

El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional

MARICRUZ CASTRO-RICALDE*

LA COLUMNA 82 ● abril-junio de 2014 ● pp. 9-16 ● ISSN 1405-6313

Resumen: A partir de una investigación documental en publicaciones periódicas de Argentina, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, Honduras, México, Nicaragua y Venezuela, este artículo demuestra el interés que el cine mexicano producido entre 1936 y 1956 provocó en los espectadores de Hispanoamérica y Estados Unidos, al igual que la presencia de actores, cineastas, temas y personajes de otros países hispanohablantes en la industria cinematográfica mexicana durante la denominada edad de oro del cine mexicano. Se constató la influencia de este cine en la conformación de la identidad cultural de los mexicanos y su proyección internacional.

Palabras clave: historia del cine; artes visuales; arte mexicano; cultura mexicana.

* Instituto Tecnológico y de Estudios

Superiores de Monterrey, México

Correo-e: maricruz.castro@itesm.mx

Recibido: 9 de octubre de 2013

Aprobado: 3 de diciembre de 2013

Una visita por la América hispana para cualquiera que sea mexicano, o haya residido en este país durante algún tiempo, provoca un sentimiento de familiaridad que va más allá de la convicción de que aún persisten los ecos del proceso de latinoamericanización afianzado a mediados del siglo XX. En Bogotá, Caracas, Santiago de Chile o Lima se puede tomar tequila, escuchar mariachi, ir a restaurantes de comida mexicana o poder solicitar, en sitios no especializados, guacamole o salsa picante. Es decir, hay una presencia significativa de la cultura mexicana, constatada no sólo por la gastronomía, sino por imágenes de Frida Kahlo, iconografía relacionada con la Virgen de Guadalupe, sombreros charros, música ranchera e, incluso, narcocorridos. Lo que los mexicanos consideran sus símbolos nacionales, en muchos casos, forma parte de la vida cotidiana en otros países de América Latina. Llama la atención, sin embargo, la falta de reciprocidad.

La discusión de los medios de comunicación globalizados y el comportamiento de los flujos de los patrones culturales suelen construirse en términos binarios: en un extremo, los Estados Unidos (u otro gran centro irradiador) y en el otro, el resto del mundo. La mayoría de los estudios académicos tienden tanto a formular esta situación en términos de contextos de hegemonía y subalternidad como a ignorar las complejidades de los flujos mediáticos en Latinoamérica —sobre todo en el periodo que va de los años treinta a los cincuenta del siglo XX—. Sin embargo, como advierte Paulo Antonio Paranaguá, la historia de las cinematografías de esta región avivan “mitologías capaces de trascender las fronteras, mucho antes del auge de las telenovelas y la *World Music*” (2003: 106). O bien, como asienta Seth Fein: “la lógica transnacional de la economía cultural de hoy no es un fenómeno enteramente nuevo” (2001: 161).

Durante la edad dorada del cine mexicano, un periodo que abarca más o menos entre 1936 y 1956, la industria fílmica azteca se convirtió en una de las

más prolíficas en el mundo y ejerció una influencia decisiva en la construcción de una cultura y una identidad nacional para los mexicanos. Esta época ha llamado la atención de los estudiosos que han observado la centralidad de su rol en la construcción de una ‘comunidad nacional imaginada’ (Anderson, 2007), conseguida por el empleo singular de géneros, narrativas, arquetipos, sonidos e imágenes. Estos críticos han enfocado sus argumentos en el concepto del proyecto nacional mexicano y su representación; es decir, sus símbolos, historia y geografía como elementos configuradores de una identidad, gracias a la cual un mexicano se sentía en ‘su’ suelo y frente a otro sujeto que consideraba su ‘igual’. Carlos Monsiváis sostiene que el público de ese momento plagiaba del cine y llevaba situaciones, personajes y emociones a su vida cotidiana. La mexicanidad se aprendió gracias a las dobles y triples funciones cinematográficas (Monsiváis, 1995; Noble, 2005).

Sólo de manera tangencial, algunos investigadores han documentado el interés que este cine provocó entre los espectadores de habla hispana fuera de las fronteras nacionales y no sólo entre las audiencias mexicanas; pero, a excepción de algunos estudios de caso, se ha indagado muy poco sobre el impacto que tuvo a nivel internacional. Aurelio de los Reyes declaró en 1987: “Está por hacerse [...] el estudio del cine mexicano como conquista [que] ha impedido y obstaculizado el desarrollo de las expresiones cinematográficas nacionales, pero también como un fenómeno de identidad latinoamericana” (p. 182); observación que sigue siendo válida aún ahora.

