó las liquidaciones por indemnización con EU, Inglaterra y Holanda, originadas por la expropiación petrolera (Barroso Estada y Hagg y Saab, 2005:240). En noviembre de 1941 se firmó un convenio en el que las empresas estadounidenses retiraban su apoyo económico a las empresas mexicanas y EU daba por hecho que todo el petróleo del subsuelo mexicano pertenecía a la nación. Asimismo se concretó una adquisición anual de plata mexicana por 25 millones de dólares y un crédito de 40 millones de dólares para dedicar esta suma a la estabilización del peso mexicano. Para este arreglo fue primordial el hecho de que México hubiese sido un país neutral durante la 2ª Guerra Mundial, lo que permitió el regreso y la inmigración de capitales, además del aumento en las exportaciones; además EU necesitaba aliados en América Latina y, sobre todo, requería la alianza con su vecino inmediato. En este contexto, más tarde se celebraría otro convenio para reducir aún más la deuda externa del país.

Asimismo, se firmó con EU un acuerdo comercial, aunque celebrado en condiciones de emergencia por el conflicto bélico. Para los norteamericanos era fundamental evitar que las potencias nazifascistas adquirieran materias primas en Latinoamérica, al tiempo que buscaban garantizar la provisión para sí mismos y para los países aliados; por ello mediante el convenio se estableció que el gobierno de EU tendría la venta exclusiva de toda la producción exportable de materiales estratégicos para la guerra y de fibras duras; a cambio, se comprometía

a vender a México los productos necesarios para su desarrollo industrial. El documento incluía una cláusula incondicional de nación más favorecida para México y sirvió también para eliminar, al menos en teoría, las barreras a la importación del petróleo mexicano hacia EU (Delgado de Cantú, 2003:254).

También se firmaron otros acuerdos particulares mediante los cuales EU se comprometía a adquirir toda la producción mexicana exportable de productos como hule, guayule<sup>1</sup>, henequén, garbanzo, ixtle<sup>2</sup>, chicle, piña, cera de candelilla<sup>3</sup>, plátano, sal y pescado. Pero cabría señalar que el gobierno norteamericano siempre trató de obtener ventaja de su trato comercial con México, además de no haber podido abastecer a la industria nacional de los productos ofrecidos para contribuir a su desarrollo, lo cual provocó problemas para la producción nacional.

### **1.1.2.2 México y el conflicto internacional**

A pesar de su pretendida neutralidad frente al conflicto bélico, el gobierno mexicano había manifestado su abierto rechazo hacia actos como la agresión japonesa a la base militar de Pearl Harbor en diciembre de 1941 y pocos días después de ello rompió relaciones con las potencias del Eje; además autorizó a las fuerzas armadas de varios países del continente americano para transitar por los mares y el territorio nacionales y se constituyó la Comisión Mexicana-

---

<sup>1</sup> Pequeño arbusto nativo de los estados del norte de México, como Coahuila, Durango, San Luis Potosí, Chihuahua, Nuevo León y Zacatecas. Se le considera una fuente alternativa de látex hipoalergénico, en contra de la usual goma de caucho; por ello fue conocido como el "oro vegetal".

Desde principios del siglo XX y hasta después de la 2ª Guerra Mundial, un porcentaje importante del hule industrializado provino del guayule, el cual se exportaba tanto a EU como a Europa.

<sup>2</sup> Fibra textil usada en México desde la época prehispánica. Proviene del maguey y se da en diversos estados del sur del país. Es aplicada en las industrias textil, alimenticia y medicinal; y también se le usa como estimulante. Principalmente sirve para fabricar cordones y zapatos.

<sup>3</sup> Se obtiene de una planta que crece en las zonas áridas de México, principalmente en las regiones desérticas de Durango, Chihuahua, Nuevo León, Zacatecas, San Luis Potosí y Coahuila (este último estado es el principal productor). Sus usos son variados: cosméticos, abrillantadores, algunos productos farmacéuticos, lubricantes, adhesivos, protectores para la piel, base para goma de mascar, aislantes eléctricos, algunos componentes para computadoras, confites, etc.

Estadounidense de Defensa Conjunta. La preparación nacional para la guerra incluyó el reforzamiento de la región del Pacífico, cuya defensa –que preocupaba al gobierno de EU- fue encargada al general Lázaro Cárdenas (Delgado de Cantú, 2003:256).

Para 1942, México enviaba constantemente petróleo hacia los EU por vía marítima a través del Golfo de México, atrayendo la atención de los submarinos alemanes; de este modo, en mayo, el barco petrolero "Potrero de Llano" fue torpedeado y hundido. Este hecho, en el cual murieron cinco marinos mexicanos, inclinó la opinión nacional a favor de la declaración de guerra contra los nazifascistas, si bien el presidente primero hizo llegar una enérgica protesta a los gobiernos del Eje exigiendo la reparación de los daños. No hubo respuesta alguna, excepto el posterior hundimiento de otro barco petrolero mexicano, el "Faja de Oro".

Ante esta nueva agresión, el gobierno de Ávila Camacho declaró un "estado de guerra", reiterándose que México no intervenía en el conflicto por su propio deseo, sino por las circunstancias que se presentaban. Se rompieron entonces relaciones con Alemania, Italia y Japón, reanudándose los lazos diplomáticos con Gran Bretaña y con la URSS a través de la intermediación de los EU, intensificándose también las relaciones con los otros países de América Latina.

Al interior del país, como medidas precautorias, se ensayaron en la capital algunos "apagones", simulacros en los cuales toda la ciudad debía quedar a oscuras. También se decretó la Ley del Servicio Militar obligatorio.

Si bien es cierto que la colaboración de México con los aliados se limitó en un principio a defender las costas de California en EU, el gobierno de este país presionó a Ávila Camacho para que apoyara, al menos, con una "fuerza simbólica" (Delgado de Cantú, 2003:257). El presidente decidió enviar un escuadrón aéreo

integrado por profesionales con el fin de evitar una reacción violenta por parte de la población si se llevaba a cabo un reclutamiento forzoso de conscriptos. Fue así como el Escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana participó en la 2ª Guerra Mundial peleando en el Pacífico.

Como había entrado en la guerra cuando ésta estaba a punto de concluir, el Escuadrón 201 intervino poco en la pelea y sólo 5 mexicanos murieron en acciones bélicas; sin embargo, ello permitió a México justificar plenamente su derecho a figurar entre las naciones victoriosas y, en consecuencia, a participar en las conferencias internacionales celebradas en los años de posguerra.

## **1.2 SITUACIÓN MIGRATORIA**

### **1.2.1 Los migrantes mexicanos**

Debido a la 2ª Guerra Mundial, en cuestión de trabajadores migratorios también se suscitaron problemas entre EU y México, ya que en el país del norte se tuvo que reclutar a muchas personas. Por este motivo aumentó el número de emigrantes durante este periodo: unos eran reclutados por el ejército y se iban a pelear a favor del país vecino con tal de permanecer en él; y otros se dedicaron a la agricultura y a otras labores productivas porque se requería de una gran cantidad de mano de obra para satisfacer las demandas de los países aliados. Pero el problema residía en que esta migración era ilegal, pues el gobierno de EU decidió que no necesitaba trabajadores extranjeros, aún cuando éstos fueran solicitados por los granjeros de las regiones cercanas a la frontera con México.

De esta manera, el número de ilegales se incrementó notablemente en EU, muchos también atraídos por la industria de la guerra que estaba dedicada a producir armas y municiones tanto para esta nación como para los países aliados. El problema residía en que estos trabajadores no podían tener ninguna garantía de salario justo y buen trato, aparte de que estaban expuestos a ser reclutados por

el ejército y llevados al frente de batalla. Ante esta situación, el gobierno mexicano consiguió establecer un programa bilateral que otorgaba a estos trabajadores ciertas prestaciones sociales y la garantía de que estarían exentos del servicio militar; se les admitía sólo para realizar labores agrícolas y tendrían que regresar a su país al término de la cosecha. Pero esto no eximió a los migrantes de malos tratos, discriminación racial y explotación; además, cuando regresaron a México encontraron dificultades para reincorporarse a la economía nacional.

### **1.2.2 Los inmigrantes en México.**

Durante los primeros años del gobierno del general Ávila Camacho, tal como había ocurrido en el sexenio anterior, continuaron llegando a México muchos refugiados españoles que escapaban de la guerra civil que imperaba en su país. Se les recibía en cumplimiento a la decisión oficial de prestar ayuda a aquellos que eran considerados como *"compañeros naturales en la búsqueda de un mundo más justo y más solidario"* (Yankelevich, 2002:97). En esta época México se convirtió en una tierra de refugio no sólo para los españoles, sino también para muchos otros europeos, entre ellos algunos franceses, alemanes, italianos antifascistas belgas y de otras nacionalidades de la Europa oriental. Su presencia, además, contribuía a darle a la capital un matiz cosmopolita; tal como lo retrataría el cine de la época a través de los diferentes estereotipos étnicos, era como un nuevo mestizaje al cual se sumarían los libaneses, los árabes y los judíos, aunque éstos constituyeron un caso aparte.

De hecho, los dos primeros años del sexenio de Ávila Camacho coincidieron con la última posibilidad que tuvieron los judíos europeos para escapar de los nazis; empero, no hubo acciones concretas en beneficio de éstos, sino más bien un rechazo.

Como ya se ha dicho, los dos pilares de la administración del "presidente caballero" eran la unidad nacional y la redefinición de las relaciones del país con EU, adecuando la postura mexicana a la nueva coyuntura internacional provocada por la 2ª Guerra Mundial; en este sentido, se sostuvo la doctrina de la igualdad internacional, incluyendo una política de abrigo al perseguido y al refugiado, rechazando la supuesta superioridad étnica de algunos grupos y sosteniendo que el mejoramiento y el progreso no conocían privilegios raciales de ninguna especie (Yankelevich, 2002:135). Inclusive el presidente Ávila Camacho llegó a patrocinar la publicación de *El libro negro del terror nazi en Europa*, una colección de textos, grabados y fotografías que mostraban la barbarie que se estaba viviendo en Europa y Asia en manos de los nazis.

Sin embargo, y a pesar de que el gobierno se vio inundado de boletines, cartas, telegramas y mensajes con información acerca del holocausto que tenía lugar en Europa, no se concretó ninguna medida que pudiera ayudar a los judíos perseguidos. En términos generales, se rechazaron las escasas solicitudes de refugio que fueron recibidas y que procedían de judíos europeos, argumentando que la política migratoria mexicana no era discriminatoria, sino selectiva, basada principalmente en el grado de asimilabilidad racial y cultural de los extranjeros.

En el caso de los judíos, el principal obstáculo lo constituía la forma en que eran conceptualizados. No se les trataba como refugiados, sino como simples emigrantes, por lo que su entrada en el país quedaba sujeta al cumplimiento de los requisitos exigidos por las leyes migratorias mexicanas; pero la realidad era que tampoco se les trataba como inmigrantes comunes, sino que había documentos que explícitamente les prohibían la entrada sin importar su nacionalidad, ocupación o posición económica (Yankelevich, 2002:137). Hay que reconocer, asimismo, que también existían restricciones para otros inmigrantes, incluyendo los españoles. Llama la atención, no obstante, que el país haya pasado a la historia como una nación que brindó asilo a millares de refugiados judíos.

### **1.3 SITUACIÓN AGROPECUARIA**

En el sector agropecuario, la tendencia consistió en favorecer a la propiedad privada por considerarla un recurso más productivo que el ejido y porque respondía a las necesidades económicas de abastecer el mercado interno y externo del país. La agricultura de exportación se incrementó en un principio por la guerra; pero tiempo después se orientó al consumo interno. Destacó la producción de materias primas para favorecer la industrialización nacional.

También se amplió la extensión de la parcela ejidal hasta seis hectáreas y se prosiguió con el reparto agrario con aproximadamente seis millones de hectáreas; pero éste se burocratizó para hacer más difícil la adquisición de tierras, muchas de las cuales estaban en zonas poco fértiles. Se construyeron obras de irrigación que beneficiaron a más de 683,000 hectáreas, cantidad que triplicó la realizada en este rubro durante los años de 1926-1940; pero estos sistemas hidráulicos se concentraban en las propiedades privadas.

### **1.4 SITUACIÓN ECONÓMICA**

Durante el periodo de Ávila Camacho la economía mexicana comenzó a recuperarse de la crisis ocurrida hacia 1938; sobre todo a partir de 1941, cuando mejoró la economía estadounidense en el contexto de la 2ª Guerra Mundial, pudo apreciarse en el país este efecto positivo. La guerra representó un aumento en la demanda exterior de productos nacionales y una considerable entrada de divisas, lo cual, aunado a la aplicación de políticas favorables al desarrollo económico, significó un importante crecimiento en la economía nacional.

Desde este punto de vista, se impulsó mucho al sector privado mediante el sistema proteccionista, ya que el gobierno fue promotor del desarrollo industrial al proporcionar créditos a los empresarios que los necesitaban, principalmente para

las empresas básicas. Con los préstamos, algunas empresas se expandieron y consolidaron, como la banca privada. También se creó una amplia infraestructura; más de la mitad del presupuesto se destinó a comunicaciones y transportes; y se establecieron bajos impuestos y exenciones fiscales. Asimismo se aplicó una política arancelaria proteccionista, lo cual ayudó para que muchas industrias crecieran un 60%, especialmente la alimentaria, la textil, la de productos químicos, la de fundición, la de la construcción y la de manufactura de artículos metálicos, madera y muebles. Otro rubro que recibió impulso fue la minería.

A su vez, el comercio exterior se vio afectado por el conflicto bélico: antes de la guerra, México exportaba diversas mercancías a Europa; pero, ante el problema mundial, la exportación decayó del 5.5% al 2%, tanto para el viejo continente como para otros países. Empero, se incrementó el comercio con países latinoamericanos como Cuba, Guatemala, Panamá y Venezuela, si bien es cierto que aumentó significativamente la dependencia del comercio exterior mexicano con respecto al mercado estadounidense. México aumentó notablemente la exportación de productos manufacturados, como los textiles de algodón. No obstante, al término de la guerra esta demanda se redujo.

En el ámbito financiero se registraron diversos problemas porque este periodo se caracterizó por el crecimiento del proceso inflacionario que se había iniciado en el régimen anterior. Esto se debió, principalmente, a la política cardenista, que destinó buena parte del presupuesto a la construcción de obras públicas encaminadas a fortalecer al sector productivo, para lo cual recurrió al financiamiento con préstamos del Banco de México, cuyo monto era superior a los ingresos del Estado.

El endeudamiento fue exorbitante, lo que llevó a la devaluación de la moneda nacional y, aunque tiempo después hubo una pequeña recuperación en los últimos años del cardenismo, la inflación continuó aumentando después de

1940. La causa de esta situación fue que el gobierno de Ávila Camacho prosiguió con la misma política de gastar en obras de infraestructura, para lo cual recurrió al mismo tipo de financiamiento.

Con el propósito de controlar la inflación, el gobierno adoptó varias medidas en las que participó el Banco de México, cuya ley orgánica fue modificada para permitir que los depósitos obligatorios se elevaran para regular la cantidad de dinero en circulación monetaria. Sin embargo, fue indispensable efectuar un control sobre el comercio interno, sobre todo cuando empezaron a faltar los artículos básicos y los proveedores se dedicaron a encarecerlos de forma impresionante. Por este motivo, el gobierno decretó un control de precios y buscó incrementar la producción.

Asimismo se crearon las bases para el proceso de industrialización en México, mejor conocido como el “modelo de industrialización sustitutiva” o “modelo de sustitución de importaciones”. Con la finalidad de impulsar la industrialización en México se crearon algunos organismos como: Sosa Texcoco, S.A., Altos Hornos de México, S.A., Cobre de México, S.A. y Guanos y Fertilizantes de México. También se reorganizó Nacional Financiera (NAFIN), para apoyar al proceso de industrialización y reavivar el aparato productivo del Estado, con el objetivo de beneficiar a la iniciativa privada del país.

## **1.5 SITUACIÓN SOCIAL**

Un paso radical dentro de la política de Ávila Camacho fue dejar a un lado el indigenismo, que tanto había significado dentro de la política cardenista. Empero, hay que resaltar que la creación del Instituto Nacional Indigenista –que había sido promovido por Cárdenas- fue aprobada en 1941 por el nuevo régimen, si bien se convirtió en una realidad hasta 1949.

Por otra parte, en cuanto a la cuestión obrera, durante este periodo los empresarios demandaron al gobierno que se reprimiera toda manifestación obrera que pusiera en grave peligro el desarrollo de la industria, y se opusieron a que los sindicatos intervinieran en asuntos políticos. El gobierno de Ávila Camacho, que tendía hacia la consolidación, la unidad nacional y el fomento a la industrialización, tuvo que dedicarse a limar las asperezas entre patrones y obreros y, cuando llegó a darse un conflicto, mostró mayor dureza hacia los trabajadores (Delgado de Cantú, 2003:262).

Se tomaron algunas medidas legales para aplicar la política del apaciguamiento al sector obrero. Entre ellas destaca la reforma a la Ley Federal del Trabajo para limitar el derecho de huelga y demandar la unificación del movimiento obrero en favor del desarrollo económico del país; también se aumentaron los salarios para combatir la carestía de la vida, se conformó la Secretaría del Trabajo y Previsión Social y se creó el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

La creación del IMSS en 1943 provocó fuerte oposición por los grupos patronales. Formado con aportaciones estatales, patronales y de los trabajadores, el IMSS ha sido una de las instituciones clave para asegurar las condiciones de vida de los trabajadores del país; no obstante, su establecimiento estuvo directamente relacionado con el descontento que reinaba entre los trabajadores organizados por haber perdido mucho terreno con los cambios en la CTM y en la legislación laboral (Fernández Fernández, 2004:331). Además, si bien esta institución otorgaba beneficios a los obreros, éstos la consideraron al principio como algo negativo, ya que las cuotas que debían pagar implicaban mayores deducciones en sus salarios

Con el propósito de poner fin a los conflictos internos en los gremios se fundó el Consejo Nacional Obrero y, para proteger a los trabajadores, se creó la Nacional Reguladora y Distribuidora, encargada de abastecer a la población con

productos de primera necesidad. Otra medida que se tomó fue congelar las rentas de las casas. En general, se adoptaron decisiones para bajar el costo de la vida, controlar los precios de los artículos básicos y establecer salarios de emergencia.

Con la participación de México en la guerra, el gobierno suscribió con las principales centrales laboristas el Pacto de la Unidad Obrera, mediante el cual los trabajadores se comprometían a suspender las huelgas durante todo el periodo bélico, a aceptar el arbitraje obligatorio del presidente en los conflictos obrero-patronales y a colaborar con el gobierno en la movilización de los recursos del país para las necesidades militares (Martínez Ruiz, 2007:39).

Ávila Camacho promulgó una nueva Ley Electoral en 1945 para regular la existencia de los partidos políticos; creó un Consejo del Padrón Electoral y una Comisión de Vigilancia y estableció los requisitos para el registro de los partidos. En términos generales, durante este periodo presidencial, se tomaron medidas de beneficio social y civil que ayudaron a la población.

Hay que mencionar que entre dichas medidas no hubo ninguna que contribuyera a mejorar la situación social de la mujer. De hecho, los estatutos del PRM señalaban que *"las mujeres se abstendrán de participar en forma activa el día de las elecciones"* y que los candidatos de este partido ofrecían *"toda la protección del Estado para ayudar, cuidar y proteger a las mexicanas en su nobilísima misión de madres y educadoras"* (Tuñón, 2002:53). Así, el movimiento femenino de lucha por obtener derechos políticos no consiguió grandes avances; de hecho, sólo se mantuvieron activos algunos grupos, entre ellos el Bloque de Mujeres Revolucionarias, el Comité Coordinador para la Defensa de la Patria y, posteriormente, el Comité Interamericano de Mujeres Pro-Democracia. Ya en pleno estado de guerra aparecería el Servicio Civil Femenino de Defensa, cuyas integrantes impartían clases de enfermería, manejo de ambulancias, evacuación

de niños, cocina para multitudes, primeros auxilios, defensa anti-aérea, extinción de incendios, etc.

## **1.6 SITUACIÓN EDUCATIVA Y CULTURAL**

En el rubro de la educación, se derogó la educación socialista, que había generado muchos conflictos y amenazaba con convertirse en un obstáculo para la unidad nacional, sustituyéndola en el Artículo 3º Constitucional por un proyecto educativo integral, democrático, científico, nacional, laico, gratuito y obligatorio.

Como por entonces surgieron las primeras acciones para lograr la industrialización del país, lográndose un incremento notorio en las industrias textil, química, alimenticia, siderúrgica, metálica y otras, la educación impartida por el Estado se plantea como objetivo *"el desarrollo del individuo en los aspectos físico, moral, intelectual y cívico, así como su capacitación para hacer frente a las actividades productivas y científicas"* (Carranza Palacios, 2003:34).

Al inicio de su gobierno, y debido a las presiones de la izquierda, Ávila Camacho nombró como secretario de Educación a Luis Sánchez Pontón, cuya política educativa durante su breve estancia en el cargo se centraría en tres principios: incrementar los medios para acabar con el analfabetismo; crear el tipo de hombre, de trabajador y de técnico que exigía el desarrollo económico; y elevar la cultura general en los campos de la ciencia y el arte.

Ante la inconformidad de grupos importantes de maestros que objetaban la designación de Sánchez Pontón por ser éste uno de los defensores de la educación socialista, su puesto fue ocupado por Octavio Véjar Vázquez, quien se propuso atemperar ideológicamente los planes de estudio, unificar al magisterio, combatir a los elementos radicales y comunistas en las burocracias administrativas y sindicales e incorporar de manera más activa la acción de la

iniciativa privada en la enseñanza (Carranza Palacios, 2003:35). Con él nacen la Escuela Normal Superior, la Escuela Normal de Especialización y las escuelas prácticas de agricultura; también creó la Dirección General de Profesiones, el Observatorio Astrofísico de Tonanzintla, el Seminario de Cultura Mexicana y el Colegio Nacional, institución dedicada a la divulgación del saber científico y humanístico, que quedó en manos de los hombres más destacados de México en ciencia, filosofía, letras y artes.

Pero los conflictos magisteriales continuaron; de hecho, se agudizaron por las intervenciones de las centrales obreras y campesinas, así como de los partidos políticos. Es así como, en diciembre de 1943, el presidente Ávila Camacho nombra como secretario de Educación Pública a Jaime Torres Bodet, quien centraría su labor en tres objetivos: que hubiera escuela para todos los mexicanos; que se tratara de una escuela amplia y activa; y que en ella se preparara eficazmente a todos los educandos para la vida. Muchos fueron los logros de Torres Bodet en el ejercicio del cargo; entre ellos se pueden destacar, además de las reformas de la secundaria y del artículo 3º constitucional: la unificación magisterial, que llevaría a la creación del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE); la Campaña Nacional de Alfabetización, realizada en todo el país para que la población aprendiera a leer y a escribir; la elaboración de la Biblioteca Enciclopédica del Magisterio; la fundación del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio y la creación del Comité Administrativo del Programa Federal para la Construcción de Escuelas (CAPFCE).

En el ámbito cultural, las artes plásticas adquieren gran relieve, sobre todo con las obras de los pintores mexicanos Frida Kahlo y Diego Rivera. En cuanto al cine, en 1940, se creó el Banco Nacional Cinematográfico para apoyar a los directores, así como la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica en 1942. La iniciativa fue dada por el Banco Nacional de México con apoyo del

presidente, primeramente de Manuel Ávila Camacho y posteriormente de Miguel Alemán, cuando este banco sería cambiado en 1947 por la Financiera de Películas, S.A.

El Banco Nacional Cinematográfico apoyaba en la creación de productoras nacionales, como la Grovas, S.A. Al mismo tiempo nacieron otras productoras como Filmex, Films Mundiales y Posa Films (propiedad de Mario Moreno "Cantinflas" y asociados); más tarde destacará Rodríguez Hermanos, de la cual saldrían los grandes éxitos cinematográficos de Pedro Infante. También por entonces revivió Cinematografía Latinoamericana, S.A. (CLASA Films), que será la productora de cintas con estrellas como María Félix, y que además absorberá a Grovas en 1944, cuando muere el dueño de esta última, don Jesús Grovas.

En este afán de asociación, se crea un sindicato nuevo por iniciativa de gente como "Cantinflas" y Negrete: el Sindicato de los Trabajadores de la Producción Cinematográfica, que estaría afiliado a la CTM, dejando a un lado al STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica); esta nueva organización sindical obtuvo, en 1945, el derecho a la creación de los noticieros y su exhibición, mientras que el STPC ganó el derecho de filmación y distribución de películas de ficción.

Asimismo, es importante destacar que los costos de las películas aumentaron, sobre todo porque los actores y directores ya se sentían verdaderas y cotizadas estrellas, así que sus sueldos eran excesivos. Por lógica, los productores buscaban recuperar sus ganancias, así que contrataban directores y actores que, aunque les costasen, les dejaran más dinero; para ello era fundamental conocer qué tipo de películas les quedaban a cada uno. Así se crearon nuevos y particulares géneros dentro del cine mexicano.

En cuanto a los medios de comunicación, en 1942 se creó la Cámara de la Industria de la Radio (CIR) con Emilio Azcárraga Vidaurreta y se establece la primera organización radiofónica encargada de exportar los programas mexicanos al extranjero: Radio Programas de México (RPM), destacando entre las más importantes cadenas radiofónicas en el país la XEW y la XEQ.

En general, quizá la marca más importante de dicha época en el terreno cultural fue la preocupación por la determinación de los rasgos fundamentales de la identidad nacional:

*"... La formulación reiterada de la pregunta sobre lo que nos caracteriza y constituye; la búsqueda de las raíces y de las razones de la manera de ser mexicanos. Medios de comunicación, artistas, políticos e intelectuales se empeñaron en definir o propio, lo nuestro, lo mexicano. Los trazos y primeras aproximaciones de nuestra identidad quedaron plasmados en la plástica, la poesía, la novela, la música, la radio y el cine, según los distintas miradas, lenguajes, registros y materialidades de la cultura culta y de la cultura de masas. Desde el muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros y la novela de la Revolución, hasta el bolero y la canción ranchera, pasando por la poesía de Cuesta, Novo y Villaurrutia se perfiló el espectro social y la fisonomía del ser nacional. Imágenes diversas y contradictorias resumen la expresión de la lucha entre clases, razas, sexos, etc." (De la Peza Casares, 1995:157).*

## **CAPÍTULO II**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1939**

A principios de la 2ª Guerra Mundial, el cine mexicano se preocupó más que nada por la formulación de los nuevos géneros cinematográficos con el fin de evadir la realidad mundial, la recesión económica, el desempleo y la miseria que se vivía en otros países, lo cual ayudó, sin imaginarse, a su éxito. Esto trajo cambios estructurales en todos los aspectos en el país bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas. Dentro del cine, el género que se empezó a desarrollar fue la cuestión revolucionaria y las comedias rancheras al momento en que era aceptada la reforma agraria (Barbachano: 1991:120).

#### **2.1 LA CRISIS CINEMATOGRAFICA**

La prosperidad de los años anteriores no se repitió en este año, ya que fue frenada por la saturación de los mismos temas, como el rancho y otros, debido al éxito de *Allá en el rancho grande*. La saturación de este ambiente ocasionó que,

en 1939, la ya establecida industria del cine en México sufriera una crisis ante la falta de nuevas temáticas y originalidad en las producciones.

El agotamiento de los recursos cinematográficos para melodramas rancheros llevó a la primera crisis en el cine mexicano en 1939. Pero en octubre de ese año fue elaborado un decreto por el entonces presidente Lázaro Cárdenas donde se señalaba que todas las salas de cine estaban obligadas a exhibir al menos una película mexicana al mes, medida con la que se amparaba el trabajo de todos los que hacían posible los filmes. Los supuestos beneficios específicos de esta disposición, a la larga, fueron difíciles de comprobar por la concurrencia de otra circunstancia que favoreció al cine mexicano: el comienzo de la 2ª Guerra Mundial.

Hollywood no era el único enemigo del cine mexicano en cuanto a producción y calidad cinematográfica. El elevado costo de la producción mexicana y su pésima calidad favorecían a Argentina en la lucha por los mercados latinoamericanos; además el cine argentino necesitaba del mercado extranjero para cubrir sus costos de producción, puesto que, con las entradas que recaudaba en su propia tierra, ese país sudamericano cubría todos los gastos; además tenía dominado el mercado de las repúblicas del sur por su mejor calidad cinematográfica. Obviamente que la contratación del material se hacía a bajo costo en comparación con el efecto que se quería imponer en las películas mexicanas.

Al ofrecer al mercado cincuenta películas en 1939, los argentinos lograron, por primera vez, colocarse arriba de la producción de cine en castellano desplazando a México de forma significativa. Según García Riera (1969:203) por un tiempo se sintió que Argentina estaba encima de México, con cerca de 50 películas estrenadas a fines de los años treinta, entre las cinematografías de habla castellana en América. Sin embargo, no fue así: aunque había realizado muchas

producciones cinematográficas, tenía en contra sus aspiraciones europeas. En cambio, las producciones mexicanas tenían a favor el folclor, con el cual el público latinoamericano se sentía más identificado. Por otro lado, “*después de que terminó la guerra civil de España, en 1939, se produjeron 21 películas en ese país de poca calidad, pero no peores que las películas mexicanas*” (García Riera, 1969:233).

## 2.2 PELÍCULAS DE ÉXITO EN 1939

En 1939 sólo lograron destacar ocho películas de las 42 realizadas este año; entre los directores cinematográficos sobresalieron: Chano Urueta, Raphael J. Sevilla, Alejandro Galindo, Alberto Gout y Juan J. Ortega.

### 2.2.1 *El signo de la muerte*

La primera cinta que se filmó, en enero de ese año, fue *El signo de la muerte*, dirigida por Chano Urueta y con argumento y dirección artística de Salvador Novo, quien también realizó el guión conjuntamente con José Benavides Jr. y Francisco Elías; la fotografía fue de Víctor Herrera y la música de Silvestre Revueltas. Con una duración de 70 minutos, contó con la participación actoral de Mario Moreno “Cantinflas”, Manuel Medel, Elena D'Orgaz, Matilde Corell, Carlos Orellana, Tomás Perrín y Max Langler, entre otros.



Cartel de publicidad de *El signo de la muerte*

Estrenada en México el 23 de diciembre de ese año<sup>4</sup>, *El signo de la muerte* trata sobre la superstición, el misterio y la intriga de unos ritos aztecas en pleno siglo XX, y de mujeres sacrificadas para los dioses sagrados. En la cinta, el Dr. Gallardo, director de un museo arqueológico, planea la vuelta del esplendor azteca sacrificando doncellas que tengan una marca en la mano; pero esta señal sólo un brujo la puede ver. Tal idea surgió a partir de la interpretación que este científico hiciera de un antiguo códice perdido, el Xitle, y de lo cual habla en una conferencia. El códice trata, supuestamente, del sacrificio ceremonial de cuatro jóvenes a las que se arranca el corazón con un puñal de obsidiana.

Los roles principales de la historia descansan en una pareja de reporteros que intentará resolver el misterio de los asesinatos: Carlos Manzano (Tomás Perrín), periodista del diario *Excélsior*, y la bella Lola Ponce (Elena D'Orgaz), de *La Nación*, quien es una de las jóvenes marcadas con el signo de la muerte. "Cantinflas", por su parte, es el despistado secretario del Dr. Gallardo, que posee poderes sobrenaturales, se desempeña como guía de turistas en el museo y ayuda a investigar estos extraños asesinatos rituales que se llevan a cabo en ruinas arqueológicas prehispánicas. En él y en Manuel Medel –que hace el papel de torpe inspector de la biblioteca Pública quien esta detrás de "Cantinflas" para que éste devuelva un libro que hace tiempo sacó en préstamo- recae la cuota cómica de la película, aunque sus escenas son un tanto flojas.

*"La película conlleva un desarrollo caótico con diálogos espesos, sobrados, de una pesada carga literaria, que tenían de contrapeso la gracia de 'Cantinflas' y la música de Revueltas"* (García Riera, 1969:234). Cuenta con buenos efectos especiales y de ella hay que señalar en primer lugar que, más que ser una comedia, es una cinta de crímenes y misterio, drama y terror, con momentos impactantes y escenas bastante explícitas, tomando en cuenta su época. Sin embargo, aunque fue planeada por la productora CISA –firma de Felipe Mier y

---

<sup>4</sup> Otras fuentes señalan que el estreno fue el 16 de septiembre.

Salvador Novo- para aprovechar los anteriores filmes de la pareja cómica de "Cantinflas" y Medel, hay que señalar que *El signo de la muerte* fue un total fracaso en taquilla, lo que provocó el fin de esta compañía (Ciuk, 2000:614). En cuanto a "Cantinflas", esta cinta, que debía consagrarlo en la alta cultura cinematográfica, no tuvo el éxito esperado: lo que le sobraba a su papel en referencias culturales le faltaba en gracia, pese a seguir alternando con Medel; por ello la película apenas se mantuvo una semana en cartelera.

### **2.2.2 La noche de los mayas**

La segunda película de éxito del año fue realizada en febrero, con una duración de 101 minutos; titulada *La noche de los mayas*, fue dirigida por Chano Urueta y escrita por Archibaldo Burns y Alfredo B. Crevenna a partir del argumento de Antonio Mediz Bolio –basada en una novela de él mismo, quien también supervisó la realización de la cinta-; fue producida en los estudios Rex Films y contó también con la espléndida música de Silvestre Revueltas. Participaron los actores: Arturo de Córdova, Stella Inda, Isabella Corona, Luis Aldás, Miguel Ángel Ferriz, Rodolfo Landa, Daniel Herrera y Rosita Gasque, entre otros más. El estreno se llevó a cabo el 16 de septiembre



El actor Arturo de Córdova en una escena de *La noche de los mayas*

Es una trágica historia de amor entre un hombre que se dedica a la explotación del chicle y una bella indígena. El argumento es el siguiente: en un pueblo de la selva, un joven se enamora de la hija del jefe de la tribu; pero un hombre blanco llega a la población y seduce a la joven. La profana relación entre ellos provoca la ira de los dioses, que se traduce en sequías y hambre; y la única solución para la escasez de lluvia parece ser sacrificar a la chica. Por tal motivo la muchacha es sometida al juicio de los dioses; posteriormente es azotada y condenada al sacrificio. El joven nativo va en busca del hombre blanco y lo mata; luego lleva su cuerpo a donde se está efectuando la ceremonia de sacrificio. La muchacha, al ver el cadáver de su amado, se arroja al vacío.

*La noche de los mayas* fue filmada en locaciones de la selva de Yucatán y en antiguas ruinas mayas; además el director se preocupó porque los personajes hablaran en español antiguo para darle realismo a los diálogos, reconociendo también en este trabajo cinematográfico una profunda influencia del director ruso Sergei Eisenstein (Ciuk, 2000:613-614). Para Zúñiga (2006, en red; disponible en <http://www.el-universal.com.mx/espectaculos/70557.html>), Urueta se consagra como realizador con esta película, calificada como *"la más bella y poética cinta hecha en México"*.

Según García Riera (1969:239), fue un poco polémico el punto de que haya sido considerada un filme renovador y de vanguardia, ya que sólo afirma que los mayas fueron poderosos, como ellos mismos decían. Según especialistas de aquellos tiempos, este tipo de películas vinieron a reivindicar la posición del indigenismo en la sociedad, viendo a los pueblos prehispánicos como superiores a los demás, como seres sagrados que se oponen a la mezcla de razas. En esta película debuta como actriz cinematográfica Isabela Corona, con el estereotipo indígena que después la llevaría a tener una imagen de mujer fatal y atormentada.

### **2.2.3 El fantasma de medianoche**

Después de *La noche de los mayas*, en marzo llegó *El fantasma de medianoche*, dirigida por Raphael J. Sevilla, con una duración de 72 minutos; el guión fue de Gustavo Sáenz de Sicilia e Íñigo de Martino, según argumento de Arturo Ávila Gandolín; la fotografía estuvo a cargo de Fred Mandel; la música fue compuesta por Raul Lavista y Rafael Portillo realizó la edición. Producida por Rex Films, la cinta fue estrenada el 6 de junio de 1940. Los actores fueron: Victoria Blanco, Sergio de Karlo, Carlos López Moctezuma, Emma Roldán, Ricardo Mondragón, Carlos Orellana, Amalia Ferriz, Natalia Ortiz, Miguel Wimer, Víctorio Blanco, Manuel Sánchez Navarro y Humberto Rodríguez, entre otros.

La historia gira en torno a una pareja que, después de la muerte de su hijo, comienza a involucrarse en cuestiones espiritistas con el fin de contactarse con éste. Una serie de misteriosos eventos los convence de que sus vidas están en peligro, hasta que dos conocidos suyos comienzan a investigar al respecto.

*“Se dice que esta película de misterio llega a la confusión por elementos característicos en ella, debido a las desapariciones, asesinatos, fantasmas, espiritismos, etc., ocasionando que el contexto de la película estuviera ligeramente fuera de lugar. Sin embargo, la participación de Carlos Moctezuma le suma un punto, ya que representa a un villano con una extraordinaria actuación”* (García Riera, 1969:243).

### **2.2.4 Corazón de niño**

*Corazón de niño* fue realizada en marzo, con una duración de 110 minutos. Esta película, estrenada el 31 de agosto del mismo año, tuvo mucho éxito; fue codirigida por Alejandro y Marco Aurelio Galindo, siendo la adaptación y el guión de Concepción Urquiza, según argumento de los hermanos Galindo. Con música

de Raúl Lavista, el elenco estuvo integrado por: Domingo Soler, Vicente Molina, Aurora Walker, Rafael Icardo, Julio Villarreal, Rafael del Río, Jorge Vidal, Narciso Busquets, Pepito del Río, Miguel Inclán, José Ortiz de Zárate, Alberto Islas, Miguel Wimer, Antonio Mendoza, Carlos Jiménez, Ícaro Cisneros, Armando Alemán y Arturo Soto Rangel, entre otros.

Basada en la novela *Corazón, diario de un niño*, del italiano Edmundo D'Amicis, se trata de un drama que narra las vidas de un grupo de niños, guiados por un maestro ejemplar, que les hace vivir emocionantes situaciones a través de una serie de historias muy humanas.

Un dato curioso acerca de este filme es que en él apareció, cuando era niño, el ahora famoso pintor José Luis Cuevas, haciendo un pequeño papel

Dado el éxito de la temática, en 1962 Julio Bracho retomará el argumento para realizar una nueva versión de la cinta.

### **2.2.5 *Café Concordia***

Posteriormente, llegó el éxito *Café Concordia*, realizada en mayo y estrenada el 10 de noviembre, con una duración de 81 minutos. Fue dirigida por Alberto Gout, quien escribió el guión junto con Roberto Gavaldón, según argumento de Pedro Zapiain García, y los diálogos con la colaboración de Sabino Camus. La cinta contó con las actuaciones de Raquel Rojas, Tomás Perrín, Josefina Escobedo, David Silva, Julio Villarreal, Mimí Derba, Matilde Corell, Agustín Insunza, Raúl Guerrero, Julia Alonso, Hernán Vera y Víctor Junco, entre otros.

Se trata de una película de época discretamente ambientada y llevada a mal ritmo, en la que se expone que en el México de principios del siglo XX no eran apropiadas las relaciones entre bailarinas y niños *bien*. Relata el trágico romance

entre un joven diplomático y una popular bailarina que no es aceptada por la familia del muchacho debido a su profesión. La mujer es cortejada por un hombre mayor, lo que provoca un enfrentamiento entre éste y el joven enamorado, quien se salva de morir gracias a que la bailarina se sacrifica interponiéndose entre ambos. En suma, *Café Concordia* puede calificarse como un melodrama ortodoxo donde el amor se demuestra a través del sacrificio debido a los prejuicios sociales.

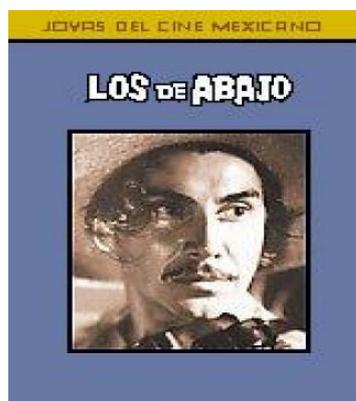
### **2.2.6 Los de abajo**

Más tarde, de nuevo Chano Urueta se lució, esta vez con *Los de abajo*, realizada en septiembre con una duración de 100 minutos; él mismo escribió el guión, basado en la novela homónima de Mariano Azuela, mientras que los diálogos estuvieron a cargo de Aurelio Manrique. Se contó con las actuaciones de Esther Fernández, Miguel Ángel Ferriz, Carlos López Moctezuma, Isabela Corona, Beatriz Ramos, Domingo Soler, Eduardo Arozamena, Emilio Fernández, Emma Roldán, Alfredo del Diestro, Consuelo Serraga, Antonio Bravo, Raúl Guerrero, Alfonso Bedoya, Ernesto Cortázar, Carmen Delgado, etc.

En los momentos en que la película era realizada, el cine mexicano estaba acaparado por comedias mundanas y copiadas del extranjero. Chano Urueta ya estaba en una situación difícil, puesto que iba a adaptar una de las mejores novelas de la revolución mexicana; además, para realizar su proyecto tuvo que formar una cooperativa con Gabriel Figueroa y María Esther Fernández González. *Los de abajo*, estrenada el 1 de junio de 1940, era una película magnífica porque mostró cómo se gozaba de prestigios nacionalistas y formales, trayendo consigo todo un movimiento social de las víctimas debido a su impacto en el público (García Riera, 1998).

El argumento de la cinta, ubicado durante la época de la revolución, narra cómo los pobres, hartos de vivir en la miseria y de aguantar las atrocidades que

cometían los federales, deciden seguir a uno de los suyos, el general villista Demetrio Macías (Miguel Ángel Ferriz), un ladrón que aprendió artimañas en la cárcel y que decide llevar a su pueblo a la victoria, luchando al lado de Camila (Esther Fernández) y “La Pintada” (Isabella Corona), quienes se disputan al macho en cuestión. Liberados por el capitán Anastasio Montañez (Domingo Soler), el recién formado ejército de campesinos toma como código de honor saquear las casas para repartir las riquezas.



Emilio Fernández en Los de abajo

*Los de abajo*, con la impecable fotografía de Gabriel Figueroa, es una obra de expresión directa y vigorosa, fue el fiel reflejo de un agitado período de la historia de México. Sin embargo, en taquilla no tuvo el éxito esperado, por lo que los productores se la vendieron a Jesús Grovas, que la explotó con el título de *Con la División del Norte*.

### **2.2.7 Sendas del destino**

Casi a finales de año, en octubre, se presentó *Sendas del destino*, con una duración de 70 minutos. Fue dirigida por Juan J. Ortega. El elenco estuvo conformado por: Gloria Morel, Luis Aldás, Virginia Serret, Eduardo Arozamena, Carlos Gómez Samaniego, Gustavo Aponte, Gilberto González, Humberto

Rodríguez, Josefina Romagnoli, Herminia Chavero, Kika Meyer, Enrique Carrillo, María Teresa Escobedo, Manuel Arvide, Alfonso Bedoya, etc.

Gonzalo Becerra, en su *Álbum biográfico del cine*, aparecido en 1943, mencionó que la experiencia más valiosa para Juan José Ortega durante su carrera cinematográfica había sido la obtenida durante el rodaje de *Sendas del destino*, pues el propio director había comentado que “... me lancé al cine en circunstancias realmente desventajosas: penuria en el capital, argumento no de mi gusto y adaptación cinematográfica deplorable...” (en red; disponible en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/O/ORTEGA\\_juan\\_jose/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/O/ORTEGA_juan_jose/biografia.html)).

En octubre de 1935, Ortega fundó la Compañía Cinematográfica Mexicana, en la que invirtió 35 mil pesos que tenía ahorrados y 40 mil pesos que aportó la Comisión Nacional de Irrigación, para dar inicio a *Sendas del destino*, en la que debutó como productor y director. Esta cinta tuvo como escenarios naturales la espectacular presa de arco La Angostura, que se encontraba entonces en construcción. La fotografía estuvo a cargo de Ezequiel Carrasco y se estrenó en el circuito de los hermanos Granat en 1940.

Esta cinta tal vez quiso significar algo así como una controversia en lo que se refiere al progreso; sin embargo, no lo logró, ya que era la primera cinta de Juan J. Ortega. La película resultó un poco desordenada y se enfocó demasiado a la intriga amorosa, con lo que resultó incomprensible, antes de concluir con la moraleja de que el triunfo de las fuerzas retrógradas sólo puede obtenerse mediante el costo de muchos sacrificios.

### **2.2.8 En tiempos de don Porfirio**

El año terminó con un éxito más para el destacado director Juan Bustillo Oro, quien dirigió en esa ocasión *En tiempos de don Porfirio* (subtitulada *Melodías*

*de antaño*), la cual fue realizada en noviembre, con una duración de 160 minutos. Participaron los actores: Fernando Soler, Marina Tamayo, Emilio Tuero, Joaquín Pardavé, Dolores Camarillo, Aurora Walker, Agustín Insunza, Lucha María Ávila, Victoria Argota, Conchita Gentil Arcos y Manuel Noriega, con la actuación especial de Antonio R. Fausto. Esta película tuvo una buena aceptación, ya que se consagró como la obra más ambiciosa y lograda de Bustillo Oro, reconocido por la sociedad capitalina que estaba desesperada por encontrar en el cine un refugio de nostalgia, y esta cinta estaba llena de momentos tragicómicos de la historia nacional.



Joaquín Pardavé protagonista de *En tiempos de don Porfirio*

Con guión de Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero, música de Max Urban y producida por Cinematográfica Grovas (para éste y otros trabajos, Bustillo Oro se asoció con Jesús Grovas, uno de los más importantes productores de la época), es una película hecha con la nostalgia de la pequeña burguesía mexicana de la época, que cuenta la historia de una vida y de una era. Se le considera uno

de los éxitos más espectaculares del cine mexicano. Tomando como pretexto una trama del más puro estilo folletinesco, se le da la vuelta con cierto ingenio, introduciendo una buena dosis de ironía a sus propuestas y recreando el ambiente y el espíritu del teatro de revista. El resultado es agradablemente placentero dentro de sus limitaciones.

### **CAPÍTULO III**

#### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1940**

Después de una crisis meramente cualitativa de las producciones realizadas en 1939, en 1940 México recuperó terreno en éxito y calidad con las películas elaboradas durante todo el año. De esta forma, logró colocar a diversos personajes en la mira del mundo, a pesar de la inminente guerra que acaecía en gran parte de los países que mayor producción fílmica tenían, con lo que México empezó a destacar sobre los demás.

#### **3.1 EL AÑO DE LA COMEDIA**

Existen varias versiones acerca del número de producciones realizadas en este año, ya que mientras García Riera (1969) señala que se hicieron 27 filmes, Octavio Getino (1999) indica que fueron 29. En comparación con años anteriores, se registró una baja en la producción, la cual, según Barbachano (1991), se debió principalmente a problemas políticos internos en el país. Mientras que Argentina

produjo 49 cintas, en segundo lugar estuvo México con 29; luego siguió Brasil con 13, seguido de Cuba y Chile con sólo cuatro filmes cada uno. A pesar de que en Latinoamérica se hacían películas de diferentes estilos y temas, las que obtuvieron mayor éxito fueron las producciones mexicanas gracias al folclor que se incluía en cada una de las cintas. Esto se debió fundamentalmente a que se lograba mayor relación e identificación con la gente en la zona centro y sur del continente americano; en cambio, Argentina, por sus aires europeos, no pudo alcanzar en éxito a México (Michel, 1994).

Si bien es cierto que nunca ha podido confirmarse la existencia de una negociación en la que interviniese el gobierno estadounidense para legitimar las elecciones de 1940 en México, y así aniquilar cualquier amenaza de inestabilidad, lo que sí se sabe es que, en efecto, el país consiguió ventajas comerciales durante la 2ª Guerra Mundial a través de EU y que uno de los terrenos donde salió más favorecido fue precisamente en el de la industria cinematográfica. EU decidió beneficiar a México porque, a diferencia del resto de los países latinoamericanos - salvo Argentina-, ya tenía una base industrial del cine y estratégicamente era un socio más amable y confiable.

Al respecto, García Riera y otros (1988:15) señalan que:

"La producción del cine norteamericano tenderá a disminuir, como es lógico, pero lo más importante es el apoyo que los propios norteamericanos darán al cine nacional (dinero, maquinaria, refacciones, instrucción técnica). Hasta ese momento el de Argentina ha sido el mayor cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por su éxito en el mercado latinoamericano (...). Pero los EU preferirán apoyar la cinematografía de un país aliado como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que representa el mercado latinoamericano".

Aminorada la enorme producción del cine hollywoodense, que entonces se abocó a la realización de filmes de propaganda militar, el cine mexicano ganó espacios en el mercado del continente para satisfacer la demanda que dejó de cubrir EU. Además, este "*boom*" cinematográfico fue beneficiado internamente por

una coyuntura política en la cual el Estado asumió nuevas posiciones respecto a sus relaciones sociales y al desarrollo económico del país. De hecho, el periodo de 1940 a 1954 estuvo caracterizado por la instauración de una estrategia de desarrollo de largo plazo en torno a la industrialización y en donde el Estado tuvo un papel protagónico. La precariedad del desarrollo industrial y la debilidad de la fracción empresarial moderna llevaron al Estado a expandir y diversificar su actividad en el ámbito económico, incluso en detrimento de otros objetivos, para asegurar la renovación del aparato productivo y el crecimiento sostenido.

En 1940, cuando el público mexicano asistía en promedio 18 veces al año al cine, destacaron principalmente los directores: Raúl de Anda, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Joselito Rodríguez, sin dejar de mencionar otros proyectos destacados de Gabriel Soria, Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla.

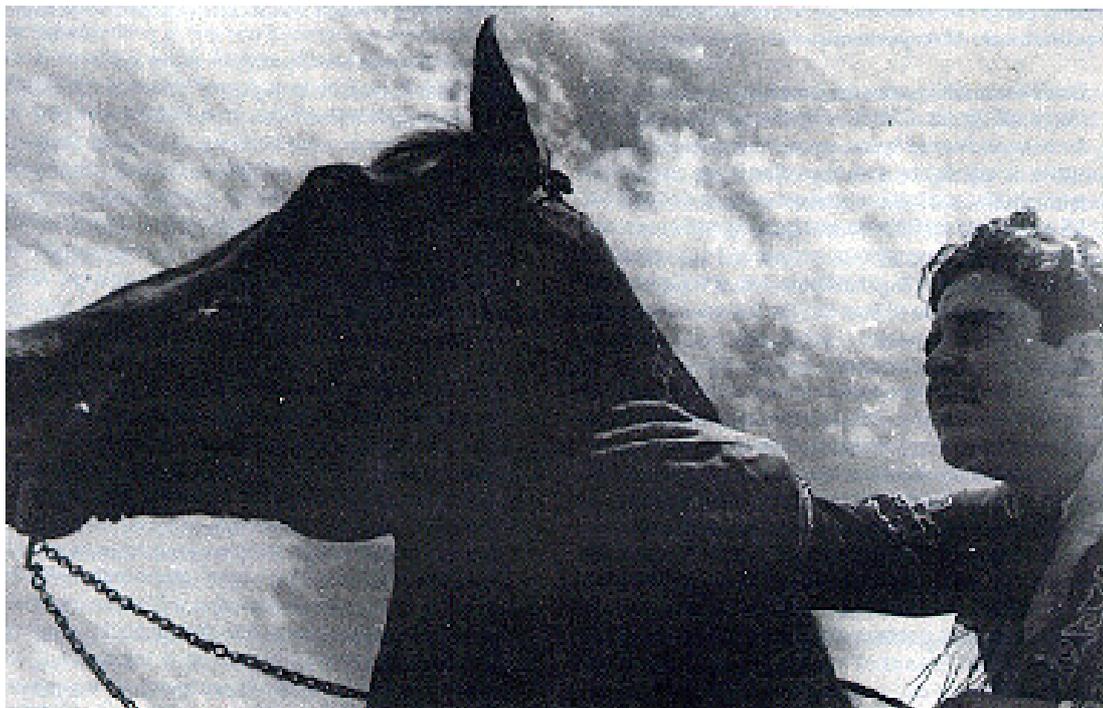
## **3.2 PELÍCULAS DE ÉXITO EN 1940**

### **3.2.1 *El Charro Negro***

Destaca el trabajo del director Raúl de Anda, quien dirigió, produjo, argumentó, adaptó y editó la emblemática película *El Charro Negro*, realizada en febrero y con una duración de 70 minutos; con ese apodo se bautizó a este director desde entonces debido a su protagonismo en ella. El reparto de este filme, que se estrenó en México el 18 de julio del mismo año, estuvo conformado por: Raúl de Anda, Emilio Fernández, María Luisa Zea, Miguel Ángel Ferriz, Pedro Armendáriz, Agustín Insunza, Luis Barreiro, Manuel Noriega, Salvador Quiroz y Consuelo Serraga, entre otros.

Ésta fue la primera película de una serie realizada entre 1940 y 1949 que consagró a Raúl de Anda como Roberto Fernández, el "Charro Negro". El argumento es sencillo: Emilio "El Indio" Fernández usurpa la identidad del Charro

Negro para cometer fechorías, hasta que aparece el verdadero (Raúl de Anda) para limpiar su nombre. En ella se combinan aventuras, acción y violencia a raudales con la historia de un charro mexicano que luchó contra la injusticia y el crimen, arriesgando su vida una y otra vez.



Raúl de Anda en una escena de la película El charro negro

En realidad el Charro Negro fue un personaje puramente mítico, con calidad de invencible, ligado a la tierra y a la realidad por la fe en el pueblo y por la creencia de que el bien vence al mal. Es visto como el vengador de los agravios cometidos por los abusadores a gente humilde y honrada, lleno de grandeza como otros líderes en el mundo que luchan en defensa de los derechos y necesidades de los hombres decentes. Las hazañas del Charro Negro en el norte de México, su vuelta o su venganza, con sus amores y sus odios, tocaban profundamente la mente y el corazón de campesinos urbanizados a la fuerza o de aquellos que, aunque seguían trabajando la tierra, tenían acceso a un radio o a la victrola de la cantina del pueblo. Además, al parecer detrás de esa leyenda –hay muchas versiones acerca del Charro Negro- estaba la historia de un héroe de carne y

hueso: Emiliano Zapata, general de la revolución mexicana, cuyo asesinato nunca aceptaron sus seguidores, quienes aseguraban que aún vivía y como un jinete negro de amplio sombrero, recorría los campos en busca del cumplimiento de su lema: "*Tierra y libertad*".

### **3.2.2 *Allá en el trópico***

Poco tiempo después se realizó *Allá en el trópico*, una de las producciones de éxito en el año llevada a cabo a finales de febrero con una duración de 100 minutos, siendo director, productor y guionista (adaptación) Fernando de Fuentes; la cinta fue argumentada por Guz Aguilar, teniendo como escritores a Antonio Guzmán Aguilera y al mismo De Fuentes; la fotografía fue de Gabriel Figueroa y Manuel Esperón se hizo cargo de la dirección musical, quedando la edición en manos de Charles L. Kimball. Intervinieron los actores principales Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández, Carlos López Chaflán y Emma Roldán, a los que se sumó Sara García, quien con esta película inició el papel de anciana que duraría más de 40 años, por lo que es recordada como la abuelita de todos los mexicanos.

Esta producción de Rey Soria Films, y estrenada el 21 de junio del mismo año, es una copia, con otro ambiente, del éxito obtenido con *Allá en el rancho grande*, que catapultó a la fama a Tito Guízar.

### **3.2.3 *Mala yerba***

Luego vino el drama rural *Mala yerba*, película realizada en junio, con una duración de 90 minutos. Gabriel Soria se encargó de la dirección y el guión, el cual fue adaptado de la novela homónima de Mariano Azuela, y Roberto Gavaldón fungió como asistente de dirección. Estrenada el 11 de septiembre del mismo año, en ella se cuentan las desventuras de una humilde ranchera violada por un

hacendado y enamorada de un hombre bueno. La cinta fue protagonizada por: Lupita Gallardo, Arturo de Córdova, René Cardona, Stella Inda, Pedro Armendáriz, Antonio Badú, Miguel Montemayor y Luis G. Barreiro, entre otros. Silvestre Revueltas compuso especialmente la música para este filme y se dice que esta partitura fue su última obra, terminada poco antes de morir. (García Riera, 1998:110)

Ángel Miquel (en red; disponible en [www.centenarios.unam.mx/pdfs/memorias/miquel-angel.pdf](http://www.centenarios.unam.mx/pdfs/memorias/miquel-angel.pdf)) señala que, junto con *Rebelión* de Manuel G. Gómez, filmada en 1934, y *El indio* de Armando Vargas de la Maza, que data de 1938, *Mala yerba* forma parte de un grupo de cintas que trataron las injusticias en los últimos tiempos del porfiriato mostrándolas como causas del levantamiento revolucionario.

A pesar de la inconformidad de Azuela con la adaptación hecha a su novela (el escritor consideraba que el argumento estuvo mal adaptado y que la dirección fue desacertada, dando al traste con los mejores elementos que hubieran podido reunirse para la realización de la película), la crítica acogió la cinta de buena manera. No obstante, hubo críticas adversas, como la de Xavier Villaurrutia, que señaló lo siguiente (en red; disponible en [http://escritores.cine-mexicano.unam.mx/biografias/A/AZUELA\\_mariano/biografia.html](http://escritores.cine-mexicano.unam.mx/biografias/A/AZUELA_mariano/biografia.html)):

“Algunos productores y directores cinematográficos se lamentan de no contar con buenos argumentos para llevar al cinematógrafo. Paradójicamente, cuando encuentran un argumento tan serio y tan eficaz como lo es el de una novela como *Mala yerba*, lo adaptan de tal modo que dudo que el mismo autor lo reconozca. El autor de la adaptación de *Mala yerba* al cinematógrafo, que en este caso es también director del film, ha transformado el tema, desvirtuado el personaje principal y título de la obra, al punto de convertirlo en lo que con la malicia que se usa en los círculos en que se ejercita la crítica oral, se ha denominado una *Yerba buena*. Nada más exacto que esta denominación maliciosa, un tanto cruel, pero también certera. El resultado de una adaptación poco eficaz no se hizo esperar. *Mala yerba* es una película lenta, sin un verdadero clima dramático. Y si el personaje principal está desvirtuado, otros están reducidos a esquemas convencionales que hacen pensar en los films americanos del Oeste”.

### 3.2.4 *Ahí está el detalle*

A mediados del año, en junio, se filmó *Ahí está el detalle*, con una duración de 112 minutos; fue uno de los grandes éxitos de 1940 y está considerada por algunos críticos como la cinta que estableció las reglas de la comedia urbana de la siguiente década. Estuvo dirigida por el reconocido director Juan Bustillo Oro, quien también escribió el guión junto con Humberto González Landero. Participaron como actores: Mario Moreno "*Cantinflas*", Joaquín Pardavé, Sara García, Sofía Álvarez, Dolores Camarillo, Manuel Noriega, Antonio R. Faustro y Agustín Isunza, entre otros más (Lara Chávez: 2006).



Cantinflas y Joaquín Pardave en una escena de *Ahí está el detalle*

Según García Riera (1969), *Ahí está el detalle* fue un éxito fenomenal, ya que Bustillo Oro encontró la mejor forma de utilizar la gracia de "*Cantinflas*", que contrapuso a su habla incoherente de "peladito" capitalino la prosopopeya de abogados y similares. La cinta, producida por Grovas-Oro Films, es una comedia de enredos que gira en torno a la confusión entre el perro "Bobby" y un gángster del mismo nombre, lo cual desencadena una serie de enredos entre un celoso marido, su nerviosa esposa, una pícara criada, una esposa abandonada con ocho hijos y el singular "Cantinflas". En la escena de un juicio, casi al final, el efecto

cómico resultó irresistible, al grado de convertir a “Cantinflas”, con una sola película, en la figura más famosa del habla castellana gracias a un divertidísimo guión y una excelente dirección; y de hacer a *Ahí está el detalle* una síntesis de lo mejor de la comedia hablada en español y una de las mejores cintas que se han hecho en México.



Cartel de publicidad de la película Ahí está el detalle

Hugo Lara Chávez (2006:24) afirma que “Cantinflas” descubrió para el cine mexicano la fuerza de la palabra y que en su voz cobra vida la expresión callejera, con cierta audacia y con humor. La película *Ahí está el detalle* está soportada sobre intercambios de diálogos ágiles y escurridizos, sin pausas ni descanso. Su poderoso lenguaje verbal se une con el lenguaje de la imagen, donde “Cantinflas” le da un estatus al capitalino de barriada, al igual que a la forma de vida de miles de ciudadanos de la calle que viven de las artimañas, socarronería, pero que al final del día son seres leales, entrañables y queridos. La cinta marca la consagración de la personificación de “Cantinflas” en un “peladito de barrio”, el

buscavidas que se enreda y que confunde a los demás con su verborrea, el pobre diablo simpático y confianzudo que enmaraña a todos, hasta a sí mismo. Es un relato lleno de retruécanos que "Cantinflas" lleva de situaciones absurdas a otras. Con este filme, el director Bustillo Oro se consolida como la identidad cinematográfica de "Cantinflas", el creador del cantinfleo, lenguaje a través del cual, se expone la forma irreverente del hombrecito de barrio de enfrentar la vida, lo que llevó al actor a convertirse en el comediante más célebre del cine español, y en un referente del cine mexicano con la picardía en la línea del Periquillo Sarniento, Pito Pérez y varios más de Hispanoamérica.

En suma, puede decirse que *Ahí está el detalle* fue "el punto más alto de la comedia de la primera década sonora"; que dio legitimidad cinematográfica al "estrellato" de todo un cuerpo de comediantes en la etapa más oscura de la naciente industria; y que encarnó en "Cantinflas" un estilo "propio de la masa desposeída. Lo que el público buscaba y obtenía de él era ver, por primera vez, su forma de sobrevivencia en la pantalla: la comedia cinematográfica tenía ya su primer modelo y Mario Moreno, el fantasma de su propia criatura" (en red; disponible en [http://html.rincondelvago.com/mexico\\_epoca-de-oro.html](http://html.rincondelvago.com/mexico_epoca-de-oro.html)).

### **3.2.5 El jefe máximo**

En el mes de julio, Fernando de Fuentes fue director, productor y guionista de la película *El jefe máximo*, con una duración de 95 minutos, adaptando al medio mexicano, con ayuda de Rafael F. Muñoz, el sainete *Los caciques* del español Carlos Arniches. En esta adaptación, que no resulta tan divertida como la pieza original, se presenta a un cacique pueblerino, dictatorial, corrupto y llamado, con lujo de obviedad, Máximo Terroba, quien fue encarnado por el actor Leopoldo Ortín, en alusión a Plutarco Elías Calles. El elenco estuvo integrado además por Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Manuel Tamés, Emma Roldán, Pedro Armendáriz, Luis Barreiro, Alfredo del Diestro y Manuel Noriega, entre otros.

La cinta, con fotografía de Gabriel Figueroa, es una gran comedia donde Ortín se luce como un hablador sin oficio que se dedica a exponer a la gente del pueblo y hacer lo que le venga en gana. Fue estrenada el 2 de octubre del mismo año. La película era una sátira contra la imposición de los candidatos del PRM (García Riera1969:277)

### **3.2.6 *Con su amable permiso***

En septiembre, Fernando Soler debutó profesionalmente como realizador con la comedia de enredos *Con su amable permiso*, misma que protagonizó y donde compartió créditos con Virginia Serret, René Cardona, Eduardo Arozamena, Manuel Noriega, Manuel M. Labra y Miguel Wimer, entre otros. Con guión de Miguel M. Delgado, según argumento de Juan Roca, y fotografía de Gabriel Figueroa, esta cinta fue estrenada el 13 de noviembre del mismo año con resultados poco satisfactorios. En ella, Soler interpreta nuevamente el papel de Plácido Bueno y Cordero, por el que había recibido un premio al mejor actor en la cinta *Pobre diablo* (1940), dirigida por José Benavides.

### **3.2.7 *El milagro de Cristo***

En octubre, el director español Francisco Elías –exiliado en México desde 1938 debido a la guerra civil y pionero del cine sonoro en su país- dirigió *El milagro de Cristo*, con una duración de 102 minutos, tocando la religión con aires de política favoreciendo la fe de los creyentes y hablando de respeto. Con guión del propio Elías, montaje de José Marino, producción de Rafael Arzoz, la dirección de fotografía de Ross Fisher y teniendo como música temas de Tchaikowski, la

cinta fue estrenada el 24 de febrero de 1941. De hecho, muchas fuentes señalan que es una película de 1941 y no de 1940.

El argumento gira en torno a un escultor que pierde la vista en un accidente automovilístico. En estas circunstancias, su amante le anuncia inmediatamente que se va a casar con otro; pero cambia de idea cuando se entera que el artista ha ganado un importante premio. Por otro lado está otra joven enamorada de éste, que ofrece ingresar a un convento si el escultor recupera la vista. Ángel Comas (2005:169) señala que, a pesar de ser el trabajo de un director hispano, se trata de un delirante folletín a la mexicana que tangencialmente toca el tema de la guerra civil española. Como comentario, si bien la cinta tuvo el apoyo de la arquidiócesis de México, en España la censura obligó a que se le cambiara el final.