El consumo y la recepción de este cine es un fenómeno que involucra un gran número de factores, según el lugar del mundo en el que haya ocurrido. Por ejemplo, en la América hispana, el cine mexicano fue con el que se identificó la mayoría de los públicos, a pesar de que Hollywood era la industria dominante;¹ porque

1 Julia Tuñón ha documentado que si bien las clases populares preferían los filmes mexicanos, “el 69% de la programación del Distrito Federal [era] norteamericana [...] el cine de Hollywood [era] apreciado crecientemente, sobre todo en las ciudades” (2000: 21).

las representaciones que las películas hollywoodenses proyectaban sobre Latinoamérica incomodaban a los espectadores de esas latitudes por sus imprecisiones, inexactitudes o, de plano, sus falsedades. En cambio, el público hispanoamericano sentía que las historias mexicanas de celuloide eran mucho más cercanas a su sensibilidad, a su manera de ser, a su cotidianidad. En Estados Unidos, en ciudades como Los Ángeles, muchos inmigrantes suspiraban con nostalgia y alimentaban sus fantasías de regresar a su suelo natal gracias a estas películas. Si lo mexicano comenzó así a formar parte del panorama cultural de la zona de Los Ángeles, otras ciudades que alojaron a la diáspora latinoamericana, como Nueva York, fungieron como plataformas que visibilizaron las políticas del 'buen vecino' (Castro e Irwin, 2011).

El hecho de que Argentina y España tuvieran una infraestructura de producción de cierto peso convirtió a estos países en un caso distinto. Ambos vieron a México como un competidor que, como en efecto sucedió, podía imponerse aun en sus propios mercados. En la prensa argentina de la época era usual leer declaraciones como ésta: "Méjico, convertido en la nueva Meca del cine de habla castellana, sigue atrayendo a nuestras figuras mientras sus películas conquistan más éxito cada día entre nosotros" (*Sintonía*, 1945: 86). En Europa, además de España, las repercusiones también fueron peculiares. El triunfo de *María Candelaria* (1944) en el Festival de Cannes en 1946 posicionó la estética del equipo de Emilio Fernández, la cual alimentó las fantasías del viejo continente, que fortaleció, de este modo, sus ideas sobre el exotismo de la Revolución. Tal estilo funcionó muy bien en Francia, Italia, Checoslovaquia y, sobre todo, en Yugoslavia.

Durante la primera mitad de la década de los cuarenta, la única opción cinematográfica viable era México, ya que se había hecho casi imposible promover una industria en los países más pequeños, como Cuba o Chile, cuyos empresarios apenas habían conseguido realizar unas pocas producciones en su tierra. Cuba, por ejemplo, sólo filmó un total de ocho películas entre 1941 y 1945 (Douglas,

1996), un nivel de producción que Chile apenas superó (Ossa Coe, 1971). Prácticamente ningún otro país contaba con un historial de exportación.

Al ser México el productor cinematográfico más grande de Latinoamérica, llegaron a él intérpretes, realizadores y técnicos de los lugares más diversos. El siguiente listado, por demás incompleto, lo ejemplifica: Sofía Álvarez, Alicia Caro, Ana María Campoy, Alicia Neyra, José Gálvez (Colombia), Crox Alvarado (Costa Rica), Mapy Cortés, Blanca de Castejón (Puerto Rico), Irasema Dilián (Brasil), María Teresa Squella, Sara Guasch, Malú Gatica, los guionistas y realizadores José "Ché" Bohr² y Tito Davison (Chile), Clifford Carr, Irving Levy, Norman Foster, Rosita Fornés, Rebeca Iturbide³ (Estados Unidos), Julián de Meriche y el productor Óscar Dancigers (Rusia), Miroslava Stern (Checoslovaquia), Wolf Ruvinskis (Letonia), Estanislao Shilinsky (Lituania), Medea de Novara, Charles Rooner (Austria), Joan Page y Jacqueline Evans (Inglaterra), Christiane Martel (Francia) y Fernanda Wagner (Alemania).

Empresarios de otros países buscaron levantar proyectos conjuntos, ya que en sus naciones de origen no existía la infraestructura o no contaban con las estrellas necesarias para hacer rentable la taquilla. Esto ocurrió, por ejemplo, en Venezuela, Cuba y España. El resultado detonó una de las muchas contradicciones registradas entre la industria mexicana y la de otros países hispanohablantes, toda vez que al atraer a inversores foráneos, las demás cinematografías se debilitaron de modo considerable.