### **3.2.8 *El secreto del sacerdote***

Posteriormente, en noviembre se realizó, con una duración de 124 minutos, la producción *El secreto del sacerdote*, de Joselito Rodríguez, quien se estrenó como director con esta cinta. Participaron como actores: Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, René Cardona, Evita Muñoz, Armando Soto, Alicia de Phillips y Miguel Montemayor, entre otros más. El guión estuvo a cargo de Luis Leal Solares, con adaptación de Ismael Rodríguez; la edición fue de Jorge Bustos, la música de Nicolai Polanski y la fotografía de Alex Phillips.

En esta película se hace una exaltación religiosa respecto al secreto de confesión, y fue la primera de muchas de éxito para los hermanos Rodríguez, pero más para Joselito. Producida por la compañía Rodríguez Hermanos, el melodrama *El secreto del sacerdote* narra la vida en un pueblo sometido a la opresión de un presidente municipal corrupto y que se vale de su poder para cometer una serie de delitos con absoluta impunidad. Sin embargo, hay tres personas que están en

contra de esas injusticias: Jesús, el sacerdote del pueblo; Marucha, su hermana; y Luis, un militar. Ellos, de formas distintas, tratan de ayudar a la gente que sufre.



Arturo de Córdova en *El secreto del sacerdote*

### **3.2.9 *Creo en Dios***

También de tema religioso fue la última realizada en diciembre, con una duración de 105 minutos, fue *Creo en Dios (Secreto de confesión)*, bajo la dirección y producción de Fernando de Fuentes, con guión del mismo. Participaron en la cinta los actores: Fernando Soler, Miguel Ángel Ferríz, Isabella Corona, Miguel Inclán, Dolores Camarillo y Salvador Quiroz, entre otros. Apareció con el subtítulo de *Labios Sellados* por la censura que se maneja dentro de la película y la censura que también en ese tiempo existía dentro de la religión católica en el país.

Producida por Grovas y Cía., es una cinta interesante: un material lleno de controversias, con un tema muy fuerte que lleva a grandes momentos de dolor en su argumento. Cabe aclarar que es interesante en cuanto al tema; pero de

desenvolvimiento lento y, sobre todo, demasiado larga. Originada, dicen algunos, en la frase "*Soy creyente*", pronunciada por Manuel Ávila Camacho en un discurso de 1940, *Creo en Dios* ofrece una serie de honestos conflictos dramáticos y muy poco más. Basada, según se menciona en la misma cinta, en un suceso de la época, la historia trata sobre un sacerdote que, aunque sospechoso de un asesinato, defiende la santidad de una confesión en la cual le fue informada la identidad del asesino. El clérigo, fiel a sus principios, no puede divulgar el secreto de confesión; confía en que el culpable hallará a Dios en su conciencia, y el resultado final justifica su fe. El conflicto interno de las varias personas involucradas en el asesinato, y en especial las actuaciones de Soler –como el sacerdote- y de Corona –como la esposa que confiesa el crimen de su marido-, son altamente creíbles; pero, a pesar de ello, la cinta, en conjunto, llega a resultar tediosa.

Termina el año con influencias religiosas tras pasar por la comedia, el folclor, la exaltación indigenista y con toques políticos, siendo temas recurrentes en alrededor de las 29 películas realizadas este año.

## **CAPÍTULO IV**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1941**

En 1941, la 2ª Guerra Mundial ya se había generalizado. Para entonces México era otro país. En medio de enormes tensiones, se había realizado la expropiación del petróleo y la reforma agraria, que produjeron rebeliones a balazos y una consecuente migración a las ciudades; además el conflicto bélico tocaba las fronteras nacionales.

No obstante, fue un buen año para México en el ámbito cinematográfico, ya que se incrementó la producción de películas. Esto se debió en gran parte, como ya se señaló en el capítulo anterior, al apoyo que se tenía de los EU, que proporcionó a la industria del cine nacional recursos económicos y toda clase de herramientas que permitieron su desarrollo, como maquinaria, cámaras, refacciones e instrucción técnica, entre otros instrumentos más.

En 1941 la administración avilacamachista ratificó el decreto promulgado en la era de Cárdenas que obligaba a los exhibidores a programar al menos una

película nacional al mes. También se avanzó en la constitución del Banco Cinematográfico a través de la formación de la Financiera de Películas, S.A., empresa crediticia operada por el Banco de México y cuyo objetivo era el de respaldar los proyectos de los productores e inversionistas del cine mexicano.

Igualmente en septiembre de ese año fue creado el Departamento de Supervisión Cinematográfica (el ancestro de la actual RTC), dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación, encargado de autorizar la exhibición comercial de las cintas en el país, así como de su exportación. Se trataba, como se puede deducir por el nombre, de una dependencia encargada de ejercer la censura oficial. Entre sus funciones estaba la de establecer criterios de exhibición según un decreto presidencial del 25 de agosto de ese año, en el cual se reglamentaba la supervisión cinematográfica de acuerdo a cuatro categorías de auditorio:

- a) Películas para todo público
- b) Películas para adolescentes y adultos
- c) Películas exclusivas para adultos
- d) Películas para adultos en exhibición especialmente autorizada

Asimismo, este departamento logró conseguir que en el extranjero se abrieran espacios para la exhibición de las producciones nacionales, permitiéndose así la presentación de una amplia variedad de géneros producidos en México: comedias, comedias rancheras, musicales, melodramas, películas policíacas, obras literarias llevadas a la pantalla, etc.

En vista de que se contaba con un buen número de producciones fílmicas mexicanas de alta calidad, también en 1941 se celebró la Primera Semana del Cine Nacional con objeto de impulsar la industria cinematográfica. Así, las cosas parecían marchar mejor que nunca. Con el cambio de gobierno y las condiciones de la guerra, un espíritu optimista permeaba a toda la industria del celuloide, cuya

posibilidad para terminar de cuajar estaba a la vuelta de la esquina. En este año se consolidaron los directores Julio Bracho y Emilio “Indio” Fernández (Barbachano: 1991).

#### **4.1 UN AÑO DE AUGE PARA EL DRAMA**

El auge en la producción de películas mexicanas inició, con mucho éxito, con el género del drama familiar en Latinoamérica y parte del mundo. En 1941 se realizaron alrededor de 37 películas en México; y, a partir de este año, este país se vuelve el más importante productor de películas en el continente americano.

De las 37 cintas realizadas, lograron destacar once, que fueron las más taquilleras y de buena calidad. Sobresalieron como directores: Raúl de Anda, Alejandro Galindo, Juan Bustillo Oro, Julio Bracho, Miguel Contreras Torres, Joselito Rodríguez, Rolando Aguilar, Miguel M. Delgado, Fernando Soler, Chano Urueta y Emilio Fernández, algunos de ellos ya consolidados por sus grandes éxitos en años anteriores.

#### **4.2 PELÍCULAS DE ÉXITO EN 1941**

##### **4.2.1 *Ni sangre, ni arena***

El primer filme de éxito en el transcurso del año lo fue *Ni sangre, ni arena*, realizada en marzo y con una duración de 120 minutos, bajo la dirección de Alejandro Galindo (quien también realizó el guión junto con Alfredo B. Crevenna, así como la adaptación del mismo), con el argumento de Jaime Salvador, diálogos de Alfredo Robledo, la fotografía de Gabriel Figueroa y la edición de Charles L. Kimball. El elenco estuvo integrado por: Mario Moreno “Cantinflas”, Elvia Salcedo,

Susana Guízar, Pedro Armendáriz, Alfredo del Diestro, Miguel Inclán, Arturo Soto Rangel, Roberto Banquells, Salvador Quiroz, Fernando Soto “Mantequilla”, Florencio Castelló, María de Castro, Paz Villegas, Armando Velasco, Estanislao Schillinsky y Gerardo del Castillo, entre otros (García Riera, 1998).

El argumento de la cinta es muy sencillo: “Cantinflas” es un torero que se parece al famoso “Manolete”; este último está invitado a la fiesta de Anita y “Cantinflas” también quiere ir. Si “Manolete” viaja en tren, él hace lo propio; pero sin billete, con tan mala suerte que, cuando le persigue el revisor, roba el billete del abrigo de un pasajero que resulta ser el propio “Manolete”. Así, mientras el verdadero torero está detenido, “Cantinflas” va a la fiesta de Anita. Esta comedia fue estrenada el 22 de mayo del mismo año

#### **4.2.2 Cuando los hijos se van**

Después vino el éxito más taquillero del año, un drama de calidad realizado en abril con una duración de 139 minutos: *Cuando los hijos se van*, del magnífico director Juan Bustillo Oro, argumentada y adaptada por él mismo y Humberto Gómez Landero, con la fotografía de Jack Draper, la música de Federico Ruiz y la edición por parte de Mario González. Destacaron las actuaciones de: Fernando Soler, Sara García, Joaquín Pardavé, Emilio Tuero, Marina Tamayo, Carlos López Moctezuma, Miguel Inclán, Gloria Marín, Antonio Fausto, Luis G. Barreiro, Alfredo Varela Jr., Manuel Noriega, Blanca Rosa Otero, Tony Díaz, Jesús Monge, Humberto Rodríguez, Luis Adalid, Max Langler, etc.

Se trata de un exitoso y muy imitado melodrama familiar<sup>5</sup> que se caracterizó por su tinte nostálgico y ciertos apuntes críticos sobre la autoridad paterna en la

---

<sup>5</sup> Considerado como el cantor fílmico del hogar mexicano, Bustillo Oro también fue director y guionista de la versión producida en 1957. Luego se haría otra en 1969.

sociedad mexicana. Podría considerársele como una oda a los valores clasemedieros más conservadores en los que varias generaciones de mexicanos fueron criados. Es uno de los mejores ejemplos del melodrama familiar popular, con padres y madres abnegados e hijos conflictivos que al final se regeneraban; y, como otras cintas del género, es lacrimosa, moralizante y esquemática. La familia estaba llamada a ser el núcleo heroico que recurriría a todas sus armas para proteger a sus integrantes. En tal sentido, *Cuando los hijos se van* es la piedra angular de esta vertiente: es la película en la que el hogar es una fortaleza provinciana cuyas puertas sólo se abren para salir a los peligros del mundo o para que éstos ingresen (por ejemplo, la muchacha de cascos ligeros, esposa del amigo de la familia, causa de la pasión del hijo malo y la expulsión del bueno).



Una escena muy familiar en la película *Cuando los hijos se van* con Joaquín Pardavé, Sara García, Emilio Tuero, Carlos López Moctezuma, Marina Tamayo, Fernando Soler, etc.

En este sentido, cabe citar el siguiente comentario de Evelia Reyes Díaz (2008, en red; disponible en <http://bustill.blogspot.com/2008/11/poca-de-oro-del-cine-nacional-mexicano.html>) acerca de la cinta:

"En 1941 llega a las pantallas *Cuando los hijos se van*, un film de Bustillo Oro, (con todo y la triste escena de cuando embargan el radio de una familia clasemediera el 10 de mayo, mientras el hijo le dedica una canción por este medio), ejemplo con el que el público mexicano se identifica. Cree que está visualizando en la pantalla a su propia familia, con todo y las luchas para salir adelante, mientras su moral y su respeto a las tradiciones chocan con el mundo moderno que está invadiendo a la sociedad de una manera por demás feroz. Sara García aparece como la madre del cine nacional, aunque se convirtió prematuramente en su abuela y, como tal, querida y estimada por el pueblo; Fernando Soler, en su personaje de padre de familia, enseña a los que alguna vez se sintieron parte del Rancho Grande, a adaptarse a esta sociedad sin valores y sacar a su familia adelante".

Como las reuniones navideñas suelen ser el momento catártico del llanto, el perdón y la reconciliación -con todo y el regreso del hijo pródigo y/o la hija pecadora-, el filme inicia con una celebración familiar de Navidad, durante la cual uno de los hijos acusa falsamente de un robo a uno de sus hermanos, para a partir de ahí desarrollar una narración en torno a las desventuras, alejamientos y problemas entre padres e hijos. Así, acusado injustamente de robo, el noble Raimundo se ve obligado a abandonar el hogar paterno. Un nuevo incidente, causado por la ambición de su hermano José, provoca que Raimundo sea repudiado por su novia María y por su padre, el justo y estricto don Pepe (Fernando Soler), que, sin quererlo, comete grave injusticia con el hijo bueno por preferir al hijo malo. La única que cree en Raimundo es su madre, doña Lupita, que sufre profundamente a causa de las decisiones equivocadas de sus hijos.

Sobre este melodrama de Bustillo Oro, producido por Grovas-Oro México Films y considerado como prototipo del género de la familia mexicana en el cine nacional, también puede decirse que:

"... Le da el espaldarazo a la gran provincia mexicana (en este caso Orizaba) como cuna del verdadero hogar mexicano. La capital nunca es mostrada y sólo es evocada como meta de triunfo para algunos hijos de ricos, ávidos de conquista social y emociones fuertes. Al emigrar los hijos a la ciudad, se corre el riesgo de que el núcleo familiar se quebrante. En la cinta, sólo se salva y se restituye la unión

familiar gracias al sacrificio de un hijo (Emilio Tuero, acusado de un robo) que luego, convertido en un famoso cantante le dedica por radio una canción a su madre (Sara García) quien aferrada al aparato de radio trata de quitarle a Miguel Inclán el papel de villano sin alma, logrando el *close up* de más larga duración de la historia del cine mexicano. Una historia que hasta nuestros días se repite día tras día" (en red; disponible en <http://www2.es-mas.com/the/catalogos/peliculas/037551/dvd-cuando-hijos-televsa-home-entertainment>).

#### **4.2.3 Ay, qué tiempos señor don Simón**

En junio se produce otra de las mejores películas del año: *Ay, qué tiempos, señor don Simón*, con una duración de 102 minutos. Fue dirigida, argumentada y adaptada por Julio Bracho; contó con diálogos de Neftalí Beltrán, con la fotografía de Gabriel Figueroa, la música de Raúl Lavista y la edición estuvo a cargo de Emilio Gómez Muriel. El elenco estaba formado por: Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, Mapy Cortés, Anita Blanch, Agustín Insunza, Luis G. Barreiro, Miguel Montemayor, Consuelo Guerrero de Luna, Dolores Camarillo, José Ortiz de Zárate, Diana Bordes, Carlos Martínez Baena, María Luisa Carvajal, Chelo Villarreal, Víctor Velásquez, Paco Zárate, Edmundo Espino, Armando Velasco y Hernán Vera, entre otros.



Escena donde participa Joaquín Pardavé, Mapy Cortés, Anita Blanch, Dolores Camarillo, Agustín Insunza, Consuelo Guerrero de Luna

Producida por Films Mundiales S.A. y Agustín J. Fink, teniendo como productora asociada a Diame Uberville de Fontanals, *Ay, qué tiempos, señor don Simón* fue estrenada en México el 15 de septiembre del mismo año en el cine Palacio Chino, marcando el debut de Julio Bracho como director; se trata de una comedia cuya crítica y buena respuesta convirtieron a este cineasta en el director más afamado y mejor pagado de la década de los cuarenta (Ciuk, 2000:89). Bracho fue elegido por Fink para dirigir la cinta debido al prestigio que había ganado como director de teatro. En realidad logró una magnífica dirección y supo dar a la película un tono y un ritmo ligeros, desechando cualquier sentimentalismo y consiguiendo así un filme de prestigio, que tiene además una excelente interpretación y una asombrosa técnica en fotografía y sonido.

El argumento es sencillo, gracioso y superficial; su desarrollo es, acaso, mejor que el argumento mismo, considerado en conjunto. En términos generales, cuenta cómo la joven viuda Inés (Mapy Cortés) y su amiga Beatriz de Alpuche (Anita Blanch) deciden entrar a un espectáculo teatral sólo para hombres; ahí Inés comprueba que su novio la engaña y, para aumentar sus problemas, no se percata de haber sido observada por las solteras Méndez, que ahora pretenden expulsar a Inés del Comité de la Liga de Defensores de las Buenas Costumbres. Las cosas cambian cuando, durante el espectáculo, Beatriz e Inés descubren que el presidente de dicho comité, don Simón (Joaquín Pardavé), se esconde tras las cortinas del palco para evitar ser visto. Durante una reunión del comité, las solteras Méndez piden a don Simón que expulse a Inés; pero éste titubea porque está enamorado de ella y además esconde varios secretos. Cuando entre lágrimas y risas se revele la verdad, los lazos de amor, envidia y confusión se aclararán para devolver la felicidad a todos

*Ay, qué tiempos, señor don Simón* retrata magistralmente la vida en México a principios del siglo XX, con su puritanismo absurdo y su romanticismo, combinando acertadamente alegría, gracia y malicia. Con este film, Julio Bracho

logró colocarse entre los mejores directores del país, iniciando su magnífica carrera con el pie derecho. Como ha señalado Jesús Ibarra (citado en [http://www.geocities.com/jesus\\_373/DonSimon.html](http://www.geocities.com/jesus_373/DonSimon.html)):

"Joaquín Pardavé resulta por demás simpático interpretando a don Simón, viejo rabo verde que se da aires de puritano; es presidente de la Liga de las Buenas Costumbres y sin embargo asiste clandestinamente al teatro de revista y pretende a la joven viuda Inés, deliciosamente interpretada por Mapy Cortés. Don Simón es, sin embargo, un hombre de gran corazón. Pasa rigurosamente, por medio del cura Camacho (Carlos Martínez Baena), una pensión a un hijo habido de alguna aventurilla, a quien no conoce; ayuda además a su sobrino Ramoncito (Miguel Montemayor) en sus amores con Josefina (Diana Bordes). Dolores Camarillo y Consuelo Guerrero de Luna interpretan magníficamente y con mucha gracia a las hermanas solteras Méndez, también muy puritanas pero que aman en secreto a don Simón y al apuesto capitán Miguel (Arturo de Córdova); y, como no son correspondidas, se dedican a hacerle la vida pesada a media humanidad. Anita Blanch, estupenda como Beatriz, la dama de sociedad, bien casada, que por ayudar a una amiga pone en juego su *decencia y buenas costumbres*, logrando salir incólume"

#### **4.2.4 *Mil estudiantes y una muchacha***

También en junio se realizó la comedia *Mil estudiantes y una muchacha*, dirigida por Juan Bustillo Oro, argumentada y adaptada por él mismo y con guión realizado conjuntamente con Humberto Gómez Landero; contó con la fotografía de Jack Draper, la música de Alberto Domínguez y la edición de Mario González. Las actuaciones estuvieron a cargo de: Enrique Herrera, Joaquín Pardavé, Marina Tamayo, Julián Soler, Emilio Tuero, Alfredo Varela Jr., Manolo Fábregas, Luis G. Barreiro, Tony Díaz, Conchita Gentil Arcos, Rafael Icardo, Manuel Noriega, Consuelo Segarra, Carmen Tomás, George Somohano, Amanda del Llano, Humberto Rodríguez, José Arratía, etc.

La película, producida por Oro Films y Jesús Grovas, tiene una duración de 136 minutos y fue estrenada en México el 1 de enero de 1942. Es una comedia ligera sobre las peripecias de un catedrático, sus clases y su hija. En ella destaca, sobre todo, la actuación de Joaquín Pardavé como el profesor Atenodoro Soriano.

#### 4.2.5 *Simón Bolívar*

En junio, con 160 minutos de duración, se realizó la película *Simón Bolívar (Libertador de América)*, coproducción mexicano-venezolana con dirección, adaptación, guión y argumentación de Miguel Contreras Torres, la fotografía de Jack Draper, la música de Federico Ruiz y la edición de Mario González. Los actores que participaron fueron: Julián Soler, Marina Tamayo, Carlos Orellana, Margarita Mora, Domingo Soler, Anita Blanch, Francisco Jambrina, Carlos López Moctezuma, Julio Villarreal, Pedro Armendáriz, Carmen Molina, Consuelo de Alba, Tito Junco, Víctor Urruchúa, Alberto Galán, Luis G. Barreiro, Conchita Gentil Arcos, Eduardo Arozamena, Alfonso Bedoya y Miguel Inclán, entre otros.



La protagonista de la película *Simón Bolívar* : Margarita Mora

Existen claras evidencias de que la industria fílmica mexicana, en su estrategia opuesta a las amenazas del Eje, acabó por apologetizar el panamericanismo. Un buen ejemplo del refuerzo que la prensa realizaba para la estrategia panamericanista que se ponía en juego en los ámbitos políticos, diplomáticos y cinematográficos lo fue la intensa campaña periodística realizada para lanzar al mercado la cinta. La prensa de la época en México dijo de *Simón*

*Bolívar* que la película "... es de palpitante actualidad en estos momentos, porque hace una labor de acercamiento panamericano, presentando en la pantalla a Simón Bolívar, que hace mas de 100 años soñaba con la unión de todos los países hispanoamericanos"; además se esperaba que la producción fuera "bien estimada y comprendida, sin egoísmos ni pasiones 'por los pueblos de Hispanoamérica, para quienes lleva un mensaje fraternal de acercamiento" (Peredo Castro, 2007:11). Asimismo se destacaba que Bolívar es uno de los vértices de un triángulo inmortal porque, junto con Washington y Morelos, colocó los cimientos de la América libre.

La producción estuvo a cargo, conjuntamente, del propio Contreras Torres y de Grovas, S.A. Hispano Continental Films, por el lado mexicano; y de Salvador Cárcel por Venezuela. Más que una adaptación, es una revisión, a partir de datos históricos, de la vida de Bolívar. Basada completamente en la biografía de éste, y gracias a su prestigio como caudillo, esta película tuvo éxito por su rigor histórico, aunque cabe aclarar que incluye algunos puntos de vista no adecuados –por ejemplo, no muestra una visión realista del desarrollo de la Batalla de Boyacá-. Por otro lado, Contreras Torres reconoció el apoyo del general Manuel Ávila Camacho, entonces presidente de la República Mexicana, para la realización de la cinta, pues éste le facilitó trenes, soldados, caballerías y camiones que permitieron realizar con grandeza la producción (Cortés Zavala, 2005, en red; disponible en <http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2005/10/11/04n1vdh.html>).

#### **4.2.6 Ay, Jalisco, no te rajes**

En julio, con una duración de 120 minutos, se presentó otro de los mayores éxitos taquilleros del año: *Ay, Jalisco, no te rajes*, bajo la dirección de Joselito Rodríguez, con argumento de Aurelio Robles Castillo –basado en su novela homónima-, adaptada por Ismael, Joselito y Roberto Rodríguez, con la fotografía

de Alex Phillips, música de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar y editada por Jorge Bustos. El elenco estuvo integrado, entre otros, por: Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López "Chaflán", Víctor Manuel Mendoza, Ángel Garasa, Antonio Bravo, Evita Muñoz, Miguel Inclán, Narciso Busquets, Max Langler, Arturo Soto Rangel, Manuel Noriega, Ángel T. Sala, Antonio Badú y Lucha Reyes.

La película, una producción de los hermanos Rodríguez, cuenta cómo, en los altos de Jalisco, unos forajidos asaltan una finca y asesinan a sus moradores, dejando huérfano a un pequeño. Es así como Salvador Pérez Gómez (Jorge Negrete) crece cuidado por Chaflán, el peón de sus padres, y Radilla, un cantinero español que es su padrino, unos sinvergüenzas de buen corazón que se hacen cargo de él; pero que no pueden cambiar sus costumbres y por ello le enseñan al niño todas las triquiñuelas que conocen: cómo apostar a los naipes, el uso de armas de fuego, las peleas de gallos y también el cuidado del ganado. Salvador se enamora de Carmen (Gloria Marín), a quien le salva la vida y que está comprometida con Felipe (Victor Manuel Mendoza), un falso general involucrado en la muerte de los padres de Salvador; pero Carmen no quiere a este último y sólo se casará con él para salvar a su padre de la ruina. "Chachita" es la sobrina de Carmen y, a sus 4 años, hace la labor de Cupido entre su tía y Salvador, el cual obtiene el apodo de "El Ametralladora" cuando, en una pelea de gallos, mata a cinco personas de cinco disparos consecutivos<sup>6</sup>. Con la ayuda de "El Mala Suerte" (Ángel Garasa) y Chaflán, "El Ametralladora" logrará vengar la muerte de sus padres.

Esta película de charros y chinas poblanas tuvo mucho éxito debido a que no se había tratado el tema en los últimos dos años. Las actuaciones y la música interpretada por Jorge Negrete traspasó la negación que antes había causado la saturación del género ranchero. Con esta película, Negrete alcanzó mucha

---

<sup>6</sup> La novela de Robles Castillo también dará pie a la cinta *El Ametralladora*, estelarizada tiempo después por Pedro Infante.

popularidad gracias a las composiciones de Esperón y Cortázar (García Riera: 1969). La película cuenta una venganza que se hereda y se ejecuta con saña plausible (Ayala Blanco: 1985).

#### **4.2.7 *¿Quién te quiere a ti?***

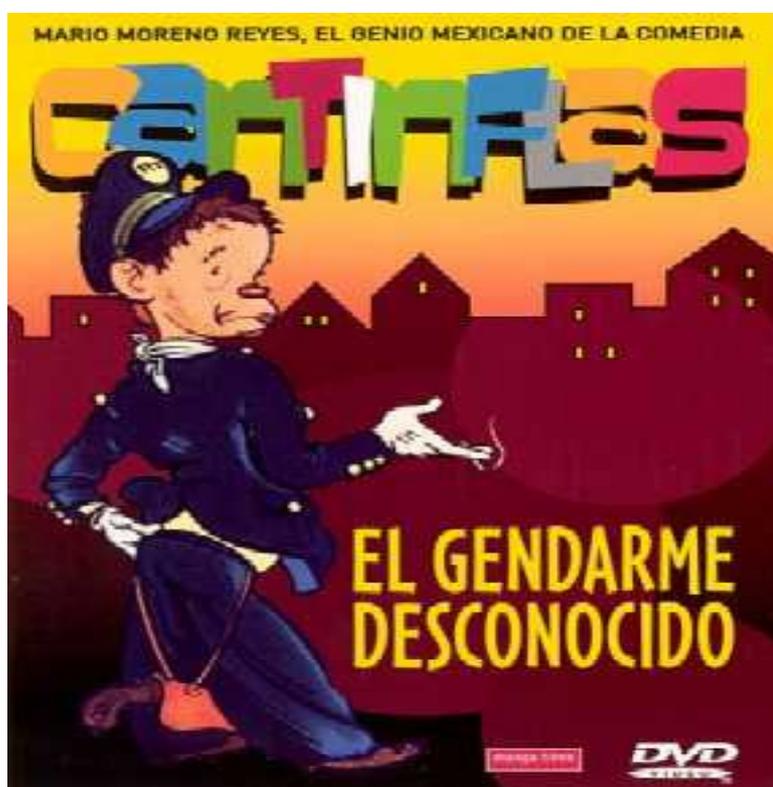
En agosto se realizó la producción cinematográfica *¿Quién te quiere a ti?*, bajo la dirección de Rolando Aguilar, con el argumento de Luis Vargas, adaptada por el mismo Aguilar, fotografía de Raúl Martínez Solares, edición de Juan José Marino, diseño de producción de Manuel Fontanals y música de Manuel Esperón. Participaron los actores Arturo de Córdova, Anita Blanch, Isabelita Blanch, Joaquín Pardavé, Sara García, Amparo Morillo y José Arratía. Tuvo una duración de 100 minutos y se estrenó el 9 de enero de 1942.

#### **4.2.8 *El gendarme desconocido***

También en agosto se realizó *El gendarme desconocido*, dirigida por Miguel M. Delgado, argumentada por Jaime Salvador, adaptada por Delgado, con fotografía de Gabriel Figueroa y editada por Emilio Gómez Muriel. Los artistas fueron: Mario Moreno "Cantinflas", Mapy Cortés, Daniel Chino Herrera, Gloria Marín, Carlos López Moctezuma, Consuelo Guerrero de Luna, Luis G. Barreiro, Julio Villarreal, Agustín Insunza, Amparo Arozamena, Alfredo Varela Jr., Carolina Barret, Estanislao Schillinsky, Max Langler y Alfonso Jiménez, entre otros más. Tuvo una duración de 115 minutos y fue estrenada el 23 de octubre de 1941.

En esta producción de Santiago Reach y Posa Films –compañía fundada por el propio Mario Moreno-, y de la mano de su director habitual, Miguel M. Delgado, el popular cómico mexicano "Cantinflas" parodia las cintas policíacas a

través del personaje de un excéntrico individuo conocido como el "Chato", un holgazán impenitente que pasa la mayor parte del tiempo merodeando por los alrededores de un local donde trabaja su novia. En la cinta, una banda de ladrones tiene en jaque a la ciudad y, sobre todo, a la policía, cuyo jefe apremia a su cuerpo de agentes para que capturen a los delincuentes en 48 horas. Mientras, miembros de la banda se reúnen en un café regentado por una viuda y su hija, cuyo pretendiente, el "Chato", mantiene una riña con los ladrones, acabando todos en la comisaría. Desde ese momento el "Chato", que ayudó a que los ladrones fueran apresados, será miembro del cuerpo de policía para misiones especiales.



Cartel publicitario de El gendarme desconocido que también es utilizado actualmente para la versión en DVD.

*El gendarme desconocido* está considerado como uno de los mejores filmes del actor mexicano y un gran logro de la comedia ligera nacional. La ridiculización

de la policía, generalmente detestada por el público, se establece desde el mismo momento en que "Cantinflas" aparece con su habitual uniforme desastrado; de este modo el cómico encuentra una nueva fórmula: la del peladito con un oficio ínfimo, lejos ya del pícaro sin beneficio de sus anteriores trabajos. Además será la primera vez que use el número 777, que aparecerá en otras cintas.

#### **4.2.9 *El barbero prodigioso***

Otro filme realizado en agosto, éste con una duración de 120 minutos, fue *El barbero prodigioso*, bajo la dirección de Fernando Soler, con el argumento, la adaptación y el guión de Paulino Masip, la fotografía de Jack Draper, la edición de Mario González y la música de Jorge Pérez. Los intérpretes fueron: Fernando Soler, Adriana Lamar, Domingo Soler, René de Bohuss, Francisco Jambrina, Miguel Inclán, Victoria Argota, Agustín Insunza, María del Carmen Martínez, José Goula, Amada del Llano, Hernán Vera, Rox Alvarado, entre otros.



El director de *El barbero prodigioso* Fernando Soler

Estrenada el 29 de enero de 1942, esta película es una comedia al estilo español que trata sobre la extraordinaria transformación de un humilde fígaro pueblerino en un superhombre que conquista la fama, riqueza, mujeres, etc., sin necesidad de vender su alma al diablo (García Riera, 1969:33). La idea para la cinta fue tomada de *El hombre que hizo un milagro* (1941, publicada en 1944), farsa en cuatro actos escrita en México por el poeta, narrador, periodista, guionista cinematográfico, ensayista y comediógrafo catalán Paulino Masip, cuya acción se sitúa en un pueblo castellano y tiene como protagonista a un barbero, quien de improviso se ve convertido por la gente en un santo que hace milagros, pues afeitó a un ciego, y éste, inexplicablemente, recobró la visión.

En la cinta, la trama se desarrolla cuando empieza a correr el rumor de que el barbero Benedito hace milagros porque un cliente suyo, ciego, recobra la vista. La hostilidad de su esposa lo orilla a irse con Fanny, quien también lo engaña; pero los supuestos milagros le cambiarán la suerte.

*El barbero prodigioso* puede considerarse, probablemente, como la más personal de cuantas películas escribiera Masip para el cine mexicano, no sólo porque tanto el argumento como el guión corrieron a su cargo, sino fundamentalmente porque estaba basada en una pieza teatral suya y eso implicaba el necesario respeto hacia un texto que había sido concebido al margen de las exigencias comerciales de la industria cinematográfica, aunque esas exigencias dejaron también su huella en la película.

La cinta, al parecer, fue bastante bien acogida por la crítica, valorándose sobre todo la tarea de Masip como dramaturgo y adaptador, pues se reconoció la calidad de un argumento pensado, distribuido y desarrollado por un autor que conoce la técnica dramática. La adaptación cinematográfica prolongaba, necesariamente, algunas líneas y escenas de la obra teatral, pero conservaba,

felizmente, la médula del asunto. De la cinta dijo Xavier Villaurrutia (citado en De las Rivas, 1999, en red; disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/01368402103447273565679/p0000004.htm>) lo siguiente:

"... Maliciosa, irónica, intencionada, la farsa de Paulino Masip divierte y entretiene, y, puesto que se trata de una sátira que no sólo se queda en la superficie sino que se adentra, a veces, en el alma oculta del personaje central, hace pensar seriamente en algunos de sus tópicos [...]. Añádase a esto que la obra está dialogada con soltura y gracia y tendremos, al menos para el autor, un saldo muy favorable".

#### **4.2.10 *El Conde de Montecristo***

En octubre de este año, y con una duración de 165 minutos se realizó *El Conde de Montecristo*, bajo la dirección, guión y adaptación de Chano Urueta, con base en el argumento de la novela del mismo nombre de Alejandro Dumas; la fotografía fue de Agustín Martínez Solares, la música de Jorge Pérez y la edición por parte de Charles L. Kimball, fungiendo Roberto Gavaldón como asistente de dirección. El elenco estuvo conformado por: Arturo de Córdova, Mapy Cortés, Consuelo Frank, Julio Villarreal, René Cardona, Esperanza Bahur, Domingo Soler, Gloria Marín, Miguel Arenas, Anita Blanch, Carlos López Moctezuma, Amparo Morillo, Rafael Baledón, Abel Salazar, Víctor Uchurrúa, Tito Junco, Blanca Rosa Otero, Rafael Icardo, José Morcillo, Agustín Insunza, Víctor Velásquez, etc.



Cartel publicitario de la película El conde de Montecristo

Producida por Filmex, se considera que ésta ha sido una de las mejores películas adaptadas de la obra de Alejandro Dumas, sin duda alguna con algunos imperfectos; pero apenas notorios, ya que se dice que hasta el día de hoy es una de las mejores cintas de la literatura universal mejor lograda y adaptada. (García Riera: 1998). Otros críticos se limitan a señalar que es bastante aceptable, a pesar de su extenso metraje; y que, a pesar de haberse hecho la versión más apegada que existe a la obra literaria, los resultados fueron de mucha menor calidad que la propia novela. Como ya es sabido, narra la historia de un hombre que es injustamente encarcelado junto a un anciano, quien antes de morir le revela el sitio donde está enterrado un tesoro. Cuando el hombre logra escapar de su miserable celda, cambia de identidad convirtiéndose en el acaudalado Conde de Montecristo, identidad que utilizará para vengarse de aquellos que lo traicionaron y enviaron a prisión.

Almendros (citado por Castillo, 2008, en red; disponible en [http://habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=35&id\\_art=20081122174252](http://habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=35&id_art=20081122174252)), en su estudio del cine mexicano, señaló que *El conde de Montecristo*, junto con *El corsario negro*, *La sangre manda* y otros títulos más, marcó el declive de Chano Urueta, explicando que “su caída es arquetípica en la vida de muchos realizadores mexicanos que con buenas intenciones (...) son aplastados por una industria que, como dijo Lo Duca en su visita a México, impone la tiranía de la técnica, más que en ningún otro lugar: producción en serie, presupuestos bajísimos, realización rapidísima ...”

#### **4.2.11 Clipperton: La isla de la pasión**

Finalmente, en noviembre se produjo la última película del año, la cual fue considerada como uno de los principales éxitos de entonces: *Clipperton: La isla de la pasión*, drama histórico que tuvo una duración de 110 minutos. La dirección, la

adaptación y el argumento estuvieron a cargo de Emilio "Indio" Fernández, teniendo como asistente de dirección a Carlos L. Cabello; la fotografía fue de Jack Draper; la música de Francisco Domínguez, Marcos Jiménez y Rodolfo Mendiola; y la edición de Charles L. Kimball. Las actuaciones estuvieron a cargo de: David Silva, Isabela Corona, Pituka de Foronda, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferríz, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Julio Villarreal, Carlos López *Chaflán*, Chela Campos, Mario Gil, Antonio Bravo, Max Langler, Fernando Fernández y Emilio Fernández.

Según García Riera (1969:43), esta cinta fue la más apasionante; la historia exalta el amor a la patria y a la bandera. En ella se cuenta cómo, en 1909, un grupo de soldados mexicanos al mando del capitán Allende llegó acompañado por sus mujeres a la Isla de la Pasión -Clipperton- en el Océano Pacífico. La lejanía del continente provocaría que tanto el estallido de la revolución como la cesión de la isla al gobierno de Francia pasaran inadvertidos para los isleños; pero, al enterarse de los acontecimientos, algunos soldados trataron de desertar, provocando un violento enfrentamiento de fatales consecuencias.



Escena donde aparecen David Silva, Isabela Corona y Carlos López *Chaflán* en Clipperton: la isla de la pasión

Emilio Fernández, que debutó como director con esta cinta, ya había escrito el guión en 1936. Realizada gracias al apoyo de Juan F. Azcárate -un militar convertido en productor de cine-, con la ayuda de David Silva y la asesoría de Raúl de Anda, la primera cinta del "Indio" obtuvo un éxito modesto, pero suficiente para cimentar su carrera como realizador. Producida por EMA (España, México, Argentina), se trata de una película de altos logros, de sentido patriótico y humano, resaltó por su extraordinaria calidad artística; en ella se habla de un batallón olvidado en una isla. Cuenta con una fotografía espectacular de las mejores vistas en la cinematografía mexicana, donde la actuación, el sonido, la fuerza dramática en sus escenas hicieron de ésta una película extraordinaria. En cuanto a las actuaciones, destaca Pedro Armendáriz como el soldado rudo, opuesto al noble David Silva; pero ambos se unen para defender la isla Clipperton de los franceses.

## **CAPÍTULO V**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1942**

Debido a los conflictos bélicos, que fueron dejando al mundo devastado, se dice que en 1942 se vivió una etapa intermedia de la 2ª Guerra Mundial, ya que el planeta se dividió en tres bloques: África del Norte, la Unión Soviética y el Pacífico Occidental. En ese periodo, la producción cinematográfica bajó a los países más importantes, es decir a los productores cinematográficos más importantes, lo que propició que México destacara y se diera a conocer gracias a su industria fílmica. Asimismo, en Italia nace el “*film noir*”, el cine negro (Barbachano: 1991).

#### **5.1 EL CINE MEXICANO: UNA INDUSTRIA EN CRECIMIENTO**

A partir de 1941, la historia del cine en México cambió bastante, ya que se convirtió en una industria incomparable en toda América Latina. De igual forma, 1942 fue también un año de éxito cinematográfico debido a que las películas mexicanas trascendieron las fronteras. En este año se produjeron entre 47 y 50 filmes y, a pesar de que Argentina seguía en primer lugar con 56 películas, las

producciones nacionales tenían mayor éxito. Aunque en Norteamérica y en Europa se produjeron un gran número de películas, con 334 y 25, respectivamente, la mayoría reflejaba la realidad o algún aspecto relacionado con la guerra. Por lo anterior, el drama, la comedia, etc., que caracterizaban al cine mexicano lo hacían cada vez más fuerte.

Convencidos de la buena disposición oficial para respaldar a la industria fílmica nacional, en enero de 1942 la Asociación de Productores de Películas Mexicanas promovió ante el presidente una serie de instrumentaciones en la que se pedía lo siguiente (García Riera, 1988: 235-236) :

- La promulgación del proyecto de ley ordenado por el secretario de gobernación, el Lic. Miguel Alemán, al Departamento de Supervisión Cinematográfica de dicha secretaría, mediante el cual se establece en todos los cines de la República la obligación de exhibir películas nacionales con la frecuencia determinada por el volumen de producción.
- Que se obtuviera de los gobernadores una reducción de los impuestos que pagan los cines cuando exhiben películas mexicanas.
- La exención por otros cinco años del impuesto de patente del departamento del Distrito Federal.
- Que se eliminase todo impuesto aduanal a la importación de elementos necesarios para la industria cinematográfica, tales como película virgen, cámaras fotográficas, equipos de sonido, maquinaria y equipos para laboratorio, etc., ninguno de los cuales, al parecer, se manufacturaba en México por aquel entonces.

Las respuestas oficiales a estas peticiones se cumplieron prácticamente en su totalidad. Por si esto fuera poco, el apoyo gubernamental para el cine mexicano se extendió de manera absoluta en 1942 cuando se fundó el Banco Nacional Cinematográfico, dependiente del Banco Nacional de México S.A., que arrancó en gran parte con capital privado y con una participación oficial nada despreciable.

La primera acción importante del Banco fue la constitución de la firma Grovas, S.A., Compañía Productora y Distribuidora de Películas Nacionales, en la cual se aglutinaban varias personalidades destacadas del ámbito cinematográfico. Considerada como una de las empresas cinematográficas más importante de la época de oro del cine mexicano, estaba conformada por Bustillo Oro, Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer, Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla. Grovas, S.A., fue la primera empresa de gran envergadura que tendía hacia las prácticas monopólicas del mercado. Con ella, muchos de los pequeños e irregulares productores fueron erradicados. En los años siguientes esta empresa aumentó considerablemente su producción, por encima de las otras firmas más o menos importantes, como Filmex, los hermanos Rodríguez y Posa Films.

Así, el auge y la euforia cinematográficos, no exclusivos del rubro financiero, sino también del creativo -como lo demostraba la incorporación a la industria de nuevos talentos (los realizadores Emilio Fernández y Julio Bracho, por ejemplo) y la afirmación de verdaderas estrellas taquilleras (Pedro Armendáriz, María Félix y Jorge Negrete, entre otros)-, motivaron la integración de la Academia Cinematográfica de México, alentada por Benito Coquet, Jefe de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública, y Enrique Solís, secretario general de la UTECM.

En este año se empezó a medio planificar la producción cinematográfica en lo que a géneros se refiere. En 1942, el 64% de las películas que se produjeron fueron dramáticas y el 36% cómicas. En cuanto a la ambientación, predominaron las urbanas (68%) seguidas de las rurales (32%). También algunas fueron de ambiente extranjero y otras de época (García Riera: 1998).

Según Octavio Getino (1990:34), en este año en Latinoamérica se produjeron: 56 películas argentinas, 42 mexicanas, 5 chilenas, 4 brasileñas, 2 venezolanas y una cubana, logrando más éxito el cine mexicano.

De las 42 cintas nacionales producidas durante 1942, se mencionan siete películas de varios directores como: Emilio "El Indio" Fernández, Fernando de Fuentes, Alberto Gout y Gilberto Martínez Solares. Pero las producciones más exitosas y sobresalientes estuvieron dirigidas por Julio Bracho, Miguel Zacarías y Joaquín Pardavé.

Sin embargo, hay que reconocer que para 1942 las auténticas estrellas de cine se contaban con los dedos de una mano: Joaquín Pardavé y "Cantinflas" ya habían definido a su público tras el éxito de *Ahí está el detalle*; Jorge Negrete requirió de cuatro años y nueve películas para volverse estrella, hasta que *¡Ay Jalisco, no te rajes!* lo condenó a ser "el charro cantor" y a sepultar sus ambiciones operísticas; y aunque Pedro Armendáriz había filmado en 1941 seis películas, estaba muy lejos de encontrar su imagen definitiva.

## **5.2 PELÍCULAS DE ÉXITO EN 1942**

### **5.2.1 *Cuando viajan las estrellas***

La primera película de éxito que se realizó, en el mes de febrero, fue *Cuando viajan las estrellas*, con una duración de 109 minutos, bajo la dirección y con el argumento y guión de Alberto Gout, adaptación y diálogos de Paulino Masip, música de Manuel Esperón y edición de Emilio Gómez Muriel. Las actuaciones estuvieron a cargo de: Jorge Negrete, Raquel Rojas, Ángel Garasa, Domingo Soler, Consuelo Guerrero de Luna, Alfredo Varela Jr., Gabriel Soto, Hedí

Laray, Lupe del Castillo, Edmundo Espino, Salvador Quiroz, Roberto Corell, Ramón García Larrea y Josefina Vargas, entre otros.

Producida por Films Mundiales y Agustín J. Fink, la cinta –también llamada *Vacaciones de una estrella*- es el primer trabajo de Masip para Agustín J. Fink y marcó el regreso de Tito Gout a la dirección después de tres años de silencio. Narra la historia de una estrella de Hollywood, Olivia Onil (Raquel Rojas), que acude a México para tomar clases de flamenco con el prestigioso profesor Niceto Pérez, el Niño de Jerez (interpretado por un sensacional Ángel Garasa, actor, por cierto, también español y refugiado). En el aeropuerto, para despistar a los periodistas, Olivia intenta hacerse pasar por la esposa del ranchero Fernando Lazo (Jorge Negrete), que está allí para recoger una vacuna que ha llegado para su ganado. Fernando se niega a encubrir a Olivia y ésta, por error, se lleva la vacuna del ranchero. En los intentos por recuperarla, Fernando se siente atraído por la actriz y acabará por invitarla a su hacienda. En medio del romance llega Tom, el prometido de Olivia, y Fernando los echa de su casa. Olivia regresa a Hollywood para rodar su película, pero es incapaz de bailar con pasión si no es pensando en Fernando, por lo que abandonará su carrera y regresará a México para quedarse con el ranchero.

Sin embargo, como señala De las Rivas en su estudio sobre la obra de Paulino Masip (en red; disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/0136840210344727365679/p0000005.htm>), más allá de ese argumento trivial y sensiblero, pensado para el lucimiento de Negrete y Rojas, la aportación más original de Masip como dialoguista consistió en hacer hablar al gitano Niceto con el acento y los giros andaluces apropiado. De ese modo pudo bordar el papel de ese personaje a quien carga de todos los tics característicos del flamenco: sobrio, supersticioso, leal y, sobre todo, muy gracioso. Frente a él, y como contrincante, el charro Ángel (Domingo Soler), capataz del rancho de Fernando, constituye también un personaje tópico. Ambos se disputan los favores

de doña Laura, la tía de Olivia Onil (interpretada por la también exiliada Consuelo Guerrero de Luna), contrapunto cómico del argumento sentimental que desarrollan Fernando y Olivia, y que, además, reproduce un enfrentamiento cultural entre el gitano y el charro, es decir, entre las facetas más folklóricas de España y México, que sostiene algunos de los momentos más divertidos de la película.

Merece también la pena destacar la crítica más o menos disimulada que en la cinta se hace del más grande competidor de la industria cinematográfica mexicana: Hollywood. No sólo porque, finalmente, Olivia Onil abandone una brillante carrera como estrella de la meca del cine y a su novio, norteamericano y ejecutivo de una productora, por un rancharo mexicano, sino también por la aversión que muestra El Niño de Jerez hacia Hollywood: al principio de la cinta, pues cuando llega el telegrama en el que se solicitan sus servicios como profesor de baile de Olivia, el gitano se niega en redondo a trasladarse a California; y, más adelante, cuando accede a regañadientes a acompañar a Olivia para continuar con sus clases de baile, recuerda que había jurado no ir nunca. El hecho de que no se desvele en ningún momento la causa de tal aversión subraya la ironía de Masip al apuntar hacia la experiencia no siempre agradable de los españoles en Hollywood y, al mismo tiempo, a la dura pugna de dos industrias en franca competencia como eran el cine norteamericano y el mexicano.

### **5.2.2 Historia de un gran amor**

Después de *Cuando viaja una estrella* vino uno de los éxitos más grandes del año: *Historia de un gran amor*, con una duración de 155 minutos. Fue realizada en abril, bajo la dirección, guión y adaptación de Julio Bracho. Esta cinta está basada en el libro *El niño de la bola* de Pedro Antonio Alarcón; la fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa, con música de Raúl Lavista, Miguel Bernal Jiménez y Manuel Esperón, y fue editada por Emilio Gómez Muriel. El elenco estuvo integrado por: Jorge Negrete, Domingo Soler, Gloria Marín, Sara García, Julio

Villarreal, Narciso Busquets, Miguel Ángel Ferríz, Andrés Soler, Eugenia Galindo, Lupita Torrentera, José Baviera, Ernesto Alonso, Joaquín Cross, Alberto Galán, Fanny Schiller, Lupe del Castillo, Salvador Quiroz, Armando Velasco, David Valle González, Paco Martínez, Humberto Rodríguez, Roberto Cañedo, Arturo Soto Rangel, Edmundo Espino, etc.



Gloria Marín y Jorge Negrete en Historia de un gran amor

Melodrama romántico ubicado en el México del siglo XIX, la cinta inicia en una capital provinciana, cuando llega al mesón de Felipe un hombre misterioso que parece ser muy rico. Un sacristán que ahí se encuentra reconoce en él a Manuel Venegas y cuenta su historia al mesonero y a los parroquianos: una historia de amores imposibles, de envidias, de abusos, de traición y de caridad protagonizada por Manuel (Jorge Negrete), un joven empobrecido, y la bella Soledad (Gloria Marín), hija del hombre que despojó a Manuel de su fortuna.

Decidido a volverse rico, Manuel abandona el pueblo dejando a Soledad sumida en profunda tristeza. Después de varios años de ausencia, el joven regresa para encontrar a Soledad casada con Antonio (Miguel Ángel Ferriz). Sin embargo, la mujer continúa enamorada de él y ambos están decididos a consumir su amor.

Otra producción de Films Mundiales, Agustín J. Fink y Felipe Suberville, se le considera como una verdadera obra de arte y su realizador, Julio Bracho, se perfiló con esta cinta como un maestro. Encuadrada con bellos paisajes y un hermoso decorado colonial, todo ello logrado con el auxilio de la cámara de Gabriel Figueroa -que también retrató magníficamente la espléndida belleza de Gloria Marín-, en *Historia de un gran amor* destacan las actuaciones de los hermanos Domingo y Andrés Soler en los papeles antagónicos del bondadoso sacerdote Trinidad, que recoge al niño huérfano que ha perdido a su padre, y del malévolo y deforme boticario que, en un arranque de celos y venganza, provoca el dramático desenlace. Julio Villarreal hace un estupendo papel como el usurero causante de la desgracia del protagonista; y lo mismo doña Sara García, en la única ocasión que fue dirigida por Julio Bracho, como la bondadosa esposa de Villarreal.

A pesar de que está considerada como una de las mejores cintas del cine nacional, Ayala Blanco la definió en su libro *La aventura del cine mexicano* como "un himno a la cursilería y al discurso pseudo literario" (en red; disponible en <http://www.cine-forever.com/2007/04/26/don-julio-bracho-el-director-mas-intelectual-de-nuestro-cine/>). Por su parte, Xavier Villaurrutia (en red; disponible en [http://www.geoci-ties.com/jesus\\_373/GranAmor.html](http://www.geoci-ties.com/jesus_373/GranAmor.html)) comentó acerca del film:

"Un buen asunto, una dirección excelente, un buen elenco y un acertado reparto, unidos a presentación, fotografía, música y sonido de lo mejor que la industria mexicana puede ofrecer en estos momentos, no pueden menos que producir un film considerable.... Bracho aporta al cine nacional su sentido plástico, que ahora en su nuevo film, asienta innegablemente en su forma de agrupar las figuras y de hacerlas desplazarse; en su destreza y novedad -en nuestro medio- para hacer flexible la cámara, emplazándola y haciéndola girar, o inmovilizándola con acierto y -lo que es raro entre nosotros- con ritmo.

### **5.2.3 *El baisano Jalil***

Luego de *Historia de un gran amor* vino la comedia más exitosa del año: *El baisano Jalil*, con una duración de 95 minutos. La dirección y adaptación estuvo a cargo de Joaquín Pardavé, teniendo como asistente a Roberto Galdón, con el guión de Adolfo Fernández Bustamante, la fotografía de Víctor Herrera, música de Mario Ruiz Armengol y la edición de Charles L. Kimball. Se contó con las actuaciones de Joaquín Pardavé, Sara García, Emilio Tuero, Manolita Sandoval, Mimí Derba, Dolores Camarillo, Isabelita Blanch, Roberto Meyer, Víctor Velásquez, Josefina Romagnoli, Max Langler, Edmundo Espino, Salvador Quiroz, Ignacio Peón, Manuel Noriega y José Pulido, entre otros. Fue producida por Filmex a través de Gregorio Walerstein; el gerente de producción fue Alfredo Ripstein, Jr. y Antonio Guerrero Tello fungió como jefe de producción. Fue estrenada el 13 de diciembre de 1942 en el cine Palacio, permaneciendo en cartelera durante dos semanas.

Filmada a partir del 15 de junio de 1942 en los estudios CLASA, la película cuenta cómo la aristocrática familia Veranada está a punto de caer en la ruina porque nadie trabaja: ni don Guillermo (que pretende ser historiador), ni su esposa Carmen, ni la gastadora hija de ambos, Marta, ni la tía Consolación, muy beata, ni el hipócrita esposo de ésta, Escolástico. Don Guillermo tiene que recurrir a los préstamos del comerciante libanés Jalil Farad, cuyo hijo Selim, director del almacén de su padre, sufre los desprecios de Marta. Al ir Jalil, su esposa Suan y Selim a pasar tres días en la hacienda de don Guillermo, son objeto de burlas y desdenes. De nuevo en la ciudad, Jalil pide para su hijo la mano de Marta; pero los Veranada ridiculizan sus pretensiones pese a que don Guillermo, auxiliado por Selim en un estudio sobre Abderramán, no comparte los humos de su familia. Toda la familia libanesa sufre mucho por el rechazo. Al fin, don Guillermo consigue que le compren los derechos de explotación de una mina y salva a los suyos de la

miseria. Marta acepta el amor de Selim y Jalil le confiesa a Suam que él fue quien compró en secreto la famosa mina.



Joaquín Pardavé y Sara García en *El baisano Jalil*

Reconocida como una de las películas clásicas de la época del cine de oro mexicano, marcó el debut como director de Joaquín Pardavé, que hiciera espléndida pareja con Sara García en varias cintas<sup>7</sup>, además de presentar a este gran actor divertidísimo y desafortunado en el rol del libanés entrañable. *El baisano Jalil* es la adaptación de una comedia argentina cuyo protagonista original no era un libanés, sino un italiano residente en Buenos Aires; en todo caso, lo que se quería enfatizar era la idea del extranjero que, llegado sin dinero de un país con muchos problemas, se sentía agradecido por residir en otro que le brindaba las mismas oportunidades que a los demás para salir adelante. Como señala García Riera en su *Historia documental del cine mexicano* (en red; disponible en <http://www.festivaldemayo.org/fcmj2007/elbai-sanojalil.htm>):

---

<sup>7</sup> Pardavé produjo 2 películas en la que plasmó la vida de las familias árabes o libanesas en México. Una es, precisamente, *El baisano Jalil*; y la otra se llamó *El barchante Neguib*. En ambas compartió los créditos estelares con Sara García.

"Este tema del extranjero conmovido día y noche por la dicha de estar en México se aviene con el de una literatura burguesa (de origen sobre todo francés) empeñada en reivindicar los valores del trabajo honesto y retribuidor sobre los ya caducos de la aristocracia. La reivindicación suele ejercerse dando a los burgueses el derecho a casarse con las hijas de la no por vituperada menos admirada "clase alta". De la aristocracia se aceptan sus galas (sobre todo, sus refinados productos femeninos); se rechazan, en cambio, sus veleidades intelectuales [...]. Eso revela una mala conciencia curiosa, porque en el cine nacional de esa especie, el extranjero será el trabajador empeñoso y el mexicano el aristocratizante vago [...]. Naturalmente, el extranjero debe pagar su tributo por el favor que se le otorga. En la cinta, bastante pedestre, el tributo consiste en hacer a los libaneses partícipes de un mal gusto que se tiene por normal y obligado..."

#### **5.2.4 Así se quiere en Jalisco**

En junio también se produce *Así se quiere en Jalisco*, con una duración de 128 minutos, bajo la dirección y adaptación de Fernando de Fuentes, quien también realizó el guión según argumento de Antonio Guzmán Aguilera; la fotografía fue de John W. Boyle y Agustín Martínez Solares; la música, de Manuel Esperón y Juan José Espinoza; y la edición corrió a cargo de Mario González. Los artistas que participaron fueron: Jorge Negrete, María Elena Márquez, Carlos López Moctezuma, Florencio Castelló, Dolores Camarillo, Eduardo Arozamena, Antonio R. Fausto, Lupe Inclán, Conchita Gentil Arcos, Manuel Roche, Paco Astol, Paz Villegas, Lupe del Castillo, David Valle González, Hernán Vera, Salvador Quiroz, Humberto Rodríguez, Roberto Cañedo, etc.



Escena donde participa Jorge Negrete en *Así se quiere en Jalisco*

Titulada originalmente *La Lupe se va del rancho*, fue coproducida por Grovas y por el propio De Fuentes; y es la primera película a color -con la técnica Technicolor- dirigida por un mexicano. La historia gira en torno a una joven y linda muchacha que desea alejarse del rancho en donde vive con el vago de su padre. Su patrón la desea y culpa injustamente al novio de ella para alejarlo y así lograr su cometido.

Con realizaciones como ésta, Jalisco de repente se volvió parte del nombre de una serie de filmes con argumentos parecidos o que se refirieran al campo. La música era parte esencial, indispensable e imprescindible para este tipo de cintas, al grado de que muchas de las canciones que se presentan en tales películas han pasado a ser parte de los himnos populares nacionales. Cabe comentar, asimismo, que en *Así se quiere en Jalisco* se presenta uno de los discursos cinematográficos en el que De Fuentes insistirá en sus cintas: el del charro cantor, en este caso con Jorge Negrete, tal como lo inaugurara con Tito Guízar en *Allá en el Rancho Grande*, y que dio pie a la llamada “comedia ranchera”, una de las pocas aportaciones mexicanas a las variantes de los géneros cinematográficos.

### **5.2.5 Soy puro mexicano**

En julio llegó la producción *Soy puro mexicano*, con una duración de 125 minutos. Fue dirigida y argumentada por Emilio Fernández –que hizo también el guión-, con la adaptación de Roberto O`Quigley, fotografía de Jack Draper y música de Francisco Domínguez y Ernesto Cortázar. Las actuaciones estuvieron a cargo de: Pedro Armendáriz, David Silva, Raquel Rojas, Charles Rooner, Andrés Soler, Miguel Inclán, Armando Soto, Alfonso Bedoya, Margarita Cortés, Concha Sáenz, Antonio Bravo, Alfredo Varela Jr., Pedro Galindo, Abelardo Gutiérrez, Rogelio Fernández, Max Langler, Alejandro Cobos, Pedro Vargas, etc.

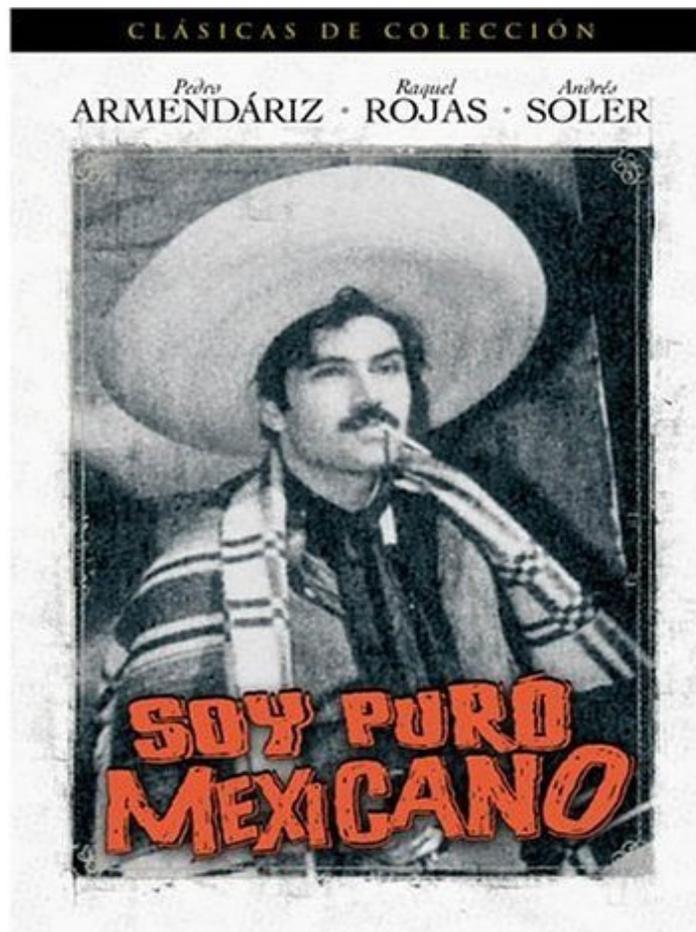


Imagen del protagonista de Soy puro mexicano: Pedro Armendariz

Descrita como *"una surrealista historia en la que un charro mexicano lucharía contra tres representantes del Eje, durante la Segunda Guerra Mundial: un alemán, un italiano y un japonés, al tiempo que enamoraba a una gringuita que resultó espía del Gobierno norteamericano"* (Ramírez, 2004:3b), esta cinta es un claro ejemplo de cómo el cine de la época de oro cumplió con los requisitos de propaganda de guerra que acordaron los gobiernos de EU y México; y, al mismo tiempo, sirvió para llevar a cabo la promoción de la política de la "unidad nacional" promovida por Ávila Camacho. Posiblemente en ninguna otra película queden tan bien mostrados ambos aspectos.

Cabe señalar que el melodrama ranchero alude a una historia romántica simple, ubicada en el ámbito rural y acompañada de abundante música, canciones y folclor popular; a lo largo de los años cuarenta, este género contribuyó a la creación de una verdadera industria mexicana de cine. En este sentido, *Soy puro mexicano* no se desvía del esquema señalado; sin embargo, a lo largo de la cinta, y sobre todo en las canciones –especialmente en la principal, que da título al filme–, se deja clara la posición de México frente a la guerra. Así, la palabra “puro” en el título de la película parece aludir a la superioridad del mestizo mexicano, que se manifiesta durante todo el filme, pues los tres protagonistas del Eje nunca logran embaucar o matar a los protagonistas mexicanos pese a sus variados intentos.

Otro aspecto que destaca en la cinta es el indigenismo posrevolucionario, que representó nada más que otra fórmula del “problema indígena”: una construcción blanca/mestiza que involucraba la imposición de ideas, categorías y políticas desde el exterior. Estas imposiciones por parte de los mestizos sobre los indígenas se ven en dos escenas en la película donde se alude a la meta indigenista de asimilar al indio mediante la educación para que se vuelva un “mexicano” moderadamente ambicioso, pero productivo. Además la película también instruye al indígena sobre su nuevo lugar en la sociedad mexicana posrevolucionaria: aún entre los bandidos, el más blanco de todos es seguido por los de piel más oscura sin cuestionar ninguna de sus decisiones. Esto representa una de las manifestaciones de la superioridad de la cultura mestiza.

Cuando la producción de esta cinta inició en julio de 1942, fue la máquina alemana de guerra, no la japonesa ni la italiana, la que había logrado victorias espectaculares en los campos de batalla. Es probable que la película haga hincapié en este hecho, sugiriendo que el Eje estaba destinado a perder porque los otros países dependían demasiado de lo que hiciera Alemania.

Otra metáfora de la superioridad mestiza es insinuada por el hecho de que las potencias fascistas necesitan recurrir al engaño y a la traición para poder vencer a sus oponentes mestizos. El Eje es ridiculizado en la cinta con sus inútiles intentos para engañar a los héroes de una manera muy obvia y endeble, que provoca risotadas en la audiencia. Pero, al mismo tiempo, los ardides de los agentes malévolos son una metáfora que hace referencia a una nueva manera para conducir la guerra: tanto Alemania como Italia y Japón no acostumbraban, por lo general, declararle la guerra a un país antes de invadirlo; además bombardeaban poblaciones civiles inocentes. El protagonista central de la cinta, Lupe Padilla (Pedro Armendáriz), como México encarnado, denuncia cada uno de estos hechos, estableciendo como resultado la superioridad moral de los mexicanos.

Para el México de entonces, la guerra simplemente existía y había que enfrentarse a ella. En la cinta nunca hay un intento formal de los protagonistas mexicanos para explicar, siquiera por medio de un monólogo indirecto, las causas de la entrada de México a la guerra. Esto sirve a un propósito tanto pragmático como ideológico. Al respecto, Francisco Castro Peredo (citado en González, 2008:7) observa que: *"Evidentemente, las audiencias 'sofisticadas' pudieron percatarse de que tramas como ésta eran demasiado elementales e ingenuas. Y tal vez su valor como propaganda parecía propicio al demérito de la misma manera en que lo habían sido los filmes estadounidenses donde los cowboys y Tarzán derrotaban a los agentes del Eje. Pero para las masas iletradas de México, estos mensajes parecían útiles"*.

Las audiencias previstas para *Soy puro mexicano* eran precisamente esas "masas iletradas", así que los productores no sintieron la necesidad de explicarles las causas de la guerra, sino más bien presentar los "hechos" y dictarles cuál posición deberían tomar respecto de la guerra. La ideología racial mestiza en el filme se establece con éxito como superior a la ideología racial nazi, a la vez que

promociona el programa estatal del indigenismo y fomenta tanto el nacionalismo mexicano como el panamericanismo.

Dos factores externos condicionan a los personajes de los dos norteamericanos en la cinta. El principio político-militar mexicano durante la guerra fue constituido por las siguientes posturas: México se defendería sin ayuda externa, y bajo ninguna circunstancia entrarían tropas norteamericanas al territorio nacional. La imagen tradicional del yanqui imperialista era el varón blanco, como soldado o como político, pero siempre listo para pisotear la soberanía mexicana. Como el objetivo de la cinta era presentar una imagen favorable del norteamericano, para convencer a la audiencia de que no existía una amenaza por parte de éstos, y lograr entonces la inversión de la imagen tradicional, requería que el personaje no fuese varón, blanco, soldado o político. EU es representado por Raquel Rojas, papel interpretado por la bella Janet Alcoriza. Aparentemente era una conspiradora del Eje, pero luego revela que en realidad era una doble agente trabajando para el gobierno estadounidense.