2 Bohr nació en Alemania y se educó en Chile; filmó en ambos países, en Hollywood, México y en Argentina (Dueñas y Flores, 2000: 41).

3 Los cruces internacionales también son evidentes en la figura de los mismos artistas. Estos dos casos lo muestran: Rosita Fornés creció en Cuba pero nació en Nueva York. Rebeca Iturbide nació en El Paso solamente porque el trabajo de parto sorprendió a su madre en el puente internacional, cuando ella y su esposo iban de regreso a México. Les pareció más fácil volver a El Paso para el alumbramiento. Este hecho fue constatado por la actriz misma, según la información del investigador Rogelio Atrasánchez Jr.

Un lugar común es la certeza de que México era el único capaz de enfrentar el poder de Hollywood en los mercados de habla hispana. El alcance de esta aseveración es limitado y produjo un sentimiento ambivalente, pues como ya apunté, generaba una identificación mayor que las historias originadas desde Estados Unidos. Esto provocó el orgullo de que un país latinoamericano fuera capaz de producir películas de calidad, que atrajera multitudes y tuviera un impacto real en todo el hemisferio. Aunque, a la par, afloraban muestras de resentimiento ante tal éxito en Sudamérica y España, donde a los productores mexicanos se les reprochaba que a causa de su industria hubiera desaparecido o se hubiera debilitado la propia. Las publicaciones periódicas no mexicanas expresaban cierto malestar de que no existiera la más remota posibilidad de que floreciera una industria a nivel local. Se celebraba que triunfaran historias habladas en nuestro idioma, pero se deploraba que la industria cinematográfica mexicana funcionara como un imperio, al estilo de Hollywood (Castro e Irwin, 2011).

Mediante su cine, México se promovía como imagen: sus costumbres y cultura, sus paisajes y atracciones



Cinefilia sin palomitas 1 (2014). Foto digital: Abril Carmona.

turísticas, su estatus como líder en tecnología y como el país más moderno de Latinoamérica. Esta oportunidad sencillamente no existía para ningún otro país de la región. Mientras que las campesinas ecuatorianas, los pescadores nicaragüenses o las amas de casa dominicanas se enamoraban de los apuestos charros, la sensualidad de las rumberas, el romanticismo de los cantantes de boleros, y admiraban los imponentes monumentos, las zonas arqueológicas o diversos episodios de la Revolución Mexicana, nadie fuera de sus países de origen podía mencionar un equivalente de esas imágenes icónicas. El resultado fue que no sólo no se desarrolló ningún tipo de afecto por sus respectivas tierras, como sí aconteció con México, sino que ecuatorianos, nicaragüenses o dominicanos sabían bien que ninguno de sus países podía aspirar al estatus que México poseía gracias a la forma en que su cine había contribuido a la difusión de su cultura. Voy más allá, México estableció los tonos y los estilos, la naturaleza de los repertorios y una estética a los cuales se acostumbraron las audiencias. Los gustos y las expectativas fueron modelados por esta industria.

Si el cine del Indio Fernández obtuvo éxito ante la crítica y fue visto como el emblema de nuestro nacionalismo, la popularidad que ganó ante las masas se le atribuye a su vínculo con los modelos de Hollywood. La sofisticación de sus estrellas, con su elegante vestuario y glamoroso estilo de vida, la cobertura permanente de la prensa, pendiente de sus apariciones en centros nocturnos y sus extravagancias acercaban a las audiencias de habla hispana, muchas de ellas en plena depresión económica, a un sueño que despertaba ecos diferentes, más comprensibles que los que provenían de la industria estadounidense. La bonanza económica de ciudades que habían sido tan boyantes como La Habana, Madrid y Buenos Aires se desvaneció entre la década de los treinta y los cuarenta. Justo el periodo en que comenzaron sus giras apoteósicas Tito Guízar, María Félix, Jorge Negrete o Dolores del Río. Lo anterior junto con las noches de gala que encabezaron los últimos en Madrid y la fastuosidad de las

ceremonias de concesión de los Arieles (como imitación de los Óscares) contribuyó a construir la visión de México como la meca del cine latinoamericano.