David Silva interpreta el papel del novio de Raquel, Juan Fernández. Juan nunca entiende por qué ella lo deja por el agente alemán. Al final de la cinta, cuando se encuentra muriendo en los brazos de su amado, le revela su misión exitosa de descubrir los complots malévolos de los agentes del Eje contra México. Pero es demasiado tarde: Juan la dejó de amar porque nunca entendió los verdaderos motivos de Raquel. Si aquí Raquel representa a EU y Juan representa a México, la metáfora queda esclarecida: México ha malentendido las “verdaderas” intenciones de EU, así que México debe procurar evitar el error de Juan antes de que sea demasiado tarde. De ahí que el personaje de Raquel lleva por objetivo actuar como puente de simpatía, hasta de amor, para la audiencia mexicana hacia sus aliados norteamericanos. González (2008:10) explica que, aparte de ser trágica y románticamente malentendida, ella permanece dentro de

los límites de la política mexicana de guerra: nunca toma un papel activo en las escenas violentas; en éstas sólo participan los hombres mexicanos. En cada confrontación, ellos vencen a los agentes del Eje sin necesitar nunca pedir auxilio externo.

El personaje alemán Rudolf Hermann von Ricker, interpretado por el actor norteamericano Charles Rooner, tiene la función de canalizar el antinorteamericanismo al antinazismo, ya que le sobreponen atributos nazis a un personaje fundamentalmente norteamericano. Aunque no tiene ninguno de los rasgos estéticos que promocionaban los nazis, es odiado por la audiencia tanto por lo que representa (el nazi) como por lo que simboliza (el yanqui).

Villarreal (2002, en red; disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>) señala que, con *Soy puro mexicano*, el "Indio" Fernández patentó la enemistad "*kitsch*"<sup>8</sup> entre charros y nazis. Las imágenes en la película, las escenas culminantes de batalla y los diálogos de los protagonistas mexicanos indican que la Revolución misma ha declarado la guerra contra el Eje. Lupe y su pandilla de bandidos no andan en vehículos modernos, en tanques o en aeroplanos, sino que montan sus caballos, induciendo la nostalgia de la iconografía revolucionaria. No pelean con las armas modernas de la guerra mundial; por el contrario, usan armas de mano, rifles y siempre con el sombrero tradicional mexicano bien puesto. Aún así, y con un poco de ingenio mexicano, los bandidos vencen a sus adversarios del Eje. El mensaje queda claro: la tecnología avanzada del Eje no puede ganar contra la superioridad mestiza. Esta superioridad es encarnada por la Revolución mexicana que en la película marcha a la guerra y vence.

Finalmente, cabe señalar que el éxito taquillero de *Soy puro mexicano* no radica tanto en un argumento intrincado o en efectos especiales costosos sino en

---

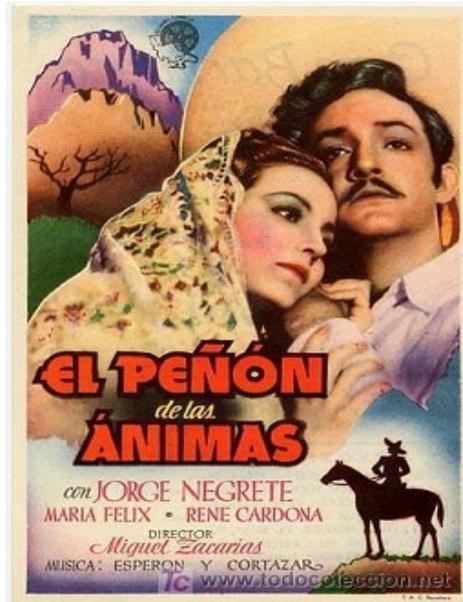
<sup>8</sup> Término que hace referencia a lo que es pretencioso, pasado de moda, cursi o de mal gusto.

su mensaje, que desató sentimientos nacionalistas por todo México y que era algo que México deseaba y necesitaba ver y oír: EU, y por consecuencia el mundo entero, ha aceptado los resultados de la Revolución mexicana, reflexionando en la política del buen vecino y la alianza de guerra entre ambos países.

### **5.2.6 *El Peñón de las Ánimas***

Posteriormente, en septiembre vino *El Peñón de las Ánimas*, dirigida, argumentada y adaptada por Miguel Zacarías, con fotografía de Víctor Herrera, música de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, y la edición de José Bustos. Los actores de la cinta fueron: Jorge Negrete, María Félix, René Cardona, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Virginia Manzano, Conchita Gentil Arcos, Manuel Dondé, Roberto Cañedo, Julio Ahuet, Hernán Vera, Paco Astil, Paco Martínez, etc.

La cinta, filmada en Morelos y estrenada el 1 de enero de 1943, es una versión a la mexicana de Romeo y Julieta: un drama romántico en el cual se enfrentan los Valdivia contra los Iturriaga, por la propiedad de un pequeño montículo, conocido como El Peñón de las Ánimas. María Ángela -el debut estelar de María Félix- y Fernando –Jorge Negrete, que había declarado su preferencia por Dolores del Río como coprotagonista- se ven atrapados en el mutuo amor, hasta que se dan cuenta de que sus familias, poderosos hacendados de Jalisco, son acérrimas enemigas; a los protagonistas no les queda otra opción más que huir, lo que desencadena una tragedia.



Cartel publicitario de la película *El peñón de las ánimas* con María Félix y Jorge Negrete.

*El Peñón de las Ánimas* está considerada por la crítica como la mejor película de Miguel Zacarías.

### **5.2.7 *La virgen que forjó una patria***

La última cinta de éxito del año fue *La virgen que forjó una patria*, la cual fue realizada en octubre, con una duración de 110 minutos. Estuvo dirigida y adaptada por Julio Bracho, con el argumento de René Capistrán Garza, la fotografía de Gabriel Figueroa y la edición de Jorge Bustos. La música estuvo a cargo de Miguel Bernal Jiménez, que recibió el Premio Nacional por este trabajo. Estelarizada por Ramón Novaro<sup>9</sup> como Juan Diego, Ernesto Alonso como Allende y Gloria Marín como Xochiquiáhuít, en ella intervinieron también Domingo Soler, Julio Villarreal, Paco Fuentes, Felipe Montoya, Alberto Galán, Víctor Urrucúa, Manuel Pozos, Mario Gil, José Morcillo, Octavio Martínez, Margarita Cortés, José Elías Moreno,

---

<sup>9</sup> En su última –y única, dicen otros- aparición en el cine mexicano.

Armando Velasco, Humberto Rodríguez, Jesús Valero, Alfredo Varela Jr., Paco Martínez, Mercedes Ferriz, Fanny Schiller, Joaquín Coss, etc.

*La virgen que forjó una patria* fue estrenada el 11 de diciembre de 1942 en el cine Palacio Chino, en un alarde de marketing a la mexicana que aprovechó el fervor religioso de la temporada. Se considera que es, probablemente, la primera cinta mexicana hablada que tiene como tema central el milagro del 12 de diciembre. Se trata de una película épica que recrea el origen del mito guadalupano y la gesta de la guerra de independencia, y que se tituló tentativamente *Reina de Reinas*.



Escena donde aparece Gloria Marín y Paco Fuentes de *La virgen que forjó una patria*

El punto de partida de este drama se sitúa durante una reunión bohemia en casa del corregidor de Querétaro, que reúne al cura Hidalgo, a los capitanes Allende y Aldama, al licenciado Lazo y la propia esposa del Corregidor, doña Josefa Ortiz de Domínguez, quienes conspiran para derrocar al gobierno peninsular y lograr la independencia de la Nueva España. El general Allende sugiere iniciar el movimiento el 29 de septiembre, día de San Miguel, mientras que el padre Hidalgo dice que el estandarte de los insurgentes deberá ser la Virgen de Guadalupe, por ser un símbolo de la nacionalidad mexicana. Días después, la

conspiración es descubierta e Hidalgo y Allende son detenidos y se convierten en fugitivos. Refugiado en la parroquia del primero, Allende escucha de boca del cura el relato de la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego y la importancia de este hecho para la unión de los mexicanos. A partir de aquí, la cinta de Bracho se vuelve en un inmenso *"flashback"* que remonta a 1958, describiendo con inmensidad de detalles la historia de Cuauhtlatoa, después Juan Diego, y su encuentro con la Virgen de Guadalupe.

Para la época, la cinta fue una obra muy vanguardista, pues muestra a Hidalgo –aunque idealizado- como conocedor elemental de la psicología de masas porque hace especial énfasis en el valor aglutinador de la Virgen como símbolo de la nación. Ernesto Alonso interpretó a Ignacio Allende y fue a partir de ese papel que empezó a despuntar su carrera actoral en la industria del cine.

La cinta ha sido objeto de muchas críticas, y no todas son favorables. Por ejemplo, aún reconociendo que, en un inicio, la cinta no fue bien recibida por la crítica y público, se dice de ella que es *"clásica y casi perfecta"*, reconociéndose su calidad y su estupenda dirección, así como el acierto de Bracho al presentar a Novaro –considerado como el *"latin lover"* de Hollywood- como *"un Juan Diego humilde e ingenuo, sorprendido ante la belleza de la Virgen, cuyo rostro, Bracho recreó con el de una bella jovencita morena"* (en red; disponible en [http://www.diariodemorelos.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=30125&Itemid=68](http://www.diariodemorelos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=30125&Itemid=68)).

Hugo Hernández (2006, en red; disponible en [http://www.magis.iteso.mx/014/014\\_sensus\\_ver.htm](http://www.magis.iteso.mx/014/014_sensus_ver.htm)) ha comentado lo siguiente:

"En 1810 la conspiración por la Independencia está en plena marcha. En casa del corregidor de Querétaro tiene lugar una histórica reunión en donde se aprueba la insurrecta propuesta del padre Hidalgo. Éste enarbola un estandarte, el de la Virgen de Guadalupe. Se abre entonces un largo *flashback*, pertinente para atender los servicios que La Generala ha prestado a los indios de México. El responsable de tanto fervor patrio guadalupano fue, irónicamente, Julio Bracho, un

realizador que enarbolaba 'el rigor del lenguaje visual' y era eminentemente cosmopolita. ¿Será por eso que abundan los diálogos, el folklorismo patriotero, y que Hidalgo fue interpretado por el español Julio Villarreal?".

Enrique Rosado (1998, en red; disponible en <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5175-Y-el-cine-comenz%F3-a-catequizar>), por su parte, ha señalado que Bracho, siempre preocupado por la culturización de su público, quiso ofrecer en la cinta *"un fragmento de nuestra historia a través del argumento de René Capistrán Garza, que nunca ocultó su simpatía por los cristeros"*; y añade que, desafortunadamente, *"como la popularidad de Ramón Novaro, el actor central de la película era ya cosa del pasado, pocos espectadores se acercaron a la taquilla para confirmar si realmente la virgen de Guadalupe había forjado algo"*.

Por otro lado, el historiador Alejandro Rosas (2006, en red; disponible en <http://presidencia.gob.mx/mexico/sabiasque/?contenido=25488&pagina=2>) dice que la cinta hace una manipulación de los personajes históricos, presentándola como un ejemplo de que el cine nacional *"no pudo escapar a la inercia del sistema político mexicano que se empeñó en escribir su propia versión de la historia. Los cineastas compraron su interpretación y se pusieron a trabajar"*. Para fundamentar su crítica explica que, aunque la presencia del cura Hidalgo en la película es muy breve, *"los pocos minutos que aparece a cuadro son suficientes para mostrar al cura grave, serio, patriótico hasta en su manera de hablar. Nada parecido a como verdaderamente era Hidalgo, risueño, juguetón, abierto, afable, excelente conversador, muy animado, incluso en los momentos de mayor gravedad no perdía el buen talante"*.

## **CAPÍTULO VI**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1943**

Como ya se ha señalado, formar parte de la alianza con EU benefició mucho a México en el ámbito cinematográfico, ya que recibió apoyos económicos y herramientas costosas que ayudaron a que las producciones de este año salieran adelante. Este año fue el más exitoso debido a la calidad y temática de las películas, así como por el alcance internacional que llegó a tener la industria fílmica nacional.

#### **6.1 EL "BOOM" DEL CINE EN MÉXICO**

Según Octavio Getino (1990:34), en 1943 México realizó un total de 70 películas, arriba de Argentina, que produjo 36 filmes, a la que siguió Brasil, con ocho producciones, y Chile y Cuba con tres cada uno. Por segunda vez durante la guerra, se superó a Argentina en el número de películas, con lo que el país se

ubica, en este año, como el líder en producciones cinematográficas en toda Latinoamérica.

Con lo anterior se comprobaba que los mejores años del cine nacional marchaban al parejo de la guerra en Europa. El "*star system*" mexicano rendía frutos en toda Latinoamérica, donde se imponían entre el gusto del público los relatos, las hazañas y los romances que las figuras de la cinematografía mexicana protagonizaban de semana en semana. De esta forma, la producción cinematográfica aumentó notablemente, pasando, como se ve, de 47 películas en 1942 a 70 en 1943.

En relación con géneros, de todas las que se produjeron, el 72 % fueron dramas y el 28 % comedias; el 68 % fueron urbanas y el 32 % rurales, y sólo el 47 % fueron de época y 9 % de ambiente extranjero, y 2 % correspondieron a adaptaciones de la literatura universal (García Riera: 1998).

Como señala García Riera (1993:8), los logros fílmicos de 1943 "*parecieron resultado de un acuerdo tácito: diríase que los más ambiciosos directores del cine mexicano, los veteranos y los nuevos, decidieron hacer en el año sus mejores esfuerzos...*". Los directores más destacados durante este año, con siete películas inolvidables dentro del cine mexicano, fueron: Emilio "Indio" Fernández, Fernando de Fuentes, Alberto Gout, Miguel Contreras Torres, Julio Bracho y Miguel Zacarías.

## **6.2 PELÍCULAS DE ÉXITO EN 1943**

### **6.2.1 *Flor silvestre***

La primera película de éxito del año, producida en enero, fue *Flor Silvestre*, la cual se realizó bajo la dirección de Emilio Fernández, con el argumento de la

novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles y adaptada conjuntamente por el "Indio" y Mauricio Magdaleno, con la música de Francisco Domínguez y la edición de Jorge Bustos. El elenco estuvo conformado por: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, Mimí Derba, Eduardo Arozamena, Agustín Insunza, Armando Soto La Marina, Margarita Cortés, Emilio Fernández, Manuel Dondé, José Elías Moreno, Carlos Riquelme, Raúl Guerrero, Alfonso Bedoya, Hernán Vera, Pedro Galindo, Tito Navarro y Lucha Reyes, entre otros.

En el argumento de esta cinta, la tercera producción del "Indio" Fernández, se entremezcla la clásica película mexicana de acción con elementos claramente pertenecientes al drama de costumbres; y en su planteamiento estético sobresale un profundo estatismo –seguramente tomado de las mejores obras del director ruso Eisenstein- que sirve para vehicular el núcleo central y vital de lo mexicano (en red; disponible en [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fernandez\\_emilio.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fernandez_emilio.htm)).

Se trata de un drama rural que ocurre en un pueblo del Bajío hacia principios del siglo XX, donde Pedro Armendáriz da vida a José Luis, hijo del hacendado don Francisco, que se casa en secreto con Esperanza, una bella y humilde campesina interpretada por Dolores del Río. Disgustado por la boda y porque su hijo se ha convertido en revolucionario, don Francisco deshereda a José Luis y lo echa de su casa. Tras el triunfo de la Revolución Mexicana, la pareja vive feliz hasta que José Luis se ve obligado a enfrentar a un par de falsos revolucionarios que han secuestrado a Esperanza y a su pequeño. De hecho, es Esperanza quien le narra a su hijo esta historia, contándole cómo, a pesar de ser una mujer, tuvo que imponerse en medio de un ambiente hostil y luchar por su felicidad al lado del hombre que amaba. En suma, la pareja protagonista es víctima de la tragedia por su empeño en exigir justicia y por defender su amor: Esperanza llegará hasta el sacrificio, ahogando las lágrimas y con los ojos llenos

de furia impávida, mientras su hombre -en una de las escenas mejor filmadas del cine de todos los tiempos- es fusilado.



Cartel publicitario y una escena de la película Flor silvestre con Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

Historia de orgullos, idealismos y desigualdades, esta producción de Agustín J. Fink y Emilio Gómez Muriel (productor asociado) es considerada como la cinta más emblemática de su autor y una de las películas más bellas del cine mexicano. Gracias a su acertada combinación de talentos, *Flor silvestre* (estrenada el 24 de abril de 1943) se convirtió no sólo en un gran éxito de taquilla, sino en el punto de partida para la fructífera colaboración entre el "Indio" Fernández y el equipo con el que realizaría varios de sus mejores filmes: el guionista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa y la pareja protagónica integrada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

Se ha dicho que antes de *Flor silvestre* Fernández aún no afinaba su estilo, hasta entonces dominado por un tono patriótico poco autocrítico e influido por el sentido de peripetia y la superficialidad de Rodolfo de Anda. En 1943 el "Indio" ingresó a la productora Films Mundiales, administrada con éxito por Agustín J. Fink, quien buscaba armar un bloque de talentos superiores a los convencionales para rivalizar con CLASA. Ahí estaban ya Gabriel Figueroa, como camarógrafo de

planta y el novelista Mauricio Magdaleno como guionista y asesor literario. El primer resultado del trabajo conjunto de este magnífico equipo fue precisamente *Flor Silvestre*, la cual significó el retorno a México de Dolores del Río tras quince años de carrera en Hollywood.

La cinta, en principio, debía representar el debut como director de Archibaldo Burns después de que Fernando de Fuentes dejara la producción para filmar *Doña Bárbara*. Finalmente, la dirección recayó en Emilio Fernández, con Armendáriz como protagonista, y fue un giro definitivo en sus respectivas carreras. Del equipo, Magdaleno aportó estructura, coherencia narrativa, sentido épico, tragedia y una postura crítica hacia la revolución, y Figueroa tradujo todo eso visualmente como no lo había logrado antes. Ambos encontraron en las convicciones narrativas del “Indio” el campo para cultivar talentos que, sin ese encuentro feliz, quizá no se habría desarrollado. Fernández, con Figueroa en la cámara, valora dramáticamente el paisaje, que se convierte en el verdadero actor principal; para conseguirlo, se cuenta que uno de los trucos del fotógrafo era filtrar las nubes en el positivo (técnica para realzar sombras y luces), además de que no empezaba a filmar hasta que no veía a las nubes en la posición que a él le gustaba.

En las imágenes de *Flor Silvestre* es posible vislumbrar no sólo la capacidad de su director, sino el planteamiento estético que definiría al cine mexicano más allá de sus fronteras.

### **6.2.2 Doña Bárbara**

En marzo se produce el filme *Doña Bárbara*, con una duración de 138 minutos, bajo la dirección de Fernando de Fuentes; el argumento está basado en la novela de Rómulo Gallegos, con adaptación y diálogos del mismo y de

Fernando de Fuentes. La fotografía fue de Alex Phillips; la música la escribió Francisco Domínguez y la edición estuvo a cargo de Charles L. Kimball. En esta cinta actuaron: María Félix, Julián Soler, María Elena Marqués, Andrés Soler, Charles Rooner, Agustín Insunza, Miguel Inclán, Eduardo Arozamena, Antonia R. Faustro, Pedro Galindo, Paco Astol, Arturo Soto Rangel, Manuel Dondé, Felipe Montoya, Luis Jiménez Morán y Alfonso Bedoya, entre otros.



Escena donde aparecen María Félix y María Elena Marqués en Doña Bárbara.

Producida por CLASA Films, la vigésimo tercera película del director y la tercera de la Félix narra cómo, después de estudiar leyes en Caracas, Santos Luzardo regresa a hacerse cargo del rancho de Altamira, en una región de la llanura venezolana dominada por doña Bárbara, una rica terrateniente, inclemente por una experiencia traumática que tuvo de adolescente al ser violada por un grupo de sanguinarios piratas que también le arrebataron el primer amor de su vida. Ella ha acumulado grandes tierras y manadas extensas de ganado usando a los hombres para su provecho personal, así como por medios ilegales, tales como el soborno a los funcionarios locales. La mujer tiene sometidos a los campesinos de la región gracias a una mezcla de astucia, mano dura y brujería. El encuentro entre Santos y doña Bárbara provoca que la "devoradora" —como se le conocía— se

enamore del joven e intente hacerlo suyo a toda costa; además, cuando ella se entera de que su propia hija es un rival para su afecto, busca por todas las vías arruinar a la joven pareja.

La revista electrónica *Protocolo* (en red; disponible en [http://www.protocolo.com.mx/articulos.php?id\\_sec=11&id\\_art=2333](http://www.protocolo.com.mx/articulos.php?id_sec=11&id_art=2333)) señala que *Doña Bárbara*, estrenada el 16 de septiembre de 1943, representa la realidad venezolana del campesinado del siglo XIX:

"Doña Bárbara representa a ese mundo caracterizado por la crueldad, la corrupción, la traición, el despotismo, la falta de libertad, el latifundismo, la injusticia y la brujería. Pero en el melodrama se muestra que en la realidad existía también una raza buena que lucha contra la dictadura de aquel entonces, gente representada por Santos Luzardo.

Es una historia realista, con una observación profunda del mundo, una descripción, sin adornos, de una realidad. La historia persigue un fin social: un cambio en la sociedad. Sus personajes están condicionados por el medio en que se desarrollan y donde hay un enfrentamiento entre civilización y barbarie. Es un juego de simbolismos donde están esquematizados caracteres que son fácilmente identificables en comportamientos actuales. Su mensaje es de esperanza: El mal no dura, en tanto que la verdad y la justicia triunfan siempre".

Entre los detalles pintorescos de la cinta destaca que, aunque la acción está situada en los llanos venezolanos, en realidad la película fue filmada en estudios. También es importante mencionar que De Fuentes tuvo el privilegio de contar con el propio Gallegos para la redacción del guión; y que fue esta película la que proyectó la imagen de la novela a nivel mundial. Además María Félix –cuyo encuentro con el veterano director fue uno de los grandes pasos en su carrera hacia el estrellato- interpretó el personaje de doña Bárbara con tanto éxito que, a partir de entonces, fue conocida internacionalmente como “La Doña”.

### **6.2.3 San Francisco de Asís**

En junio se produce el filme *San Francisco de Asís*, con una duración de 119 minutos, bajo la dirección de Alberto Gout, argumentada y adaptada por él mismo, Luis White Morquecho y Juan Antonio Vargas; contó con la fotografía de

Alex Phillips; la música de Mario Ruiz Armengol y Joaquín Estrada, y la edición de Mario González. Los artistas que participaron fueron: José Luis Jiménez, Alicia de Phillips, Antonio Bravo, Carmen Molina, Crox Alvarado, Elena D'Órgaz, Luis Alcoriza, Arturo Soto Rangel, Agustín Sen, Elia Ortiz, Roberto Cañedo, Emilio Brillas, Salvador Quiroz, Ángel T. Sala, Manuel Noriega, Conchita Gentil Arcos, José Ruiz Vélez, Fernando Curiel, Francisco Pando, Manuel Pozos, Paco Martínez, Humberto Rodríguez, María Gentil Arcos, Leonor de Martoral, Ana Sáenz, Carmen Cortés, José Arratía, Alberto Ferrer, Jorge Arriaga y María Arcos, entre otros.

Este drama religioso medieval, estrenado el 8 de enero de 1944 y producido por Simpex, narra la versión nacional de la vida de San Francisco de Asís, que ha sido considerado como el más grande de los santos y el único cuya vida tuvo gran similitud con la de Jesús. Se muestran su nacimiento en Italia en el año 1181 y sus primeros años, cuando llevó una vida disipada y alborotada y hasta fue nombrado, a los 25, el rey de la juventud y la alegría, festejado por sus amigos. Posteriormente se ve cómo, antes de unirse a las Cruzadas, Dios lo llamó a construir su iglesia; y, a partir del llamado de esa voz celestial, cambió su vida. Ante su nueva actitud y su dedicación a los pobres, su padre lo deshereda y Francisco comienza una vida de entrega y sacrificio, fundando su orden religiosa y haciendo milagros.

Se trata de una cinta bien hecha, realizada por quien sería uno de los grandes realizadores del cine mexicano. Cuando el filme se estrenó en EU, el cronista del *Motion Picture Herald* (citado en Peredo, 2007) se refirió a él como “*un ambicioso proyecto de época*” y agregó que “*en este momento de la historia, con la civilización conteniendo amargamente el salvajismo de los bárbaros, y las democracias combatiendo contra las fuerzas del demonio, volverse a lo espiritual por consuelo hace su exhibición particularmente apropiada*”.

Sin embargo, la película –la primera dedicada a San Francisco en la época del cine sonoro- también ha sido objeto de numerosas críticas, señalándose, por ejemplo, que *"es, por desgracia, un mal film, superficial y falto de inspiración, realizado por un inexperto que no dudaba en pasar de un género a otro..."* (en red; disponible en <http://www.fratefrancesco.org/ci-ne/sanfranc.htm>).

#### **6.2.4 Distinto amanecer**

En junio llegó la cinta *Distinto amanecer*, con 108 minutos de duración, dirigida por Julio Bracho, con argumento y adaptación de él mismo, a partir de algunas ideas tomadas de la obra teatral *La vida conyugal* de Max Aub. En la cinta se contó con la fotografía de Gabriel Figueroa, la música de Raúl Lavista y canciones de Agustín Lara y Manuel Esperón, así como la edición de Gloria Schoemann. Los actores fueron: Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos, Paco Fuentes, Octavio Martínez, Felipe Montoya, Enrique Uthoff, Maruja Grifell, Manuel Arvide, Lucila Bowling, Manuel Dondé, Manuel Roche, Guillermo Zetina, David Valle González, Ana María González, Kiko Mendive, Yolanda de la Cruz, etc.

Esta película es una producción de Films Mundiales y Emilio Gómez Muriel, filmada a partir del 14 de junio de 1943 en los estudios CLASA y estrenada el 18 de noviembre del mismo año en el cine Palacio Chino. En líneas generales, la historia gira en torno a un asesinato, una persecución, la frustración, el desgaste moral al paso de los años, una infidelidad y un amor que renace, todo en una noche y con la perspectiva de un cambio de vida al amanecer. Con estos elementos se conforma la trama de *Distinto amanecer*, cuyo punto de partida es un líder sindical que es asesinado por órdenes del corrupto gobernador Vidal. Octavio, compañero del líder asesinado, busca unos documentos que comprometen al asesino. En peligro de muerte y perseguido por los esbirros de

Vidal debido a que en sus manos tiene la evidencia que compromete a éste, Octavio se da a la fuga y en su intento de escapar se encuentra con Julieta, una antigua compañera de la universidad de la cual estuvo enamorado. Julieta lo esconde en su casa y lo acompaña en la búsqueda de los documentos, mientras se debate entre el amor que siente hacia él y el compromiso que tiene con su familia.



Escena donde participan Andrea Palma y Pedro Armendáriz en *Distinto amanecer*

Se ha dicho que *Distinto amanecer* es un ejemplo clásico del cine de la primera etapa de la época de oro. Considerado como el filme más personal de Bracho como director, el argumento de la película presentaba diferentes destinos para tres jóvenes estudiantes de finales de los años veinte, destinos ilustrados "por un triángulo amoroso formado por un empleado público, intelectual en decadencia; su mujer, que lleva una vida de frustración y pobreza a su lado, y que para ayudarse económicamente es fichera en un cabaret; el tercero en discordia es un honesto líder sindical que lucha contra la corrupción y que al entrar en la vida del matrimonio da un giro a sus vidas" (Ibarra, 2006:113).

De esta manera, los personajes de Bracho están afectados por profundos conflictos psicológicos. Como se explica en la página [www.geocities.com/jesus\\_373/DistintoAmanecer.html](http://www.geocities.com/jesus_373/DistintoAmanecer.html), Alberto Galán es el escritor frustrado tanto económica como profesionalmente; frustrado además en la paternidad por partida doble. Por su parte, Andrea Palma se pregunta: "*¿A dónde hemos dejado nuestras ilusiones?*", dejando en claro la pérdida del ánimo, el desgaste moral y emocional que sufre su personaje de esposa engañada que ha tenido que rebajarse a trabajar de fichera en un cabaret para poder ayudarse económicamente. Palma se enfrenta a un conflicto más al reaparecer en su vida un amor del pasado y, con él, la posibilidad de un cambio de vida; sin embargo, la detienen el deber, la compasión y quizás el amor hacia el compañero de su vida y hacia su pequeño hermano. El amanecer le plantea una perspectiva de rehacer su vida con su propia familia.

Bracho, un intelectual de extracción teatral, realiza en *Distinto amanecer* un trabajo cinematográfico que posee amplia libertad creadora y una excelente factura técnica; y que destaca por su acertada combinación de excelentes actuaciones y una trama de actualidad ambientada espléndidamente en locaciones reales –incluyendo un tranvía–, algo inusual para el cine que se había hecho hasta ese momento. Con la cinta reafirmó su estilo perfeccionista, que se había perfilado desde *Historia de un gran amor*; con diálogos profundos, cultos, elaborados; pero ahora en una película oscura cuya acción sucede toda en una sola noche, y en la cual no se ve la luz hasta el amanecer, al igual que le sucede a la protagonista. Daniel de Soto (citado en Ibarra, 2006:114), del semanario *Multitudes*, escribió que la cinta representaba "*el acierto más audaz y brillante que director alguno se haya anotado en nuestra joven industria fílmica. Más que con talento, con auténtica maestría; más que con sentido artístico, con auténtico genio. La música es sensacional. El ambiente nunca visto y el argumento apasionante...*"

La actuación de Andrea Palma –hermana de Bracho, a quien éste dirige por primera vez y que se convirtió en la primera diva del cine nacional por su actuación en *La mujer del puerto* (1933)- es sumamente rescatable y llega en ocasiones a opacar a Pedro Armendáriz, cuya actuación de líder sindical fue calificada de poco convincente, pese a tratarse de un nuevo aspecto de su trabajo actoral, con un personaje sólido y creíble. Por otro lado, Ibarra (2006:14) señala, entre los rasgos de las producciones de este director presentes en este filme: su alto contenido estético, los hermosos "close-up" de sus estrellas –a Palma la acaricia con la cámara, haciéndola lucir sobria, elegante, lejana, muy al estilo de Marlene Dietrich-, la presencia de trenes, la inclusión de bella música y el tema de la corrupción en los sindicatos; de hecho, en *Distinto amanecer* es la primera ocasión en el cine mexicano que el tema del líder obrero se abordaba con gran frescura y sensibilidad, si bien será una constante en posteriores trabajos fílmicos de Bracho.

Aunque alabada por la crítica mexicana como una de las mejores películas de su tiempo y la mejor del año, la cinta fue ignorada por el Instituto de Ciencias y Artes Cinematográficas, a cuyo frente estaba, en aquel entonces, Celestino Gorostiza –que no era precisamente amigo de Bracho-. No obstante, el Museo de Arte Moderno de Nueva York le confirió un lugar de honor, prueba irrefutable de la calidad del filme; y además recibió una magnífica acogida por parte del público e incluso de directores extranjeros, como el francés Louis Jouvet. Sin embargo, hubo críticas fuertes, como la del director Miguel Zacarías (citado en Ibarra, 2006:114), que dijo de ella que era "*una estupidez de principio a fin, la película más idiota que se pueda hacer*"; por su parte, Emilio Fernández se mostró contrario al manejo de cámaras realizado por Bracho.

Hay que señalar también que *Distinto amanecer* llama la atención porque muestra un cine mexicano alejado de los estereotipos rurales que se popularizaron a raíz del éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936); la película rompió con el

esquema de la comedia ranchera y el melodrama campirano que se acostumbraba hacer en el cine mexicano e inició el género de cine de ciudad o cine urbano. Con esta cinta Bracho se colocó como la antítesis del "Indio" Fernández y de cintas como *Flor silvestre* (1943) o *María Candelaria* (1944): si éste representaba el cine campirano, el México en sí, Bracho era el cine ciudadano, la cultura europea, de clase alta, trasladada al entorno nacional. Al respecto cabe recordar que, al terminar la década de los cuarenta, los ambientes rurales terminarían por ceder el paso a los entornos urbanos, en medio de los cuales surgirían nuevas estrellas. Así, la gran protagonista de esta cinta es la ciudad, la metrópolis en que se estaba convirtiendo la capital mexicana, con sus ambientes sórdidos y personajes corruptos. Si la ciudad de México se estaba volviendo un sitio cosmopolita, el cine que se producía en ella reflejaba esta transformación.

#### **6.2.5 *Una carta de amor***

En julio llega el filme *Una carta de amor*, bajo la dirección, argumento y adaptación de Miguel Zacarías; la fotografía de Ross Fisher, música de Manuel Esperón y la edición de José Bustos. Los protagonistas de la cinta fueron: Jorge Negrete, Gloria Marín, Andrés Soler, Mimí Derba, Emma Roldán, Alejandro Ciangerotti, Rafael Icardo, Antonio R. Frausto, Alfredo Varela Jr., Julio Ahuet, Salvador Quiroz, Fernando Curiel, Ramón G. Larrea, Manuel Dondé, Roberto Cañedo, Armando Sáenz, Chel López, Humberto Rodríguez y David Valle González, entre otros. Se estrenó el 20 de noviembre del mismo año. Producido por Jesús Grovas, este melodrama de época se ubica durante la intervención francesa y gira en torno a un jefe liberal que va a ser fusilado; en su casaca es encontrada una carta que narra su historia de amor con la joven Marta, una aristócrata comprometida a la fuerza con un coronel conservador. A lo largo de la cinta se cuenta cómo, a costa de su propia vida, Marta ha protegido al joven militar,

prófugo de la justicia, y ha sacrificado su felicidad con tal de que triunfen los liberales.

*Una carta de amor* es una hermosa película en la cual destaca la belleza de Gloria Marín, cuyo personaje sacrifica la vida por su amado, papel representado por Jorge Negrete, que representa a un jefe liberal cuyo nombre no aparece en toda la película, lo que le otorga cierto misticismo. Para la crítica, una de las mejores escenas del cine nacional es cuando ella lo encuentra herido en una iglesia y le salva la vida ocultándolo tras su falda.

El filme sobresale, además de por las buenas actuaciones -a las cuales hay que sumar, entre otras, las de Andrés Soler y Emma Roldán-, por la buena ambientación conseguida, recreando la época del Segundo Imperio, como se señala en la página <http://www.geocities.com/cinemexicano100/19cartadeamor.html>.



Escena en donde aparecen los protagonistas Gloria Marín y Jorge Negrete en *Una carta de amor*.

Calificada por Noticine como una de las mejores películas del cine iberoamericano, Rogelio Agrasánchez Jr. comenta que *Una carta de amor* es "tal vez uno de los mejores trabajos del director, ya que la adecuación del tema y la forma narrativa hacen de esta película un prototipo de la producción de esos años" (en red; disponible en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/Z/ZACARIAS\\_nogaim\\_miguel/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/Z/ZACARIAS_nogaim_miguel/biografia.html)).

### **6.2.6 *María Candelaria***

En agosto se presentó una de las mejores películas del año: *María Candelaria*, con una duración de 110 minutos, bajo la dirección y el argumento de Emilio Fernández, guión de él mismo y Mauricio Magdaleno, la fotografía de Gabriel Figueroa, la música por Francisco Domínguez y Rodolfo Halffter y editada por Gloria Schoemann. La cinta contó con las actuaciones de Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Beatriz Ramos, Rafael Icardo, Arturo Soto Rangel, Julio Ahuet, Lupe del Castillo, Salvador Quiroz, José Torvay, David Valle González, Elda Loza, Lupe Garnica, Enrique Zambrano e Irma Torres, entre otros. Fue una producción más de Agustín J. Fink para Films Mundiales, estrenada el 20 de enero de 1944.

La trama inicia cuando un reportero le pregunta a un viejo artista sobre el retrato de una hermosa india desnuda que tiene en su estudio. El artista se remonta a 1909 para narrarle la historia de María Candelaria, hostilizada por la gente del pueblo de Xochimilco por ser hija de una prostituta; su único consuelo es Lorenzo Rafael, un joven indígena que le profesa una profunda devoción. Aislada y rechazada por los lugareños -este odio es incitado, sobre todo, por el despecho del cacique, que desea a la joven; y por el amor de otra mujer que ama a Lorenzo Rafael, pero que él rechaza-, María Candelaria no desea nada más que vender las crías de su cerdita para poder comprarse un vestido y casarse con su prometido. A Lorenzo Rafael no le importan los orígenes de la joven y ambos sobreviven con lo que él gana vendiendo flores en su pequeña trajinera por los pueblos del lago.

Sin embargo, su amor está a merced de los caprichosos juegos del destino. Así, cuando María Candelaria enferma de paludismo, Lorenzo Rafael roba quinina y un vestido en la tienda de don Damián; y este hurto desencadena la tragedia para los enamorados, pues Lorenzo Rafael va a la cárcel el día de la boda, acusado de robo, y María Candelaria posa para un pintor para pagar la multa. Pero el pueblo cree que ha posado desnuda y es apedreada por los lugareños hasta que muere.



Escena de María Candelaria donde participan Pedro Armendáriz y Dolores del Río

Maximiliano Maza (2006, en red; disponible en [cinemexicano.mty.itemx.mx/peliculas/candelaria.html](http://cinemexicano.mty.itemx.mx/peliculas/candelaria.html)) cuenta sobre la película que fue un regalo del "Indio" Fernández para Dolores del Río por el día de su cumpleaños (3 de agosto de 1942) y que fue escrita por éste en una sola noche, en un centro nocturno, en servilletas de papel. Al parecer, Julio Bracho acusó a Fernández de haber plagiado varias escenas de *Tabú*, cinta hollywoodense dirigida por el famoso cineasta alemán Friedrich W. Murnau, para incorporarlas en *Xochimilco* (nombre original del filme). Por su parte, Mauricio Magdaleno, responsable de la adaptación fílmica de la historia escrita en las servilletas, afirmaba que la trama estaba más

que inspirada en *Janitzio* (1934), cuyo protagonista fue el propio "Indio"; señalaba que la inspiración llegaba incluso más allá de lo argumental y que, por ejemplo las imágenes de la secuencia del linchamiento son idénticas en ambas películas. Por supuesto que Fernández siempre negó estas acusaciones.

*María Candelaria* presenta, por primera vez en la filmografía de Emilio Fernández, el tema de la inocencia y la pureza indígenas. Para entender esto mejor hay que recordar que México es un país donde el autoritarismo procede no sólo de los antecedentes prehispánicos, sino también de la educación generada por la España de la Contrarreforma, país que se creía algo así como el brazo derecho de Dios. En este sentido, después de Dios estaban el rey, el virrey y sus cortes; y de ahí para abajo, la jerarquía religiosa y social, sumamente represora, estableció una cruel "verticalidad" en las relaciones de poder que hoy se manifiesta todavía en todos los ámbitos de la vida pública y social, donde los indígenas, como antes, son relegados y menospreciados por sus raíces étnicas y culturales. De ahí que la potencia de la trama se entrelace con la historia de las relaciones entre las razas de México y por eso lleva una fuerza que no está al alcance del público no mexicano. Al respecto, García Riera (1993:67) escribió:

"Al idealizar a los indios, el director no los ve como parte de la población mexicana, sino como una especie de secta marcada por un sino fatal que bien merece la sublimación compensatoria al modo de los *nativos* de Hollywood. De ahí la perfección y pureza de esa *María Candelaria* que parece amar por igual a la Virgen, a Lorenzo Rafael, a una marranita y a la tierra".

Las mayores virtudes de la producción son, definitivamente, técnicas. La película tiene una apariencia maravillosa y singular, sobre todo por el uso del paisaje (los árboles, los campos llenos de flores) y los canales de Xochimilco para crear un mundo apartado, casi de fantasía. De hecho, la cinta se filmó completamente en Xochimilco, en unos sets magníficamente contruidos por Manolo Fontanals. Además la fotografía es exquisita y el resultado es una obra visual impresionante, conseguida por Gabriel Figueroa en sus mejores momentos de esplendor artístico.

En cuanto a la filmación de *María Candelaria*, se cuenta que estuvo llena de imprevistos, principalmente por el constante choque de temperamentos entre Fernández y Del Río. Al final, su trabajo fue elogiado por la crítica internacional, y se considera la obra más importante de su estrecha colaboración. Fue ganadora de la Palma de Oro o gran premio del Festival de Cannes en 1946, premio concedido también a la actuación de Armendáriz; y recibió un reconocimiento a la mejor cinematografía para Gabriel Figueroa en el mismo festival. Asimismo, Figueroa ganó el premio a la mejor cinematografía en el Festival Internacional de Locarno en 1947.

No obstante, la película también ha recibido críticas adversas. El Mirón (2006, en red; disponible en <http://elmiron.wordpress.com/category/maria-candelaria/>), por ejemplo, la define como puro melodrama con un argumento ridículo, como *"una fábula fatalista que goza de la reputación de ser una de las cumbres del cine mexicano"* o una historia que *"tiene el carácter del despliegue de un destino establecido y que los personajes hacen papeles ya escritos"*; por ello sostiene que *"el destino trágico [...] me parece impuesto, no algo que se surge de la situación sin artificio: me huelo la mano del escritor más que la del hado"*. Sobre todo, centra sus comentarios negativos en el hecho de que *"Pedro Armendáriz luce en el papel del prometido de MC, el trabajador, ingenuo y fiel Lorenzo Rafael; sin embargo la mirada de Dolores del Río que nos sale desde debajo de una ceja alzada sugiere un sentido de ironía y una experiencia de la vida que no se cuadran con la supuesta sencillez del personaje María Candelaria"*.

### **6.2.7 La vida inútil de Pito Pérez**

La última película de éxito del año, realizada en diciembre, fue *La vida inútil de Pito Pérez*, con una duración de 110 minutos, bajo la dirección y adaptación de Miguel Contreras Torres, argumento de la novela del mismo nombre de José

Rubén Romero, música de José Sabre Marroquín, y editada por Fernando Martínez. Con las actuaciones de Manuel Medel, Katy Jurado, Dolores Tinoco, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel, Manuel Arvide, Lauro Benítez, Elías Haber, Lupita Torrentera, Conchita Gentil Arcos, Manuel Dondé, Paco Astol, Ángel T. Sala, Gerardo del Castillo y David Valle González, entre otros.

Estrenada el 2 de marzo de 1944, esta comedia satírico-dramática fue el mejor acierto cinematográfico de Contreras y en ella destacan la actuación de José Medel –en lo que muchos consideran su mejor papel- y, en general, del grupo excepcional de actores. Contreras Torres le otorgó a Katy Jurado uno de los estelares, alternando con Medel, un actor ya consagrado, significando así este filme el despunte de actriz en el cine nacional. También fue la primera cinta que reveló Rafael Leal en el Laboratorio de Fotoquímicos de los emblemáticos estudios de cine ubicados entre las avenidas Río Churubusco y Calzada de Tlalpan, en la Ciudad de México.

Otro punto sobresaliente de la película es, por supuesto, la calidad literaria del argumento, que llevó a la pantalla grande por primera vez la novela de Romero, publicada en 1938, en un notable caso de adaptación de la literatura mexicana al cine nacional. De la Vega Alfaro (2009, en red; disponible en [http://www.cucsh.udg.mx/catedrasnacionales/material/2009a/eduardo\\_vega/Catedrlec.pdf](http://www.cucsh.udg.mx/catedrasnacionales/material/2009a/eduardo_vega/Catedrlec.pdf)) señala que *"gracias al empleo de una equilibrada mezcla de realismo y humor, Contreras Torres logró satirizar las anquilosadas costumbres provincianas, lo cual, en aquel contexto, no era poca cosa. Mucho contribuyó a los buenos resultados de la película el hecho de que fuera interpretada por el cómico Manuel Medel, que encarnó de manera excepcional la figura de un paria alcohólico que recorre los pueblos del estado de Michoacán"*.

Filmada a partir del 14 de diciembre de 1943 en los estudios Azteca y en algunas locaciones de Tuxpan, Ver., y Santa Clara del Cobre, Mich., la cinta

recrea las pocas alegrías y las abundantes penurias de un mitológico personaje, el vagabundo Pito Pérez, que regresa a su pueblo después de siete años de recorrer el mundo y hace sonar las campanas de la iglesia para celebrar su retorno, motivo por el cual termina en la cárcel. Sus andanzas son contadas por él mismo al poeta Daniel Román en reiteradas citas que se llevan a cabo en las torres de la iglesia de Santa Clara del Cobre, con la condición de que el segundo prodigue una botella de aguardiente al pintoresco Pito Pérez. Con tal aliciente, éste hace una vívida retrospectiva de lo que ha sido su vida llena de injusticia y vacía de afectos y cariño: cómo compartió el pecho de su madre con un bebé huérfano, los días en que recibía azotes en la escuela, su noviazgo frustrado, sus tres amores y su experiencia como acólito, y cómo el sacristán lo indujo a tomar vino y robarse las limosnas, razón por la cual tuvo que abandonar el pueblo, además de un sinnúmero de desventuras en las cuales la verdad le condujo tras las rejas en diversas ocasiones.

Muchas críticas se hicieron a la película, como la de Jorge Ayala Blanco (citado por Cervantes, 2005, en red; disponible en <http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2005/04/27/08n2vdh.html>), quien comenta en su *Aventura del cine mexicano*:

"Quizá seas la película más mala que analicemos in extenso en el presente volumen, aunque su calidad no difiera considerablemente del nivel medio del cine cómico mexicano. Una razón inobjetable nos autoriza: de todas las reencarnaciones degradantes del pícaro centenario, es el personaje de Pito Pérez el único que presentó, y conserva, características coherentes, con parámetros bien determinados y, a pesar de todos sus defectos (que nos son pocos), con vida autónoma".

A pesar de sus fallas y aciertos, la verdad es que esta cinta se convirtió en un clásico sentimental del XX, pues con el personaje central muchos identifican al idealista frustrado que llevan dentro.

## **CAPÍTULO VII**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1944**

Mientras continuaba la 2ª Guerra Mundial, el cine mexicano seguía beneficiándose indirectamente de la situación, ya que las industrias cinematográficas de los países europeos y de EU, principalmente, estaban afectadas por la situación bélica mundial.

Empero, el cine mexicano no está ajeno a la lucha bélica que tenía lugar más allá de sus fronteras; prueba de ello es que el 25 de agosto de 1944 la productora Filmex publicó en *El Universal* un desplegado a toda plana festejando con entusiasmo la liberación de París; a este júbilo se unieron los artistas exclusivos de la compañía, como Luis Aldás, Sofía Álvarez, Sara García, Mapy Cortés, Andrés Soler, Joaquín Pardave, Rafael Baledón, Tito Guízar, Jorge Negrete, Gloria Marín y muchos otros (Zúñiga, 2006, en red; disponible en <http://www.el-universal.com.mx/espectaculos/70557.html>).

## 7.1 El éxito prolongado del cine mexicano

Según Octavio Getino (1990:34), en 1944, en América Latina, México volvió a colocarse en el primer lugar en lo que a producciones cinematográficas se refiere, con un total de 70 películas, dejando en segundo sitio Argentina con 24, seguido de Brasil con nueve filmes y Chile con cinco películas. Otras fuentes apuntan que fueron 74 los filmes realizados a nivel nacional; sin embargo, según García Riera (1998:121), se produjeron nada más 64 películas, de las cuales el 72 % fueron dramas y el 28 % comedias. De igual forma, el 69 % se desarrollaron en un ambiente urbano y el 31 % en el rural. De estas películas, 32 % fueron películas de época y 15 % fueron ambientadas en el extranjero.

El panorama no podría ser mejor para la cinematografía local. Además de que se alcanzó una cifra histórica en la producción de películas, este hecho coincidió con el debut de catorce nuevos directores, cantidad asombrosa que en el futuro cercano no volvería a suceder, en parte por el decaimiento del volumen de producción y, sobre todo, por la política de puertas cerradas que al año siguiente impondrían los sindicatos de la industria. Al parecer todo iba sobre ruedas, pues la consigna mercantilista que entonces abanderó el cine mexicano dejaba de lado, por lo general, las fórmulas que pudieran atentar, en primer lugar, contra la taquilla y luego contra la ideología dominante y la moral conservadora que cundía en la sociedad de la época. Esta posición privilegiaba un cine convencional, inofensivo, apolítico y adecentado según los dictámenes del institucionalismo imperante. Fue la oportunidad, pues, para aceptar lo inevitable: las recetas del melodrama familiar y urbano, y las comedias rancheras y populares que ya dominaban la escena. Por eso, el jefe de censura de entonces, Felipe Gregorio Castillo, echó una mirada despectiva al pasado silvestre y artesanal y declaró que *"en los nuevos tiempos ya no se permitirían películas como El compadre Mendoza. El melodrama podía seguir siendo la base sustentadora del cine nacional, pero ahora debía oler bien, como corresponde a un nuevo rico"* (García Riera, 1988:18).

Las siete películas que se describirán a continuación, especialmente, fueron exitosas, taquilleras, llenas de drama y de calidad; y se produjeron bajo la dirección de cineastas consagrados como: Chano Urueta, Norman Foster, Emilio Fernández, Alberto Gout, Julio Bracho y Roberto Gavaldón, quienes dejaron una huella inolvidable por las excelentes películas que realizaron durante 1944.

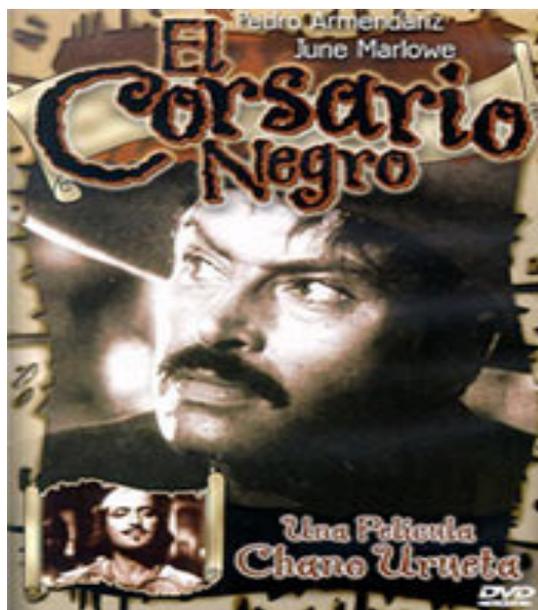
## **7.2. Películas de éxito en 1944**

### **7.2.1 *El Corsario Negro***

La primera película de éxito se realizó en enero: *El Corsario Negro*, con 88 minutos de duración. Fue dirigida por Chano Urueta; el argumento estuvo basado en la novela homónima de Emilio Salgari, adaptada por Adolfo Fernández Bustamante, Antonio Momplet y el mismo Urueta, quien también escribió el guión junto con A. Ramos Pedrueza. Contó con la fotografía de Gabriel Figueroa, la música de Jorge Pérez y la edición de Jorge Bustos. Los artistas fueron: Pedro Armendáriz, June Marlowe, María Luisa Zea, Tony Díaz, José Baviera, Francisco Fuentes, José Elías Moreno, Alejandro Cobo, Ángel T. Sala, Rafael Icardo, Antonio Haro Oliva, Jorge Arriaga, Manuel Arvide, Gino Agostino, Salvador Lozano, Víctor Junco, José Pulido, Juan García y Julio Ahuet, entre otros.

Tomas excelentes, una buena dirección, la recia y noble presencia de Armendáriz y un clima de aventura clásica surgido de la imaginación de Salgari conformaron esta historia, producida por Gonzalo Elvira para CLASA Films y estrenada hasta el 9 de febrero de 1951, acerca de un pirata del siglo XVIII que declara una guerra sin tregua a la injusticia del cruel gobernador de Maracaibo, el cual ha ordenado matar a su hermano, el Corsario Rojo; desatada su furia, en el curso de su lucha –y para seguir con las convenciones románticas- encuentra el amor de una bella doncella: Honorata, cuyo barco toma en venganza, creyendo

que se trata de la hija del gobernador, hasta que al final se revela una verdad inesperada.



Cartel publicitario de El corsario negro

*El Corsario Negro* ha sido calificada como una cinta de aventuras con mucha acción e intriga; de ella se resaltan algunas tomas muy buenas y una dirección excelente, si bien otros críticos señalan que esta cinta forma parte del declive de Urueta como director. Y, a título anecdótico, cabe mencionar que en la película se entona la *Canción del pirata* del poeta romántico español José de Espronceda.

### **7.2.2. La hora de la verdad**

Después, en marzo, llegó *La hora de la verdad*, con 99 minutos de duración, bajo la dirección y adaptación de Norman Foster; la adaptación, el guión y los diálogos estuvieron a cargo de José Luis Celis Cano; la fotografía fue de Ignacio Torres, la música de Gonzalo Curiel y la edición de Rafael Portillo. Los actores fueron: Ricardo Montalbán, Virginia Serret, Lilia Michel, Carlos Orellana,

Miguel Ángel Ferriz, Emma Roldán, Virginia Zuri, Carlos Martínez Baena, Mimí Derba, Daniel Pastor, Antonio R. Faustro, Miguel Inclán, Fernando A. Rivero y Roberto Cañedo, entre otros.

*La hora de la verdad* cuenta los fracasos y triunfos de Rafael, un aspirante a torero interpretado por Montalbán. A lo largo del filme se muestran sus primeros pasos en el duro oficio, ayudado por la nobleza y preocupación de Crisóforo; sus luchas posteriores contra algo que se mostraba más peligroso que una mala tarde frente a un toro de lidia: su matrimonio con Elena, egoísta, celosa y desequilibrada mental; y la entrada a su vida de Carmen, una chica de sociedad que lo consuela poco después del ingreso de Elena al manicomio. Carmen queda embarazada y, como su padre se opone a su relación con el torero, aprovechar una adecuada gira de éste por Sudamérica para refugiarse en Guadalajara, donde da a luz. Ricardo regresa y Carmen le oculta que es padre. Juntos hacen una absurda visita a Elena en el manicomio; horrorizada por el estado de la enferma, Carmen huye de nuevo a Guadalajara. Abandonado, Rafael queda solo y se hunde en el alcohol. Las borracheras le hacen perder facultades fuera y dentro del ruedo, donde resulta herido. Carmen le visita y promete no separarse de él jamás.

En este punto, la historia se precipita para mostrar cómo, con el paso de los años, Rafael ya no consigue corridas y las dificultades económicas se instalan en sus vidas. Elena muere en el manicomio y Ricardo es contratado finalmente e incluido en un cartel. En el peor momento, Carmen le revela la existencia de su hijo y Ricardo sale nervioso al ruedo a enfrentarse con su primer toro, con el que fracasa; pero con el segundo, que brinda a su hijo, hace una gran faena que sería la última de su vida, pues Ricardo es cogido y muere en la enfermería.

A pesar de que algunos críticos califican a la cinta como el mejor melodrama taurino que se ha hecho dentro del cine nacional –a pesar de que, en sentido estricto, no haya sido dirigida por un mexicano-, Gustavo Arturo de Alba

(2007, en red; disponible en <http://www.cineforever.com/2007/01/26/apuntes-sobre-las-peliculas-taurinas/>) apunta lo siguiente acerca de la producción:

“El resultado de este castigado melodrama fue precisamente el que se podía esperar de un director de la clase de Foster. A estas alturas, después de *Santa* y *La fuga*, había escasas dudas acerca de su capacidad. Sus condiciones artesanales estaban ya bien desarrolladas, su sentido del cine era de confianza y, sobre todo, tenía un adecuado respeto para todas las conveniencias que normalmente agobiaban la existencia de realizadores más pretenciosos y menos capaces”

García Riera, por su parte, acertadamente señaló que Foster, muy de acuerdo con una buena tradición norteamericana, aceptaba las reglas del juego: no tenía la menor intención de desnaturalizar el melodrama y eso mismo le daba fuerza para eludir, en aras de la fluidez del relato, sus peores convenciones; y que sabía valerse de la elipse para demostrar que un melodrama podía ser inteligente sin dejar por ello de ser melodrama (en red; disponible en <http://www.cineforever.com/2007/01/26/apuntes-sobre-las-peliculas-taurinas/>).

### **7.2.3 Las abandonadas**

En mayo llegó *Las abandonadas*, con una duración de 97 minutos, bajo la dirección de Emilio Fernández, con el guión de Mauricio Magdaleno y el propio Fernández, que también argumenta esta historia; la fotografía fue de Gabriel Figueroa, la música de Manuel Esperón y la edición de Gloria Schoemann. El elenco estuvo integrado por: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Julio Cortázar, Francisco Fuentes, Arturo Soto Rangel, Guadalupe Inclán, Fanny Schiller, Alfonso Bedoya, Gertrudis López, Maruja Grifell, Alejandro Cobo, Armando Soto La Marina, José Elías Moreno, Josefina Romagnoli, Marta Ramírez, Jorge Landeta, Joaquín Roche, Jorge Treviño, Fernando Fernández, Félix Medel, José Torvay, Roberto Corell, Julio Ahuet, Charles Rooner, Lupe del Castillo, Lauro Benítez, Elba Álvarez, Juan García, David Valle González y Raquel Echeverría, entre otros.

La película cuenta la historia de Margarita, una joven mujer que es abandonada por su prometido y expulsada del hogar paterno con su pequeño en brazos, por lo que se ve forzada a realizar diversos trabajos para sacar adelante a su hijo. Sin otra alternativa, ingresa en 1914 a un prostíbulo de la capital. Allí la conoce Juan Gómez, un general revolucionario que se prenda de su belleza y la saca de ese lugar; pero los infortunios de Margarita no terminan ya que Juan es en realidad un impostor, miembro de la temible "Banda del Automóvil Gris" que asola a la ciudad con sus robos<sup>10</sup>. Por ello, cuando Juan es muerto a tiros en una persecución al tratar de escapar, ella es encarcelada acusándola de complicidad. Al cumplir su condena y no hallar trabajo, vuelve a la mala vida para mandar dinero a su hijo al orfanato; y gracias a esto, Margarito se convierte, con el tiempo, en un brillante abogado.



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en una escena de *Las abandonadas*

---

<sup>10</sup> Era un grupo de delincuentes protegidos por el jefe de la policía, que robaban en las casas.

*Las abandonadas* es otra realización de Emilio Fernández protagonizada por Pedro Armendáriz, un tanto atípica, pues se trata de una combinación de cine negro y melodrama ambientado en los tiempos revolucionarios. En ella, el protagonista es un general, digno y viril que muere en los brazos de la heroína; y la protagonista es una melodramática, aunque extraordinariamente efectiva, Dolores del Río (en red; disponible en <http://members.fortunecity.es/axoquen1/biografias/armendarizp.html>). La película cuenta con uno de los momentos más célebres del cine mexicano: la famosa escena en la que el personaje de Dolores del Río desciende por una escalinata y el General Juan Gómez les grita a todos los presentes: "*¡El que toque a esa mujer se muere!*". Esta escena es una demostración de la veneración que sentían Emilio Fernández y Gabriel Figueroa por Dolores del Río.

Hay que señalar que, desde su concepción, *Las abandonadas* fue un proyecto fílmico accidentado. La incertidumbre con la que Fernández había iniciado su relación con Films Mundiales se había transformado en una confianza un tanto excesiva, a juzgar por su cada vez más frecuente involucramiento en la redacción de los guiones de sus películas. Estas intervenciones eran vistas con escepticismo por Mauricio Magdaleno (citado por Taibo, 1986:89), quien comenta:

"Emilio fue quien creó el argumento de *Las abandonadas*. La verdad es que reunió los recuerdos de una partida de películas que había visto en los EU. Tomó un poco de cada una de ellas. Decía: '*Yo ví esto y lo podemos aprovechar.*' También tomó cosas de la historia real de México. Y de nuestro cine. Hay algo de *El automóvil gris*. El general que aparece está copiado de esa película muda. También aparecen secuencias de un film norteamericano muy famoso, *La mujer X*. Es la famosa escena del abogado que defiende en un juicio a una mujer que ignora que es su madre. Yo tuve que trabajar mucho en la adaptación para componer el rompecabezas".

Mientras el "Indio" mezclaba historias que había visto en la pantalla con acontecimientos de la época revolucionaria para crear *Las abandonadas*, sobrevino la inesperada enfermedad del productor Fink. Una nube de pesimismo ensombreció los preparativos del rodaje, cuyo presupuesto rebasaba ya el millón

de pesos, buena parte de ellos invertidos en el costosísimo vestuario que un famoso diseñador confeccionó para el lucimiento de Dolores del Río. Finalmente, los esfuerzos por salvar la vida de Fink fueron inútiles y el productor falleció tres semanas antes de iniciar la filmación.

A pesar de todos estos inconvenientes, la cinta se hizo; sin embargo, en noviembre de 1944, cuando estaba lista para estrenarse, sobrevino la prohibición de su exhibición. El entonces jefe del Departamento de Censura Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación, declaró que había sugerido a Fernández y a Films Mundiales colocar un subtítulo que indicara que la trama sucedía *"En el turbulento México de 1914"*. El hecho de ignorar su sugerencia había provocado, según el funcionario, que *"altos jefes de la Secretaría de la Defensa Nacional pudieron ver la película y [...] negaron su exhibición [...]; porque consideraron que lesiona el prestigio de las instituciones armadas"* (García Riera, 1987:63) al tocar el tema de la "Banda del Automóvil Gris".

El incidente se resolvió gracias a la intervención de periodistas y críticos cinematográficos, quienes señalaron la incongruencia de prohibir la exhibición de un filme cuyo guión había sido revisado y autorizado por las mismas autoridades censoras. Otras fuentes señalan que se solucionó después de que se le agregó a la cinta una escena en donde resulta que el delincuente es un falso general porque ha robado la ropa de un general muerto en el campo de batalla; sólo en ese momento, con la escena añadida, se autorizó la exhibición de la película (León y Bedoya, en red; disponible en [http://www.dialogosfelfacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/19-08IsaacLeon.pdf](http://www.dialogosfelfacs.net/dialogos_epoca/pdf/19-08IsaacLeon.pdf)). Finalmente, después de seis meses de prohibición -y favorecida por el escándalo-, *Las abandonadas* fue estrenada con gran éxito el 18 de mayo de 1945 en el cine Chapultepec, ubicado donde hoy día se localiza la Torre Mayor en la Av. Reforma.

Dolores del Río obtuvo, en 1947, el Ariel como mejor actriz por esta cinta, que también estuvo nominada en la categoría de mejor película, mejor dirección, mejor actor (Pedro Armendáriz), mejor actriz de cuadro (Fanny Schiller), mejor actor de cuadro (Arturo Soto Rangel), mejor edición y mejor sonido (Jesús González Gancy). Además, como ya se dijo, la película contó con uno de los vestuarios más caros de esa época en el cine nacional, creados por el diseñador Armando Valdés Peza. Exhibida en el Festival Internacional de Berlín y considerada una de las 100 mejores películas mexicanas, en ella sobresale también el trabajo escenográfico de Manuel Fontanals.

#### **7.2.4 *Tuya en cuerpo y alma***

Realizada en julio, bajo la dirección de Alberto Gout, vino el drama romántico *Tuya en cuerpo y alma*, el cual tuvo una duración de 95 minutos. La película está basada en la novela *Las damas blancas de Worcester* de Florence L. Barclay. El guión fue adaptado por Alberto Gout y los diálogos los escribió Antonio Vargas, con música de Mario Ruiz Armegol, fotografía de Alex Phillips y la edición de Alfredo Rosas Priego. Participaron: Lina Montes, Sara García, Crox Alvarado, Elvia Salcedo, Arturo Soto Rangel, Alejandro Cobo, Fanny Schiller, Carmen Cortés, Mercedes Ferriz, Eduardo Noriega y Manuel Pozos, entre otros actores.



Crox Alvarado y Lina Montes en *Tuya en cuerpo y alma*

Esta cinta de tinte histórico corresponde a la primera época del trabajo de Gout como director y fue reconocida por la crítica cinematográfica. La historia

original tenía la forma de una leyenda romántica ambientada en Inglaterra durante el siglo XII y de ella se mantuvieron los elementos clave. Los protagonistas son Mora de Norelle, quien dirige el convento de Worcester, al que llegó para refugiarse de un desengaño amoroso; y el cruzado Hugo D'Argent, que había sido su prometido y que supuestamente se casó en Tierra Santa. Cuando Mora se entera de que tal matrimonio no existe, acepta casarse con Hugo; pero Gualterio (hermano del obispo y cuñado de Mora) presenta a una joven, Amina, quien se dice esposa de D'Argent. Él no logra desmentir a la joven, ya que ese matrimonio se pudo haber realizado cuando él estuvo semi-inconsciente por una herida de bala. Mora decide regresar al convento; sin embargo, en el último momento, Amina se arrepiente y cuenta que todo fue una jugarreta creada por Gualterio y su mujer para quedarse con la herencia de Mora.

*Tuya en cuerpo y alma* se estrenó el 1 de junio de 1945.

### **7.2.5 Crepúsculo**

Posteriormente, en octubre, se realizó *Crepúsculo*, bajo la dirección, adaptación y argumentación de Julio Bracho, con la fotografía de Alex Phillips, la música de Raúl Lavista y la edición de Jorge Bustos. Los actores participantes fueron: Arturo de Córdova, Gloria Marín, Lilia Michel, Julio Villarreal, Manuel Arvide, Octavio Martínez, Felipe Montoya, Manuel Noriega, Jesús Valero, Francisco Jambrina, Humberto Rodríguez, Chel López, Carlos Aguirre, Salvador Quiroz y María Gentil Arcos, entre otros.

La filmación de *Crepúsculo* inició a partir del 2 de octubre de 1944 en los estudios de la productora CLASA; y su estreno fue elegido para inaugurar, el 13 de abril de 1945, el cine Chapultepec. Considerada como una de las mejores películas de Julio Bracho —quien contó con la asesoría de los doctores José Nava

y José Quevedo para la realización del guión-, es un drama psicológico y pasional, en el que se relata la obsesión de un eminente médico (Arturo de Córdova) por la mujer de su amigo (Gloria Marín) y su consecuente dilema mental. El personaje sufre una obsesión criminal y él mismo se da cuenta de que está enfermo. Al no poder salvar la vida de su amigo, el médico cae en una psicosis que lo llevará al suicidio.

Entre lo más sobresaliente del filme destacan la excelente actuación de Arturo de Córdova, que se reincorpora al cine nacional después de trabajar en Hollywood en *Por quién doblan las campanas*, así como la espléndida fotografía y los diálogos. Jesús Ibarra (2006:120) señala que con esta cinta Bracho "*llevó al límite sus inquietudes estéticas y logró una de las películas más visualmente inquietantes de la época*". La aceptación por parte de la crítica y el público fue muy buena, y se dijo que Bracho, convertido en uno de los directores más prestigiosos del país –además del mejor pagado- había demostrado con este melodrama ciudadano que en México se podían hacer cintas tan buenas como en cualquier parte del mundo.

*Crepúsculo* se difundió al extranjero y fue premiada en Argentina como la mejor cinta exhibida en Buenos Aires en 1945. A nivel nacional, figuró en las ternas de los Arieles para la primera entrega de 1947 en las categorías de mejor película, mejor dirección, mejor sonido, mejor escenografía, mejor edición y mejor música de fondo; pero no ganó ningún premio.

### **7.2.6 La barraca**

También en octubre de este año se realizó *La barraca*, con una duración de 110 minutos. La dirección estuvo a cargo de Roberto Gavaldón; el argumento se basó en la novela del mismo nombre de Vicente Blasco Ibáñez, con la adaptación de Libertad Blasco Ibáñez y Paulino Masip y los diálogos de Abel Velilla; la

fotografía fue de Víctor Herrera, la música de Félix Samper y la edición de Carlos Savage. Los artistas participantes fueron: Domingo Soler, Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Manolo Fábregas, Juana Alcañiz, Narciso Busquets, Rafael Icardo, Manuel Noriega, Jorge Borcillo, Felipe Montoya, Micaela Castejón, Carlos Villarias, Jorge Mondragón, Hernán Vera, Daniel Pastor, Rosa María Montés y Joaquín Roche Jr., entre otros.

La película, estrenada en 1946, está ambientada en el campo valenciano de 1880 y narra las peripecias de una familia para sacar adelante su trabajo con la oposición y el odio del resto de los habitantes de la aldea. Se cuenta cómo el tío Barret pierde su casa -la barraca- y sus propiedades debido a las deudas que contrajo con el usurero don Salvador. Barret mata al usurero y su familia cae en la desgracia. Los Batiste llegan al huerto y pretenden tomar posesión de la barraca y los campos de Barret; pero los vecinos se oponen y deciden hostigar a los recién llegados.

Producida por Alfonso Sánchez Tello, la cinta marcó el debut de Gavaldón como director y fue una de los más célebres de su tiempo, elogiada por su fiel y meticulosa ambientación de la vida rural valenciana del siglo XIX, incluyendo la atmósfera de desconfianza que se gestaba entonces en torno a la creciente inmigración, manifestada a través de la espiral de odio de una comunidad frente a unos campesinos recién llegados. Al mismo tiempo, este proyecto, inevitablemente, se convirtió en una de las más relevantes iniciativas del exilio español, pues Gavaldón se rodeó de un elevado número de profesionales que, tras finalizar la contienda española, estaban afincados en México.

"Éste es un filme mexicano, con una espléndida recreación de una provincia valenciana, junto con unos actores que supieron interpretar correctamente el comportamiento y el acento de los españoles (Domingo Soler, por ejemplo y los inicios de Manolo Fábregas). Merece el reconocimiento de la crítica, puesto muchos la creyeron española, porque desde las escenografías, las actuaciones y la ambientación fue muy bien realizada" (Reyes Díaz, 2000, en red; disponible en [http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada\\_oro\\_cine\\_mexicano\\_0055.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada_oro_cine_mexicano_0055.htm)).



Escena de *La barraca* donde participan los protagonistas Domingo Soler, Anita Blanch y Amparo Morillo.

Los resultados artísticos de este drama rural quedaron demostrados con la obtención de diez Arieles en 1947, incluyendo los correspondientes a mejor película y mejor director. Los otros premios fueron para: Domingo Soler, mejor actor (representando a un padre típicamente español que con infinita dignidad hace hasta lo imposible por sacar adelante a su familia); José Baviera, mejor coactuación masculina; Libertad Blasco Ibáñez, mejor guión adaptado; Víctor Herrera, mejor fotografía; Carlos Savage, mejor edición; Félix Baltasar Samper, mejor música de fondo; Eduardo Fernández, mejor sonido; y Vicente Petit, mejor escenografía. Además el equipo obtuvo otras dos nominaciones: para José Morcillo como mejor actor de cuadro y para Maritza por el vestuario. De hecho, y en sentido estricto, *La barraca* fue el primer filme mexicano galardonado con el premio Ariel, entregado por la recién creada Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas; pero, además del respaldo de la crítica, la cinta triunfó

entre el público, pues cumplió dos semanas en cartelera. Todo ello le permitió a Gavaldón el éxito económico y artístico que fue el puntal que permitió el despegue de su carrera.

### 7.2.7 *Bugambilia*

En noviembre se produce *Bugambilia*, con una duración de 100 minutos, bajo la dirección y el argumento de Emilio Fernández y guión de Mauricio Magdaleno y el mismo Fernández, con base en el poema *La bugambilia* de Rodolfo Usigli<sup>11</sup>. La fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa; la música fue de Raúl Lavista y la edición de Gloria Schoemann. Se contó con las interpretaciones de: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Julio Villarreal, Alberto Galán, Stella Inda, Francisco Fuentes, Arturo Soto Rangel, Elvia Álvarez, Concha Sanz, Maruja Grifell, Roberto Cañedo, Víctor Velásquez, Guadalupe del Castillo, José Elías Moreno, Hernán Vera y Armando Velasco, entre otros.



Cartel publicitario de *Bugambilia* y una escena con Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

<sup>11</sup> Al parecer, en la vida real, Usigli dedicó el poema a Dolores del Río. En la película, los versos son declamados por Roberto Cañedo.

Esta producción de Felipe Subervielle para Films Mundiales se sitúa en Guanajuato, a mediados del siglo XIX, y cuenta cómo la belleza y simpatía de la joven heredera Amalia conquistan al humilde capataz Ricardo, con resultados funestos; ella es el objeto del deseo de todos los muchachos de la ciudad pese a los celos de su padre viudo, don Fernando, quien ve en su hija, el retrato de su esposa muerta, y siente por ella una extraña devoción. Impedido para consumar su amor debido a la diferencia de clases sociales, tan presente en esa época; pero principalmente por los celos de don Fernando. Ricardo se va de Guanajuato, a donde vuelve tiempo después convertido en el rico dueño de una mina; sin embargo, a su regreso el destino le tiene preparado un trágico reencuentro con Amalia: cuando parece que el amor está resuelto, con el padre de ella muerto en una mina, Ricardo muere también, dejando a Amalia sumida en el abandono y la soledad, siendo esto el precio que ambos tienen que pagar por haberse atrevido a vivir un amor prohibido.

La cinta, una de las mejores historias románticas del cine mexicano, fue estrenada el 2 de noviembre de 1945. Ubicada dentro del periodo más brillante del trabajo fílmico de Fernández, y calificada como el equivalente mexicano de *Cumbres borrascosas*, con *Bugambilia* el "Indio" parecía estar dispuesto a enfrentar las cada vez más frecuentes e irónicas comparaciones que los periodistas y críticos hacían entre su trabajo y el de Julio Bracho... a pesar de que la filmación representó una continua tormenta por el enfrentamiento de egos entre Fernández y su protagonista.

Para esta película no se escatimaron recursos de producción; por ejemplo, gran parte del rodaje se llevó a cabo en los románticos callejones de la ciudad de Guanajuato, mientras que la detallada construcción de interiores fue confiada a las minuciosas manos del escenógrafo catalán Manuel Fontanals. Además el vestuario de Dolores del Río fue diseñado, una vez más, por el modisto hollywoodense Royer, responsable de los elegantes modelos lucidos por la

estrella en *Las abandonadas* (1944); de ahí que se trate de uno de los vestuarios más importantes del cine mexicano de la época, ganador del Ariel en 1946. Por otro lado, un grupo de bailarinas, las llamadas "waldeenas"<sup>12</sup>, participó en el filme, siendo esto un claro ejemplo de cómo danza y cine nacionales serían grandes cómplices entre los años cuarenta y cincuenta.

Además de un buen argumento, *Bugambilia* tiene la técnica impresionante que distingue a toda la obra de Fernández y Figueroa: el empleo de herramientas finas sobre una materia melodramática y trivial. La excelente fotografía de Figueroa le valió ser nominado para el Ariel, aunque no obtuvo el premio. Asimismo, de la cinta hay que resaltar el desempeño de Julio Villarreal, quien alcanzó posiblemente la cumbre de su carrera actoral como el padre inflexible de Amalia, que se mata antes de aceptar su autoridad resquebrajada.

---

<sup>12</sup> Discípulas de Waldeen, bailarina y coreógrafa norteamericana afincada en México hacia los años cuarenta y considerada como un pilar de la danza moderna en el país.

## **CAPÍTULO VIII**

### **EL CINE MEXICANO DURANTE 1945**

Este año se cerró un ciclo, ya que la 2ª Guerra Mundial llegó a su fin después del agresivo ataque de los EU a Japón; esta época fue considerada como la de mayor esplendor del cine mexicano.

En este año se produjeron un total de 82 películas mexicanas, el mayor número dentro del periodo del conflicto bélico. EU, que siempre había sido el mayor productor en el mundo, produjo 245; en Europa, por la devastación de la guerra, se realizaron apenas 20, y en Argentina se filmaron 31.

#### **8.1 EL ÚLTIMO AÑO DE ESPLENDOR CINEMATOGRAFICO EN MÉXICO**

De las 82 producciones mexicanas del año, el 66% fueron dramas y el 34% comedias; de éstas, el 71 % trataron temas urbanos y el resto, rurales, y de todas, sólo el 26% correspondieron a películas de época y el 21%, de ambiente

extranjero. En este año destacaron pocos directores: Alberto Gout, Emilio Fernández, Julio Bracho y Alejandro Galindo. Sin embargo, dejaron una marca inolvidable en el cine mexicano, ya que las películas que produjeron forman parte de las mejores cintas de la historia fílmica nacional.

## **8.2. PELÍCULAS DE ÉXITO EN 1945**

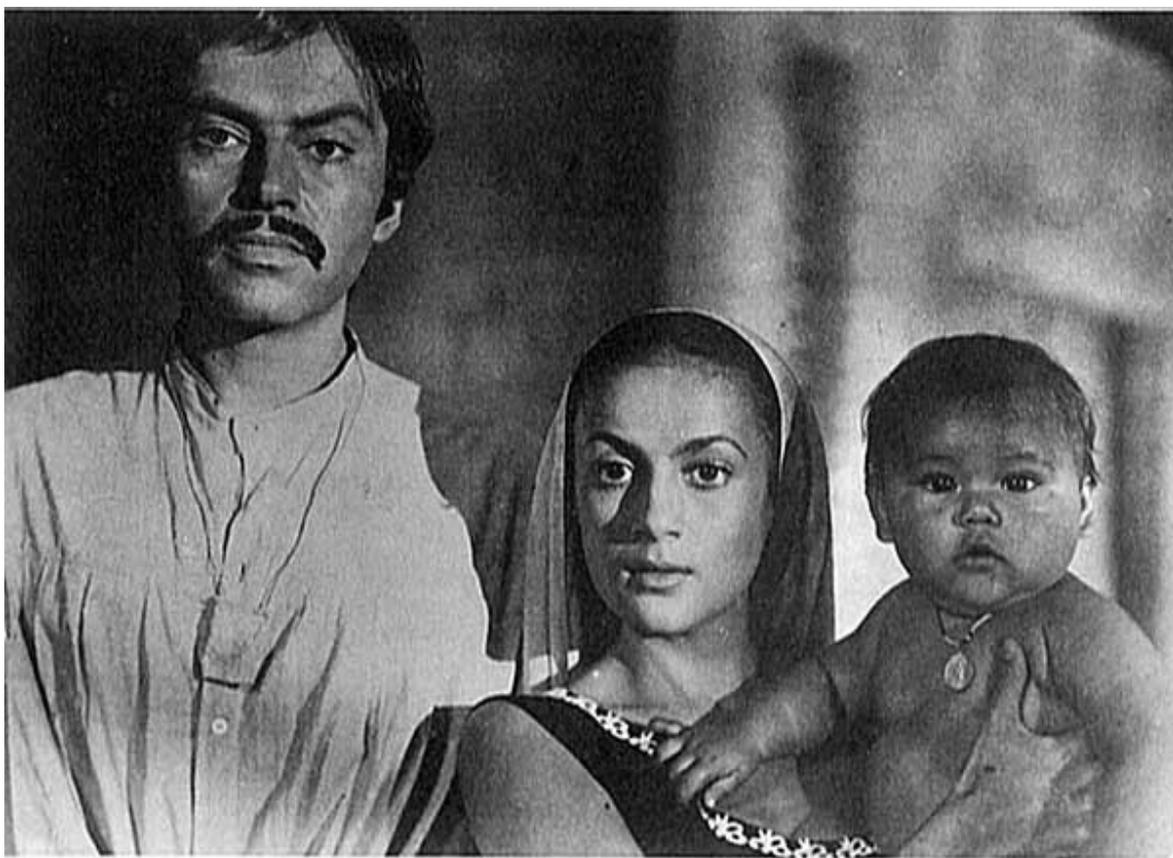
### **8.2.1 *La perla***

La primera película que destacó fue *La perla*, con una duración de 85 minutos, bajo la dirección de Emilio Fernández. La cinta está basada en la obra de John Steinbeck, quien también escribió el guión y la adaptación junto con el propio Fernández y Jackson Wagner; se contó con la fotografía de Gabriel Figueroa, la música de Antonio Díaz y la edición de Gloria Schoemann. Sobresalieron las actuaciones de: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner, Gilberto González, Charles Rooner, Juan García, Alfonso Bedoya, Raúl Lechuga, Max Langler, Pepita Morillo, Guillermo Calles, Columba Domínguez, Enriqueta Reza, Beatriz Ramos, Victoria Sastre, Carlos Rodríguez e Irma Torres, entre otros.

Estrenada el 12 de septiembre de 1947, *La perla* es una versión cinematográfica del cuento bien conocido de Steinbeck acerca de un pescador de ostras que encuentra una perla de un tamaño descomunal, única por su tamaño y valía; este descubrimiento, que podría esperarse como el principio de la esperanza y la felicidad, se convierte en tragedia. La cinta muestra cómo, en un pequeña y humilde villa de pescadores, Kino y su esposa Juana están sufriendo por la agonía de su hijo, a quien le picó un alacrán y podría morir; recurren a un médico extranjero que se niega rotundamente a atender al pequeño por la falta de dinero. Con desesperación van con la curandera y ésta logra salvar al niño. Kino se sumerge en el mar hasta encontrar una hermosa perla en el fondo del mar.

Cuando todos se enteran, Kino despierta la avaricia del doctor y de su hermano, un usurero, quienes están dispuestos a apoderarse de la joya a toda costa.

A través de las circunstancias que se desatan por el hallazgo, y a lo largo de la cinta, se revela la capacidad de mezquindad y codicia del ser humano. La pareja ve su apacible vida transformada al enfrentar a todos aquellos que a toda costa intentan despojarlos de su tesoro. Los acontecimientos se desbordan y, mientras Kino mira la perla como la esperanza de un futuro mejor para su familia, Juana intenta convencerlo de que la regrese al mar, ya que la considera la causa de su infelicidad.



Escena de La perla con Pedro Armendáriz y María Elena Marqués.

El productor de la cinta fue Óscar Dancigers, de origen ruso-francés, que había llegado a México en 1942 huyendo de los horrores de la guerra. Fernández,

habiendo sido despedido sin contemplaciones de CLASA Films, se sintió agradecido con Dancigers por haberle dado trabajo; lo consideraba un productor culto y entusiasta del cine de calidad y en quien había encontrado el apoyo necesario para continuar su carrera. De ahí su interés por llevar a la pantalla un propósito más ambicioso: una película que, según el "Indio", contribuiría a lograr la anhelada internacionalización del cine mexicano.

Como las otras producciones de Dancigers en México, *La perla* -nombre definitivo del proyecto, originalmente llamado *La perla de la paz*- era la adaptación de una obra literaria y se agregaba al creciente número de filmes mexicanos cuyo argumento estaba sustentado en el prestigio de una pluma famosa. En este caso, Águila Films se aprestaba a coproducir con la RKO de Hollywood la versión fílmica de una historia escrita por el californiano Steinbeck, cuyo guión sería elaborado por el mismo autor y que sería filmada en inglés y español.

Aunque más reconocido por sus novelas de temática social -*De ratones y hombres*, *Las viñas de la ira* y *Al este del paraíso* son algunos de sus títulos más famosos-, Steinbeck era un autor muy popular y respetado en el mundo literario estadounidense; ganador del Premio Pulitzer en 1940, su inclusión en cualquier proyecto fílmico era garantía de prestigio internacional. Para esta cinta Steinbeck escribió el que muchos consideran el más bello de sus textos.

Fernández estaba convencido de que la bella y dulce Olivia de Havilland, coprotagonista de la cinta norteamericana *Lo que el viento se llevó* (1939), era la actriz ideal para interpretar el papel central de *La perla*, lo cual no se consiguió. En general, la película tiene el estilo deliberadamente épico; pero con una materia que vale la pena. Es uno de los pocos casos, entre las obras de Fernández, donde el guión sube al nivel de la técnica; y otro más en el cual sobresale el excelente trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa.

En todo caso, el resultado final fue costoso, pero produjo muchas satisfacciones para los involucrados en su producción. Dancigers se convirtió en uno de los productores más importantes del cine mexicano y el “Indio” logró el anhelado reconocimiento internacional para su obra. Además, años después, en 1962 el autor del libro en el que se basó la película fue galardonado con el premio Nóbel de literatura por su obra, que fue considerada como la más bella en ese tiempo por los críticos literarios de la época. (García Riera, 1969).

Claro ejemplo del éxito avasallador de la película es que fue distinguida en 1947 con el premio por mejor fotografía y mención honorífica como "Mejor contribución al progreso cinematográfico" en el Festival de Venecia; también recibió el Ariel de Plata a la mejor película, a la mejor dirección, al mejor actor, al mejor actor de cuadro (Juan García) y mejor fotografía, además de nominaciones en las categorías de mejor actriz (María Elena Marqués), mejor guión adaptado, mejor edición y mejor música de fondo (Arturo Díaz Conde). Además fue premiada por la Asociación de Corresponsales Extranjeros en Hollywood y recibió un premio a la mejor fotografía en el Festival de Madrid. *La perla* fue famosa en toda Iberoamérica y el crítico Paulo Antonio Paranaguá dijo de ella que era “*una denuncia maniquea, una apología del fatalismo*” (Pardo, en red; disponible en [http://www.solidaridad.net/imprimir2409\\_enesp.htm](http://www.solidaridad.net/imprimir2409_enesp.htm)).

### **8.2.2 *El monje blanco***

Posteriormente se realizó *El monje blanco*, con una duración de 100 minutos, bajo la dirección de Julio Bracho, quien también escribió el argumento junto con Jesús Cárdenas, autor del guión; los diálogos adicionales fueron de Xavier Villaurrutia; la fotografía fue de Alex Phillips, la música de Raúl Lavista y la edición de Jorge Bustos. Destacaron las actuaciones de: María Félix, Tomás Perrín, Martha Elba, Ernesto Alfonso, Martha Douglas, Julio Villarreal, Paco

Fuentes, Consuelo Guerrero de Luna, José Pidal, Felipe Montoya, Ángel T. Sala, Manolo Fábregas, José Elías Moreno, Manuel Noriega, Fanny Schiller, Alejandro Cobo, etc.

Esta prestigiosa cinta se comenzó a filmar en enero de 1945 bajo los auspicios de la productora CLASA y fue estrenada el 6 de octubre del mismo año. Inspirada en una obra de teatro en verso del poeta moderno español Eduardo Marquina, la película narra cómo la llegada de un monje con hábito blanco a un monasterio en la Italia del siglo XIII causa gran nerviosismo entre los habitantes del pueblo debido al halo misterioso que le rodea. Este personaje en realidad es una mujer, Gálata, quien le cuenta al fraile superior su historia de tribulaciones amorosas que involucran a un escultor, ahora convertido en monje, además de otro tipo de problemas familiares. Con retrocesos en el tiempo, el filme permite ir conociendo la historia de esta mujer y su pasado.



Escena donde aparecen los protagonistas de El monje blanco María Félix y Ernesto Alonso

A decir de la crítica, Bracho hizo una estupenda adaptación de la obra histórico-religiosa de Marquina y logró convertir a la Félix, en una de sus mejores actuaciones en la pantalla, de diva en verdadera actriz, con un alto grado

dramatismo. Su personaje, Gálata Orsina, es una mujer con un extraño encanto que trastorna a dos hombres de diferente manera; a Héctor como mujer; a Fray Can como virgen, como diosa. Bracho transmite en la pantalla la esencia beatífica del monasterio y de la época medieval en que se desarrolla la historia, con bellos escenarios y una impecable escenografía, además de la fotografía plena de claroscuros que le confiere carácter a la cinta. Por otro lado, la calidad actoral es estupenda en general; se trata, más bien, de un ensamblaje de buenos actores. Tomás Perrín da a su personaje los matices y los cambios requeridos: cuando es el conde Hugo del Saso, es sensual y apasionado; cuando se convierte en Fray Paracleto logra un aura de santidad que la cámara logra captar con mística belleza. Destaca también la actuación de Ernesto Alonso, estupendo como el beatífico y alucinado Fray Can.

María Félix, por primera ocasión dirigida por Julio Bracho, obtuvo una nominación al Ariel en 1947 por la mejor actuación femenina con su papel en *El monje blanco*; otras nominaciones fueron para María Douglas (mejor coactuación femenina), Alex Phillips (mejor fotografía) y Armando Valdés Peza (mejor vestuario).

En su libro sobre Julio Bracho, al hablar de *El monje blanco*, Emilio García Riera (1986:211) señala que la cinta:

"... Ha respetado el fondo y la forma de la obra de Marquina, pero -dueño del espacio, de recursos y posibilidades sin límites- supera la obra de ensueño que tantas veces admiráramos en la escena teatral. Dejó de ser una bella pieza teatral -joya de la farándula- para convertirse en un relicario de arte elevado, donde la realización perfecta, impecable de Julio Bracho, nos hace sentir lo imaginario, al plasmarse frente a nuestra vista y a nuestras almas, como un suceso real, como algo que pudo haber sucedido alguna vez en la noche de los tiempos..."

Como en otras producciones, Bracho hizo un cine de arte que la gente común no siempre entendía; pero que la crítica valoraba positivamente. Por ejemplo, Efraín Huerta, en el periódico *Esto* del 11 de octubre de 1945 (en red;

disponible en [http://www.geocities.com/jesus\\_373/Monjeblanco.html](http://www.geocities.com/jesus_373/Monjeblanco.html)), comentó lo siguiente:

"...*El monje blanco* tiene las cualidades de una película de gran categoría; producción, realización, técnica, actuación, ambiente, etc. Es una sinfonía en claroscuro, con ritmo y modulación que prenden al espectador desde la primera escena.

El valor primordial de la cinta es la dirección de Julio Bracho, quien dejó a un lado la minuciosidad tediosa de ciertas partes de su *Crepúsculo* y la dinámica frívola de *La corte del Faraón*, para darnos una obra quietamente lírica, una película blanca, tersa, sin errores. Campanarios, campiñas, selvas, ríos, castillos feudales, zurear de palomas, hábitos monjiles, esculturas, una pasión violenta, arrepentimientos de que suele valerse Dios, etc. son los elementos con que se realizó el film. Julio Bracho consagró a esta cinta toda la fuerza que consideró prudente".

### **8.2.3 Campeón sin corona**

Otra película exitosa del año fue *Campeón sin corona*, con una duración de 100 minutos, bajo la dirección y guión de Alejandro Galindo, con la adaptación de Gabriel Ramírez Osante y del mismo Galindo, con la fotografía de Domingo Camarillo, la edición de Carlos Savage y la música de Rosalío Ramírez. Los actores que participaron fueron: David Silva, Amanda del Llano, Carlos López Moctezuma, Fernando Soto "Mantequilla", Nelly Montiel, Víctor Parra, María Gentil Arcos, José del Río, Félix Medel, Aurora Cortés, Salvador Quiroz, Ernesto Catalá, Roberto Cañedo, Estanislao Schillinsky, Pedro Septién, Clifford Carr, Hernán Vera y José Pardavé, entre otros.

Este drama urbano, producido por Raúl de Anda, gira en torno a Roberto "Kid" Terranova, un joven nevero metido a boxeador gracias a sus tremendas facultades. Se muestran sus comienzos y el ambiente popular del que surge. Sus primeros triunfos lo convierten en el boxeador del momento y rápidamente comienza a ganar dinero, el cual derrocha a manos llenas. Su suerte cambia el día que enfrenta a Joe Ronda, un boxeador norteamericano que despierta en Roberto

un profundo complejo de inferioridad. A los éxitos seguirán entonces los fracasos y su declinación como estrella deportiva ocasionada por su alcoholismo.

Considera como la mejor película de ambiente urbano y de barrio bajo hecha por el cine mexicano, *Campeón sin corona* es una de las colaboraciones más exitosas de la mancuerna formada por el director Alejandro Galindo y el actor David Silva. Inspirada claramente en la vida del pugilista Rodolfo "Chango" Casanova, uno de los ídolos populares de la época, la película es un retrato de la compleja sociología del mexicano de la clase obrera, para quien el ascenso en la escala social es un sueño casi inalcanzable. Al parecer, Galindo buscaba, por un lado, explicar las teorías del sentimiento de inferioridad del mexicano, propuestas en 1938 por el filósofo Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*; y, por otro, recrear las costumbres del habitante de los barrios bajos, reconstruyendo la ciudad en el foro: desde el barrio de La Lagunilla hasta las arenas de box.



Escena de la película *Campeón sin corona* donde aparece David Silva

"[*La cinta es*] un estudio de la clase media-baja. Con ella, Galindo se convierte en el cronista social más importante del momento, al mismo tiempo: él asegura que el mexicano se acompleja al tratar temas que los americanos ya habían tocado, como el boxeo, es por eso que lo trata de una forma muy mexicana, con el fin de que se sientan identificados con la película. Filma la cinta en escenarios reales o muy bien elaborados con tal de que parezca auténtico. Es el director del mejor cine urbano..."

(Reyes Díaz, 2000, en red; disponible en [http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada\\_oro\\_cine\\_mexicano\\_0055.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada_oro_cine_mexicano_0055.htm)).

Como se señala en la página <http://www.loscineastas.com/cine%20mexicano/campeon.htm>, la cinta perfila el que será uno de los grandes conflictos de la época: la lucha de la modernidad contra la tradición, del pasado contra el futuro. Ante "Kid" Terranova se presenta la oportunidad de acceder a la modernidad, encarnada en Susana y en su retador Joe Ronda; sin embargo, este mundo está vedado para él porque significa la renuncia definitiva a sus raíces populares. Al final, Roberto deja de ser el "Kid" para regresar a su vida como nevero.

Además de sus evidentes virtudes argumentales, *Campeón sin corona* sorprende por la habilidad con que su director resuelve las dificultades técnicas. Por ejemplo, la secuencia inicial, en la que el boxeador es forzado a suspender la pelea ante un público que arma un escándalo, demuestra la destreza de Galindo para manejar situaciones complicadas. El uso del sonido fuera de cuadro, de los planos de reacción y los primeros planos evidencia la sofisticación alcanzada por el director en unos cuantos años detrás de las cámaras. Por todo ello es que la película se ha convertido en una referencia obligada para los estudiosos del cine mexicano y para el público admirador de la llamada "época de oro".

Sin embargo, su valor fílmico trasciende los límites estrictamente cinematográficos y se inserta en el ámbito más amplio de la cultura popular mexicana gracias a que, gran conocedor de las atmósferas y personajes de la Ciudad de México, Galindo supo imprimir desenvoltura y naturalidad a sus personajes, marginados urbanos de barrios bravos. En palabras de David Silva (en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/campeon.html>): *"Fue fácil interpretar al Kid Terranova porque Alejandro Galindo, autor de la historia, lo preparó bien, le tomó mucho interés y sabía el 'caló', ese lenguaje de barrio que tan magníficamente imprimió a la cinta."*

Hay que señalar que este filme fue premiado en la segunda entrega del Ariel, en 1947, recibiendo la estatuilla David Silva como mejor actor, Fernando Soto "Mantequilla" por la mejor coactuación masculina y Alejandro Galindo por el mejor argumento original; además la cinta tuvo otras nominaciones, incluyendo mejor película y mejor edición. Así, sin lugar a dudas, *Campeón sin corona*, que fue estrenada el 5 de septiembre de 1946, merece recordarse como uno de los grandes momentos de la cinematografía nacional y como uno de los mejores retratos de la realidad mexicana del siglo XX.

#### **8.2.4 Pepita Jiménez**

Por último, llegó *Pepita Jiménez*, con una duración de 84 minutos, bajo la dirección de Emilio Fernández, quien escribiera el guión, junto con Mauricio Magdaleno, con base en la novela homónima de Juan Valera; la fotografía fue de Alex Phillips, la edición de Gloria Schoemann y la música de Antonio Díaz Conde. Los actores fueron: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalbán, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero de Luna, Carlos Orellana, Rafael Alcayde, Julio Villarreal, José Morcillo, Antonio Bravo, Manuel Noriega, Margarita Sáenz, Manuel Pozos, Luis Mussot, Rafael Acevedo, Consuelo Monteagudo, Columba Domínguez, Francisco Ledesma, Pepita Llacer, Emilio Benito, Pepe Badajoz, Jaime Carbonell, Francisco Pando y Hernán Vera, entre otros.

Producida por Óscar Dancigers para Águila Films y Producciones Cafisa, la acción de este melodrama transcurre en el siglo XIX y narra la historia de Luis de Vargas, un muchacho seminarista andaluz que regresa a su pueblo y debe luchar entre sus deseos de ser sacerdote y el amor que empieza a sentir por la bella Pepita Jiménez, que ha sido obligada a casarse con el viejo, odioso y vulgar usurero Gumersindo por la ambición de su tía. Afortunadamente, el vejete muere cuando está a punto de tumbar a su joven esposa sobre la cama; así Pepita queda

viuda y virgen. Deseada por varios, entre ellos el padre de Luis, Pepita se enamora del seminarista, quien le corresponde provocando que se desaten las pasiones.

Tragedia amorosa y sentimental, *Pepita Jiménez* es el título más sobresaliente de la filmografía mexicana de Ricardo Montalbán y, al mismo tiempo, la mejor película española del cine mexicano. Por esta cinta Salvador Bartolozzi obtuvo el Ariel en 1947 para el mejor vestuario; además recibieron nominaciones: Rosita Díaz Gimeno como mejor actriz, Fortunio Bonanova –que trabajó en *El ciudadano Kane*- por la mejor coactuación masculina, como el padre que termina por apoyar a su hijo aunque amen ambos a la misma mujer; y José Morcillo y Manuel Noriega como mejores actores de cuadro.



Escena de *Pepita Jiménez* donde aparecen Rosita Díaz Gimeno y Ricardo Montalbán.

Estrenada el 22 de febrero de 1946, la crítica ha reconocido sus méritos, como es el afortunado tratamiento que se dio a la historia de Valera. Por ejemplo, Roberto Villarreal (2009, en red; disponible en <http://www.elnorte.com/editoriales/gente/469/937647/default.shtm>) ha dicho de ella lo siguiente:

"Estamos ante una de las grandes películas del 'Indio' Fernández, adaptada con Mauricio Magdaleno, pero sin el apoyo de Gabriel Figueroa, por lo que la fotografía no es preciosista, sino efectiva. La cinta habla del gran amor, aquel que se eleva sobre cualquier convención o limitante (como pasaba con *Las Abandonadas* o *Bugambilia*); por otro lado, Luis es un alma pura cuyas reacciones surgen de las experiencias que va viviendo y de ninguna manera es un ser pusilánime (como los personajes de Pedro Armendáriz en las cintas mencionadas). Su amor hacia la joven Pepita es tan natural que le abre los ojos hacia su verdadera situación en el mundo. Con esta película, el 'Indio' Fernández continuaba con sus temas preferidos, aparte de contar con un reparto extraordinario y capaz: parece una película española sin serlo, y así es como alcanza su universalidad".

De igual modo, en la página [http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Pepita/Jimenez/elpepirtv/19900516elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Pepita/Jimenez/elpepirtv/19900516elpepirtv_4/Tes) se señala que *Pepita Jiménez* es "un furioso melodrama de pasiones, deseos y celos [...] realizado con una fuerza y poder de convicción superiores a la versión que 30 años más tarde realizaría Rafael Moreno Alba con Sarah Miles y Stanley Baker de protagonistas".

Sin embargo, también se han hecho algunos comentarios en otro sentido, como es el caso de Rafael de España (2002:237-238), para quien esta versión de la novela de Valera no resultó muy afortunada, por mucho que las intenciones del director fueran buenas y pretendiera, sobre todo, hacer un homenaje a España, como se deja bien explícito en los títulos de crédito. Señala que, "sin ser en modo alguno despreciable—decorados, vestuario y fotografía son de excelente calidad—, quizá no fue muy acertado encomendarle la dirección al 'Indio' Fernández. Su mentalidad no parecía muy próxima al espíritu de una novela que, por otra parte, fue muy desvirtuado en el guión, convirtiendo la fina ironía de Valera en un desaforado dramón que por poco acaba en completa tragedia".

En la misma línea, se menciona que con esta cinta el "Indio" Fernández abandonó por primera vez los clásicos ambientes mexicanos; y que en este punto

reside uno de los principales defectos del film, *"por cuanto la Andalucía reconstruida en estudios y exteriores mexicanos resulta poco creíble, casi como una caricatura de opereta"* (en red; disponible en <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Pepita-Jimenez/Critica>).

## **CONCLUSIONES**

En la búsqueda de alcanzar el objetivo general de esta tesina, se habló de la importancia que tuvo el cine mexicano durante la 2ª Guerra Mundial mediante el análisis histórico, económico, cultural y social de los factores internos y externos que favorecieron la llamada época de oro, la cual se desarrolló aproximadamente de 1939 a 1945.

Sobre la cuestión cronológica es importante aclarar, una vez más, que la época de oro del cine nacional suele ser delimitada subjetivamente por quienes la estudian, según sean sus intereses o sus objetivos. generalmente, el marco de tiempo más aceptado son los años de 1941 a 1945, que son los años de mayor auge del cine nacional; sin embargo, hay quienes proponen un periodo mucho más amplio que va desde 1935 hasta 1955, siendo ésta la temporada de consolidación, auge y comienzo del declive de la industria cinematográfica. No obstante, por así convenir a los intereses de la investigadora, en este caso se optó sólo por abordar el periodo ya mencionado.

Para efectos del presente estudio se hizo una revisión histórica de los principales artistas, directores y películas del cine mexicano de la época; también se analizaron algunos aspectos económicos, políticos y sociales que en ese momento vivía México, los cuales, de una u otra forma se reflejaban en las películas de entonces y se explicaron las causas que favorecieron el auge del cine nacional en el periodo de estudio.

Durante 1939, y ya constituida como una industria, el cine mexicano tuvo varios problemas debido principalmente a que se saturó al público con melodramas de tipo ranchero, ya que se explotó al máximo la temática de lo que fue un gran éxito tanto nacional e internacional: *Allá en el rancho grande*, filmada en 1936 por el director Fernando de Fuentes. Se repitió tanto el mismo tema que se le llevó al agotamiento y el público dejó de ir al cine, por lo cual en 1939 se dio la primera crisis cinematográfica de la época de oro. Por lo anterior, el entonces presidente de la República Mexicana, Lázaro Cárdenas propuso un decreto de ley que fue aprobado rápidamente para que los cines exhibieran, por lo menos una vez al mes, una película mexicana. Lo que se buscó en ese año fueron nuevas temáticas y nuevos géneros para entretener a la gente y evadir la desagradable realidad de la 2ª Guerra Mundial.

Otro de los problemas al que se enfrentó el cine mexicano, a partir de este año, fue la competencia con Argentina, ya que México y este país producían casi la misma cantidad de películas anualmente y había una especie de contienda para ver en dónde se filmaban más y cuáles tenían mayor éxito. Un conflicto más que enfrentó la industria cinematográfica nacional fueron los elevados costos de producción, puesto que la remuneración apenas y alcanzaba para recuperar los gastos que se generaban durante la grabación del filme.

Este año se produjeron aproximadamente 42 películas, de las cuales en este trabajo se destacaron sólo ocho: *El signo de la muerte*, *La noche de los*

*mayas* y *Los de abajo* (Chano Urueta); *El fantasma de media noche* (Raphael J. Sevilla); *Corazón de niño* (Alejandro Galindo); *Café Concordia* (Alberto Gout); *Sendas del destino* (Juan J. Ortega); y *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro).

Durante 1940, la industria cinematográfica mexicana se recuperó después de una crisis bastante fuerte y recobró territorio en cuanto al éxito y calidad de las películas filmadas en este año. De esta forma, México empezó a destacar tanto por las películas como por algunos actores, lo cual puso al país en la mira del mundo cinematográfico. Sin embargo, a pesar de recuperar el prestigio, sólo se produjeron aproximadamente 29 películas debido a problemas políticos internos. El género más importante en este año fue la comedia con películas como *Ahí está el detalle*, del director Juan Bustillo Oro, que colocó a Mario Moreno "Cantinflas" como un icono de la comedia nacional que alcanzó la fama alrededor del mundo. Esta cinta fue uno de los éxitos más grandes del año, ya que, en la interpretación de su papel, "Cantinflas" desarrolló en su personaje una forma de hablar muy peculiar, de tal manera que, hasta hoy, es recordado por su característica manera de expresarse: con enredos, cambiando palabras, hablando "mocho", expresándose como "peladito" de barrio, pero con humor y audacia, intercambiando entre él mismo y con los demás diálogos rápidos sin parar.

Por lo que respecta a ese año, nuevamente sólo se destacaron en esta monografía ocho películas de diferentes temáticas: *El charro negro*, de Raúl de Anda, quien alcanzó tanta fama con la cinta que incluso, como se dijo en su momento, lo apodaban de la misma manera; *Allá en el trópico*, *El jefe máximo* y *Creo en dios* (Fernando de Fuentes); *Mala yerba* (Gabriel Soria); la ya mencionada *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro, quien se consolidó como un gran director durante esta época de oro; *El secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez) y *Con su amable permiso* (Fernando Soler). Pero, sin duda, lo más

sobresaliente del año fue la comedia y la gran actuación de "Cantinflas", poniendo en alto el nombre de México a nivel mundial.

A lo largo de 1941 se registró un completo levantamiento en la industria fílmica nacional, pues México se colocó como el principal productor de películas en toda Latinoamérica, superando a Argentina, con 37 filmes. Esto se debió a diversos factores: por un lado, recibió apoyo económico y político principalmente de EU; además, el pueblo latino se identificaba más con la idiosincrasia y el folclor de las películas mexicanas que con las producidas por Argentina, Brasil o cualquier otro país de centro y Sudamérica; y también, por su temática y su mejor calidad, cada vez más cuidada en cada detalle. En este año la guerra ya se había generalizado en gran parte del mundo, lo cual benefició a México cinematográficamente porque se incrementó la producción de películas y recibió apoyo económico de los norteamericanos, que además proporcionaban herramientas y utensilios que servían y agilizaban la filmación de las películas, como cámaras, refacciones, maquinaria e instrucción técnica, entre otros aspectos más.

Hay que recordar también que por esas fechas se creó el Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación, a quien correspondía la labor de autorizar la exhibición comercial de las cintas en el país, así como su exportación. Bajo sus auspicios, y considerando la calidad y cantidad de las películas producidas en ese año, se realizó la Primera Semana del Cine Nacional para impulsar este sector de la cultura mexicana.

De las 37 películas realizadas a lo largo del año se destacaron en el apartado correspondiente once de directores que empezaban a consolidarse ya por sus producciones anteriormente realizadas, como: Alejandro Galindo (*Ni sangre, ni arena*); Juan Bustillo Oro (*Cuando los hijos se van* y *Mil estudiantes* y

*una muchacha*); Miguel Contreras Torres (*Simón Bolívar*); Joselito Rodríguez (*¡Ay Jalisco no te rajes!*); Julio Bracho (*Ay, que tiempos, señor Don simón*); Rolando Aguilar (*¿Quién te quiere a ti?*); Miguel M. Delgado (*El gendarme desconocido*); Fernando Soler (*El barbero prodigioso*); Chano Urueta (*El conde de Montecristo*), y Emilio Fernández (*Clipperton: la isla de la pasión*). El año cerró con éxito debido a las diferentes temáticas que se abordaron, donde sobresalió el drama lleno de enredos, amor, pasión y traición.

Debido a la 2ª Guerra Mundial, en 1942, el mundo estaba dividido en tres bloques: África, la Unión Soviética y el Pacífico Occidental. Los enfrentamientos bélicos dejaron devastado al mundo y sin esperanza alguna. Paradójicamente, la industria cinematográfica mexicana creció mucho, con lo cual México destacó mundialmente y llegó a ser la más fuerte de Latinoamérica. Durante este año se creó una de las empresas cinematográficas más sólidas de la época de oro: Grovas, S.A., la cual estuvo integrada por destacados directores de cine como: Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer, Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla. También por entonces se empezó a planificar cómo iba a ser la producción, en cuanto a géneros, de las películas.

Para entonces el cine mexicano se hallaba en plena expansión. María Félix apareció por primera vez y Jorge Negrete era el actor más popular. El cine era un excelente negocio y los estudios cinematográficos no paraban de producir películas con actores de moda. Fue un momento clave para la época de oro del cine nacional, pues se tenía conquistado el mercado interno y se dominaban también los de Centro y Sudamérica.

De los 42 filmes del año únicamente se destacaron siete películas para fines de la investigación: *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout); *Historia de un gran amor* y *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho); *Baisano Jalil* (Joaquín

Pardavé); *Así se quiere en Jalisco* (Fernando de Fuentes); *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández); y *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías), la cual fue la primera película de María Félix, quien tuvo un papel protagónico, demostrando las habilidades histriónicas que la llevarían a la fama mundial pocos años después.

En 1943, México se unió a la guerra al lado de los EU, por lo que recibió de este país un gran apoyo económico para que el cine nacional despuntara, lo cual sucedió. Éste fue el año más importante, ya que se produjeron alrededor de 70 películas, arriba de cualquier país latinoamericano, colocando al cine nacional como el líder. Se produjeron dramas, comedias, adaptaciones de la literatura internacional, películas de época y ambientadas en otros países, tanto rurales y urbanas. Se realizaron muchas películas de calidad, de las cuales siete fueron elegidas para describirse más ampliamente: *Flor silvestre y María Candelaria* (Emilio Fernández); *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes), donde María Félix se ganó el apodo de “*la Doña*” por su papel protagónico y por haber sido una diva en la época de oro del cine mexicano; *San Francisco de Asís* (Alberto Gout); *Distinto amanecer* (Julio Bracho); *Una carta de amor* (Miguel Zacarías); y *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres). Estas siete películas, de gran importancia para la época de oro, actualmente están situadas entre las mejores de la historia del cine mexicano.

Durante 1944 México seguía beneficiándose indirectamente a causa de la guerra en todos los sentidos, tanto económica como cinematográficamente. Este año se produjeron entre 64 y 70 películas; la mayoría eran dramas que hacían temblar de emoción a los espectadores, comedias llenas de momentos de gracia imparables, de época, de ambiente extranjero, algunas situadas en ambientes urbanos y otras en ambientes rurales. Las películas fueron dirigidas por directores consagrados de la cinematografía mexicana y entre ellas pueden mencionarse las que fueron seleccionadas para comentarse en esta tesina: *El corsario negro* (Chano Urueta); *La hora de la verdad* (Norman Foster); *Las abandonadas* y

*Bugambilia* (Emilio Fernández); *Tuya en cuerpo y alma* (Alberto Gout); *Crepúsculo* (Julio Bracho); y *La barraca* (Roberto Gavaldón). Estas cintas también están consideradas entre las mejores películas en la historia de la cinematografía nacional.

Después del sombrío lanzamiento de la bomba atómica sobre Japón, de la muerte de Hitler, y de que triunfara la alianza formada por México, EU, Inglaterra, Francia, entre otros países, a finales de 1945 concluyó la terrible e imborrable 2ª Guerra Mundial, dejando al mundo devastado, desprotegido, con hambre, con millones de personas muertas y con muchas carencias. De esta forma, termina también la etapa de mayor resplandor de la época de oro del cine mexicano, produciéndose 85 películas, dejando atrás a la competencia latina, española, europea, etc. La mayoría de las cintas que se produjeron fueron dramáticas y cómicas; algunas se desarrollaron en ambientes rurales y otras en urbanos; pocas fueron de época; algunas se adaptaron en ambientes extranjeros y otras se inspiraron en algunas obras de la literatura universal. De las películas producidas en este año se destacaron nada más cuatro para fines de investigación: *La perla y Pepita Jiménez* (Emilio Fernández); *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo); y *El monje blanco* (Julio Bracho). Estas cintas alcanzaron un gran éxito internacional y también están catalogadas entre las mejores de la historia del cine mexicano.

En otro sentido, un punto más que puede señalarse al hacer un repaso de la historia del cine nacional en los años cuarenta es que por entonces se comenzaron a dejar sentir las tendencias a la monopolización que, más tarde, restringirían la producción fílmica nacional, pues la productora CLASA compró a Grovas y se alió con FILMS Mundiales bajo la dirección de Manuel Espinoza Iglesias, constituyendo un fuerte corporativo que dominó el panorama cinematográfico de la época. Asimismo hay que recordar que en esa década se construyó una infraestructura industrial que permitió un sustancial incremento de la

producción cinematográfica, sobre todo con la fundación de los estudios Azteca, Churubusco y Cuauhtémoc.

Otra muestra del éxito de las producciones mexicanas de entonces es que en 1946 se funda la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que se encargaría de seleccionar a lo mejor del cine nacional; para ello se creó el premio Ariel, que constituía el mayor galardón que cualquier cineasta mexicano podía obtener en el país.

Al finalizar el estudio se puede concluir que el periodo más fuerte de la época de oro del cine mexicano -que comprendió de 1936 a 1957- se dio de 1939 a 1945, ya que en estos años se produjeron numerosas películas, con lo que se logró un gran desarrollo cinematográfico en el país. Esto se debió a diversos factores, tanto internos como externos. En primer lugar, EU y Europa no producían más que documentales de los enfrentamientos contra el enemigo y, en general, no tocaban otro tema más que el de la guerra que acontecía en esos momentos. Por su parte, la gente trataba de evadir la realidad de la contienda, además de que los recursos monetarios estaban destinados, casi al 100 %, a apoyar la ofensiva estadounidense. Esta situación propició que el cine mexicano tuviera poca competencia, además trataba diversos temas a través de géneros como el drama, el melodrama, la comedia, las películas de charros y muchos más que ayudaron, en gran medida, al éxito y al desarrollo de la industria fílmica mexicana.

Otro de los factores que influyó en la consolidación del cine nacional fue el hecho de que México se uniera a la guerra con EU, por lo que éste le dio su apoyo económico a la cinematografía mexicana dándole material de producción perfectamente equipado y barato. A cambio, el país vecino obligó indirectamente a la industria nacional a realizar producciones acerca de la guerra y del apoyo que EU le brindaba a muchos países.

La época de oro del cine mexicano no sólo representó el periodo de auge de un importantísimo medio recreativo para la gente, sino también la conversión del cine en un mecanismo de difusión cultural con enorme fuerza, a través del cual se vieron reflejadas en la pantalla grande las realidades sociales del México de esos años. No sólo se trataban temas familiares o de la comunidad bajo la forma de melodramas, a pesar de ser éste probablemente, el género más frecuentado y de identidad más neta dentro del cine del continente hispanoamericano, pues se le puede ubicar dentro de un imaginario donde ya estaban presentes el bolero, la canción romántica, la radionovela y la novela rosa. Hubo, como ya se dijo, comedias, un nuevo giro para los filmes de charros, películas de cine negro y producciones con temáticas históricas, religiosas, de suspenso y musicales. Más tarde se incorporarían las cintas de rumberas, de luchadores, de ciencia ficción y un segmento dedicado al público infantil. Podría decirse que todos los aspectos importantes de la vida humana eran retratados a través del celuloide. Toda esta gama de géneros enriqueció el cine de finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, e hizo de éste el período más importante de la historia fílmica nacional.

Las películas realizadas en esta época son consideradas como clásicas dentro del cine mexicano, por lo que aún se exhiben con gran éxito. Con ellas se logró dar a conocer a México como país, sus costumbres y los problemas de sus habitantes, ante el mundo y especialmente ante América Latina. La buena acogida dispensada a las cintas nacionales se debía, en gran medida, a la identificación que el público experimentaba con relación a los modelos propuestos en la pantalla: la maternidad, el adulterio, el estereotipo de la masculinidad y la feminidad, la pobreza sobrellevada con honradez, la desgracia asumida como pobreza, etc., todo ello encarnado por los grandes ídolos del momento. En la búsqueda de una identidad nacional, la gente encontró modelos de conducta, de lenguaje, de costumbres. Además de esto, el cine fue un medio de entretenimiento para la gente, una forma de deslindarse de todos los problemas que ocurrían en el

país y, en general, en el mundo. Por tal razón el cine tuvo tanta aceptación, además que muchas de sus propuestas eran innovadoras y sumamente creativas.

Desde otro punto de vista, el cine mexicano de la época de oro se caracterizó por la gran calidad actoral de figuras nacionales, que en su mayoría poseían una sólida formación teatral; pero también por la contratación de los mejores exponentes de las artes escénicas iberoamericanas, como los españoles Manuel Fontanals, escenógrafo, y Antonio Momplet, que tuvo una modesta participación como director, además de ser un buen argumentista y adaptador. Inclusive se contó con la participación de figuras norteamericanas, como fue el caso de June Marlowe, coprotagonista de *El Corsario Negro*, o del director Norman Foster. A ello se sumó el uso de las canciones, el reflejo de la cotidianidad popular y de sus gustos, la defensa del derecho a la tierra, la honradez de los pobres, la exaltación de la honra de la mujer, del prestigio patrio y de la hombría, la lucha de la vida urbana, la injusticia social y la idealización de valores morales como el amor, la fidelidad, haciendo diferencias fundamentales entre hombres y mujeres en una sociedad que se constituía pretendiendo dar a cada género un papel bien definido dentro de la sociedad.

Estos elementos identificaron a los filmes de aquel entonces y lograron la apropiación de los públicos no sólo en México, sino en toda América Latina, por la raíz de una cultura y situación socioeconómica común. Como señala Cue Sierra (en red; disponible en [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=610&Itemid=53](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=610&Itemid=53)), la cinematografía mexicana incorporó los códigos hollywoodenses; pero logró de espléndido modo sus propias conquistas.

De esta manera se creó una gran industria del cine que produjo películas de gran calidad, con directores, guionistas, actores, fotógrafos, músicos, etc., que tuvieron reconocimiento mundial. Entre los directores más destacados no pueden dejar de mencionarse los siguientes: Emilio Fernández, cuya narrativa habría

conmovido a la escena nacional, con los temas de pueblo, indigenismo e injusticia en películas como *Clipperton: la isla de la pasión*, *Flor silvestre*, *María Candelaria*, *La perla*, *Bugambilia*, entre otras; Juan Bustillo Oro con *Ahí esta el detalle*, *Cuando los hijos se van*, *México de mis recuerdos* y muchas más; Julio Bracho sobresalió con *Historia de un gran amor*, *Distinto amanecer*, etc.; Miguel Zacarías con *Una carta de amor*, principalmente; Fernando de Fuentes con *Doña Bárbara*; Roberto Gavaldón con *La barraca*; y Joaquín Pardavé con *El baisano jalil*.

Asimismo, fueron célebres las interpretaciones de grandes actores de fama mundial como: María Félix, Pedro Armendáriz, Sara García, los hermanos Soler, Emilio Tuero, Miguel Inclán, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, Roberto Cañedo, Jorge Negrete, Gloria Marín, Stella Inda, Miguel Ángel Ferriz, Dolores del Río, Mario Moreno *Cantinflas*, David Silva, Mapy Cortés, Carlos Orellana, Carlos López Moctezuma, Isabela Corona, Eduardo Arozamena, Emilio Fernández, Emma Roldán y muchos más que se destacaron a lo largo de toda la época de oro del cine mexicano. Finalmente, vale la pena destacar el trabajo de fotógrafos de excelente calidad, como Gabriel Figueroa y Alex Phillips, quienes también fueron reconocidos en el mundo.

Desafortunadamente la guerra, pero también las producciones de excelente calidad que no tenían con quien competir -debido a que los principales países productores de películas estaban involucrados directamente en el conflicto bélico-, fueron los factores que más influyeron para que durante este periodo se diera la época de oro del cine mexicano, pues el país no tuvo dificultades para obtener préstamos económicos de los aliados que permitieran impulsar el cine nacional, ni tampoco fue difícil conseguir permisos para hacer proyecciones en el extranjero. Como resultado de esto -y, sobre todo, al disminuir la competencia-, México estuvo en la mira mundial con excelentes actores, directores, películas, fotógrafos, etc., que ayudaron al desarrollo de la industria fílmica nacional.

Finalmente, cabe señalar, que esta tesina se enfocó fundamentalmente a destacar, por año, las principales películas, actores y directores del periodo comprendido entre 1939 y 1945. Por lo anterior, se sugiere que es necesario efectuar un estudio más profundo sobre la situación social, política y económica que existió dentro del país durante la 2ª Guerra Mundial, ya que este periodo fue el más prolífico de la época de oro del cine mexicano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, C. Roberto y Douglas GOMERY (1991): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- ÁNGELES, Alba (1995): *Historia de México*, 8ª ed, México, Ángeles Editores,
- "¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!", *Geocities.Com*. En red; disponible en [http://www.geocities.com/jesus\\_373/DonSimon.html](http://www.geocities.com/jesus_373/DonSimon.html).
- AYALA Blanco, Jorge (1985): *La aventura del cine mexicano* 3ª. ed., México, Posada.
- *Azuela, Mariano*, en red; disponible en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/AZUELA\\_mariano/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/AZUELA_mariano/biografia.html)
- BARBACHANO Ponce, Miguel (1997): *Cine: durante la guerra fría*, México, Trillas.
  - (1991): *El cine mundial en tiempos de guerra*, México, Trillas.
- BARROSO ESTRADA, Cristina y Guillermo HAAG Y SAAB (2005): *Un bosquejo de la historia de México*, 2ª ed., México, Pearson Educación.

- "*Campeón sin corona*", *Los cineastas.com*. En red; disponible en <http://www.loscineastas.com/cine%20mexicano/campeon.htm>.
- "*Campeón sin corona*" (1945), *Películas del cine mexicano*. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/campeon.html>.
- CARRANZA PALACIOS, José Antonio (2003): *100 años de educación en México*, México, Limusa.
- CASTILLO, Luciano (2008): "Ramón Peón: el 'Griffith cubano' (VI)", *Habana Radio*. En red; disponible en [http://habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=35&id\\_art=20081122174252](http://habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=35&id_art=20081122174252).
- CERVANTES, Alejandro (2005): "El celuloide en Michoacán", *La Jornada Michoacán*, en red; disponible en <http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2005/04/27/08n2vdh.html>.
- CIUK, Perla (2000): *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA / Cineteca Nacional.
- COMAS, Àngel (2005): *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme, (1930-1975)*, Valls, Cossetania Edicions.
- "Cuando los hijos se van", *Esmas.com*. En red; disponible en <http://www2.esmas.com/the/catalogos/peliculas/037551/dvd-cuando-hijos-televisa-home-entertainment>.
- CUE SIERRA, Mayra: "Flujos, reflujos e hipervínculos en el Cine de Oro mexicano: figuras, historias, géneros y soportes", *Miradas. Revista del audiovisual*, en red; disponible en [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=610&Itemid=53](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=610&Itemid=53).
- DE ESPAÑA, Rafael (2002): "El exilio cinematográfico español en México", en YANKELEVICH, Pablo, coord.: *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, México, Plaza & Valdés.

- DE LA PEZA CASARES, María del Carmen (1995): "El bolero: nostalgia de una ciudad que nunca existió", en *Imágenes, representaciones y subjetividad*, fascículo no. 4 de *Política y cultura*, revista académica del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, UAM.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (2009): "Apuntes sobre la historia del cine mexicano (1895-1952)", *Cátedralec.doc*, en red; disponible en [http://www.cucsh.udg.mx/catedrasnacionales/material/2009a/eduardo\\_vega/Catedralec.pdf](http://www.cucsh.udg.mx/catedrasnacionales/material/2009a/eduardo_vega/Catedralec.pdf).
  - (1988): *Alberto Gout*, México, Cineteca Nacional.
- DELGADO DE CANTÚ, Gloria (2003): *Historia de México, vol. II. México en el siglo XX*, 4ª ed., México, Pearson.
- DE LAS RIVAS, Manuel (1999): "Paulino Masip y la novela popular: *Historias de amor*" (ponencia), en GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, Ma. Teresa y Juan AGUILERA SASTRE, eds.: *El exilio literario de 1939: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*. En red; disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/01368402103447273565679/p0000004.htm>.
- DE LOS REYES, Aurelio (1987): *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas.
- *Distinto amanecer (1943)*, en red; disponible en [www.geocities.com/jesus\\_373/DistintoAmanecer.html](http://www.geocities.com/jesus_373/DistintoAmanecer.html)
- "El baisano Jalil", en *Festival de Mayo.org*. En red; disponible en <http://www.festivaldemayo.org/fcmj2007/elbaisanojalil.htm>.
- EL MIRÓN (2006): "*María Candelaria*", *Reseña de películas en español*, en red; disponible en <http://elmiron.wordpress.com/category/maria-candelaria/>.
- *El monje blanco (1945)*, en red; disponible en [http://www.geocities.com/jesus\\_373/Monjeblanco.html](http://www.geocities.com/jesus_373/Monjeblanco.html).

- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Íñigo (2004): *Historia de México*, 2ª ed., México, Pearson.
- FLORES RANGEL, Juan José (2003): *Historia de México II*, México, Cengage Learning Editores.
- GALINDO, Alejandro (1981): *Verdad y mentira del cine mexicano*, 2ª. ed., México, Katún.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo (1897 – 1997)*. CONACULTA-IMCINE. Ediciones Mapa.
  - (1993): *Historia documental del cine mexicano III: 1943-1945*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
  - 1987): *Emilio Fernández (1904-1986)*, Col. Cineastas de México, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.
  - (1986): *Julio Bracho (1909-1978)*, Col. Cineastas de México, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.
  - (1969) *Historia Documental del Cine Mexicano*, Vol. 1-3, México, Era.
- GARCÍA RIERA, Emilio *et al* (1988): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 2, México, SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas.
- GETINO, Octavio (1990): *Cine latinoamericano: Economía y nuevas tecnologías visuales*, México, Trillas.
- GONZÁLEZ, David Albert (2008): "Soy puro mexicano: El nacionalismo revolucionario mexicano contra las potencias del Eje", *Históricas*, no. 81, boletín del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, UNAM.
- HERNÁNDEZ, Hugo (2006): *México, México, ¿ra, ra, ra?*, en red; disponible en [http://www.magis.iteso.mx/014/014\\_sensus\\_ver.htm](http://www.magis.iteso.mx/014/014_sensus_ver.htm).
- IBARRA, Jesús (2006): *Los Bracho: Tres generaciones de cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- "La imagen de la Virgen de Guadalupe en el celuloide", *Diario de Morelos*, en red; disponible en [http://www.diariodemorelos.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=30125&Itemid=68](http://www.diariodemorelos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=30125&Itemid=68).
- LARA Chávez, Hugo (2006): *Una ciudad inventada por el cine*, México, Cineteca Nacional.
- LEÓN, Isaac y Ricardo BEDOYA: "Cultura popular y cultura masiva en el México contemporáneo. Conversaciones con Carlos Monsiváis", *Diálogos FELAFACS*, en red; disponible en [http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/19-08IsaacLeon.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/19-08IsaacLeon.pdf).
- MARTÍNEZ RUIZ, Héctor (2007): *Estructura socioeconómica de México*, México, Cengage Learning Editores.
- "México: Época de oro", *Rincón del vago*, en red; disponible en [http://html.rincondelvago.com/mexico\\_epoca-de-oro.html](http://html.rincondelvago.com/mexico_epoca-de-oro.html).
- MICHEL, Manuel (1962): *El cine y el hombre contemporáneo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- MIQUEL, Ángel: *El primer cine mexicano de argumento sobre la Revolución*, ponencia presentada en el congreso "Dos siglos de revoluciones en México", México, UNAM. En red; disponible en [www.centenarios.unam.mx/pdfs/memorias/miquel-angel.pdf](http://www.centenarios.unam.mx/pdfs/memorias/miquel-angel.pdf).
- PARDO, Jesús: "La perla, de John Steinbeck: Un tesoro trágico y revelador", *Solidaridad.net*. En red; disponible en [http://www.solidaridad.net/imprimir2409\\_enesp.htm](http://www.solidaridad.net/imprimir2409_enesp.htm).
- "Pedro Armendáriz (1912-1963)", *Grandes biografías de mexicanos ilustres*, en red; disponible en <http://members.fortunecity.es/axoquen1/biografias/armendarizp.html>.
- "Pepita Jiménez. Crítica", *El País.com*, en red; disponible en [http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Pepita/Jimenez/elpepirtv/19900516elpepirtv\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Pepita/Jimenez/elpepirtv/19900516elpepirtv_4/Tes).

- "Pepita Jiménez", *Fotogramas.es*, en red; disponible en <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Pepita-Jimenez/Critica>.
- PEREDO CASTRO, Francisco Martín (2007): *Prensa, cine y propaganda. El periodismo cinematográfico mexicano y el panamericanismo durante la Segunda Guerra Mundial*, ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional de Historia de la Prensa en Iberoamérica, 1792-1970: "La Investigación hemerográfica como paradigma de interdisciplinariedad", San Cristóbal Las Casas.
- RAMÍREZ, Fernando (2004): "Los cien años del *Indio* Fernández", columna *Adicciones* de la sección de espectáculos de *El Siglo de Durango*, domingo 28 de marzo.
- REYES DÍAZ, Evelia (2000): "La década de oro del cine mexicano", *Conciencia*. Revista de Expresión de Estudiantes de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en red; disponible en [http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada\\_oro\\_cine\\_mexicano\\_0055.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada_oro_cine_mexicano_0055.htm).
- REYES DÍAZ, Evelia (2008): "*Época de Oro* del cine nacional mexicano", *Bustill.blogspot.com*. En red; disponible en <http://bustill.blogspot.com/2008/11/poca-de-oro-del-cine-nacional-mexicano.html>.
  - (2000): "La década de oro del cine mexicano", *Conciencia*, Revista de Expresión de Estudiantes de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. En red; disponible en [http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada\\_oro\\_cine\\_mexicano\\_0055.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/decada_oro_cine_mexicano_0055.htm).
- ROSADO, Enrique (1998): "Y el cine comenzó a catequizar", *México en el tiempo*, no. 24. En red; disponible en <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5175-Y-el-cine-comenz%F3-a-catequizar>.

- ROSAS, Alejandro (2006): "Del bronce a la pantalla grande", *¿Sabías que...?*, en red; disponible en <http://presidencia.gob.mx/mexico/sabiasque/?contenido=25488&pagina=2>.
- "San Francisco de Asís", Frate Francesco.org. En red; disponible en <http://www.fratefrancesco.org/ci-ne/sanfranc.htm>.
- SÁNCHEZ DÁVILA, Carmen (2006): "El espíritu navideño y la alegría del Año Nuevo también están presentes en el cine mexicano", *Filmeweb.net*. En red; disponible en <http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=322>.
- TAIBO I, Paco Ignacio (1986): *El "Indio" Fernández, el cine por mis pistolas*, México, Joaquín Mortiz / Planeta.
- TUÑÓN, Enriqueta (2002): *¡Por fin... ya podemos elegir y ser electas! El sufragio femenino en México 1935-1953*, México, Plaza y Valdés.
- *Una carta de amor (1943)*, en red; disponible en <http://www.geocities.com/cinemexicano100/19cartadeamor.html>.
- VILLARREAL, Héctor (2002): "Leni Riefenstahl y el cine de propaganda", *Razón y Palabra*, Edo. de México, ITESM. En red; disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>
- VILLARREAL, Roberto (2009): "Chismes", *El Norte.com*, en red; disponible en <http://www.elnorte.com/editoriales/gente/469/937647/default.shtm>.
- YANKELEVICH, Pablo (2002): *México, país refugio*, México, Plaza y Valdés.
- "Zacarías Nogaim, Miguel", en *Escritores del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. En red; disponible en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/Z/ZACARIAS\\_nogaim\\_miguel/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/Z/ZACARIAS_nogaim_miguel/biografia.html).
- ZÚÑIGA, J. F. (2006): "Auge fílmico en tiempos de guerra", *El Universal*, en red; disponible en <http://www.el-universal.com.mx/espectaculos/70557.html>.