Sumemos el hecho de que algunas de las estrellas como la argentina Libertad Lamarque o la colombiana Sofía Álvarez asumieron un rol importante, ambas enfundadas en ropas de diseñador. Es decir, México 'se parecía', pero no era Hollywood. Era una meca con una fisonomía particular sin los excesos del país vecino. Brindaba la posibilidad de soñar en el progreso y la modernización, aunque a través de valores compartidos regionalmente. El caso de las rumberas, como las cubanas María Antonieta Pons y Ninón Sevilla, ilustra la conciencia de que podían contarse historias personales o cinematográficas inquietantes para los espectadores o los lectores, pero nunca más allá de las normas aceptables desde una perspectiva moral. México era un Hollywood que algunas veces retaba los límites de lo políticamente correcto sin saltarse nunca las fronteras de las ideologías compatibles con la sensibilidad de los valores dominantes en Latinoamérica. Representaba también un enclave más o menos resistente al capitalismo explotador y a la extrema frivolidad que caracterizaban a Hollywood.

En su atractivo papel del nuevo centro del cine, México atrajo un desfile persistente de talentos extranjeros como las mencionadas Lamarque, Álvarez, Pons o Sevilla. La enumeración podría alargarse considerablemente si me detuviera tan sólo en la presencia de los cubanos en los foros aztecas: el rey del mambo Dámaso Pérez Prado, los sobresalientes músicos Kiko Mendive y Bola de Nieve, la inolvidable voz de Rita Montaner, las presencias de Rosa Carmina, Carmen Montejo, Lina Montes y Blanquita Amaro, por citar a unos pocos. Y qué decir del cuantiosísimo legado de los artistas españoles, representados en sus intérpretes (como el galán Jorge Mistral o los actores de carácter del tipo de Ángel Garasa o Augusto Benedico), sus escritores (Manuel Altolaguirre, Luis Alcoriza, Álvaro Custodio o Max Aub) y sus realizadores (el inconmensurable Luis Buñuel o los generadores de éxitos como José Díaz Morales,



Cinefilia con palomitas 3 (2014). Foto digital: Abril Carmona.

Miguel Morayta o Jaime Salvador). En palabras del guionista y director nacido chileno Tito Davison:

En muchos países se preguntan por qué el cine mexicano ha tenido tanto éxito. No dudaría en afirmar que se debe al espíritu de colaboración que anima, sin distinción de clase social, los veinte millones de hombres que componen la población de este hermoso país. Desde la señora de más aristocrático linaje hasta el más humilde campesino de piel oscura, todos hacen su parte para apoyar a la industria del cine (1945: 92).

La perspectiva de Davison quizá se acomodó a una estrategia inconsciente de su parte para su inserción en el mundo del cine mexicano. Periodista en su país natal, comenzó como guionista en Argentina y a partir de 1945 ejerció este oficio en suelo azteca. Su carrera como director despegó en México en 1948 con un doble éxito: *La Sin Ventura*, protagonizada por la cubana María Antonieta Pons, y *Que Dios me perdone*, protagonizada por María Félix. Davison se convertiría en

un importante colaborador de la megaestrella Libertad Lamarque, al dirigir nueve de sus películas, y llegaría a ser conocido como uno de los guionistas y directores más exitosos de su generación. Ganó dos Arieles, uno como guionista de *Bel Ami* (1947), dirigida por Antonio Momplet, y otro como director de *La dulce enemiga* (1957); asimismo obtuvo una nominación en Cannes por dirigir a María Félix en *Doña Diabla* (1950).

El cine mexicano también le brindó a otros países algo que éstos, por sí mismos, no podían ofrecer: representar a estas culturas ante enormes audiencias nacionales e internacionales. Así, por ejemplo, desempeñó un rol central para que las idiosincrasias venezolanas, argentinas, cubanas, colombianas o españolas se diseminaran a lo largo y ancho de los mercados de habla hispana durante esa época; no importaba si, por ejemplo, en las coproducciones eran los mexicanos los que dominaban en su función de productores, directores, intérpretes o técnicos. Otro ejemplo sería la incorporación de temas y personajes de otras latitudes, como Simón Bolívar, en proyectos desarrollados en México. Si en algún momento hubo industrias que estuvieron posibilitadas para generar sus propias películas, de todas formas solicitaban apoyo mexicano para asegurarse de que se cumplieran las expectativas de las audiencias. Durante años, las estructuras y los estilos del cine mexicano tendían a ser copiados, dada la idea de que, de otra forma, dudosamente se triunfaría como lo había hecho la industria cinematográfica azteca. En algunas ocasiones, películas generadas a nivel local lograron un éxito que prometía cambiar la situación, como la colombiana *Allá en el trapiche*, realizada por el argentino Roberto Saa Silva en 1943; la chilena *La dama de las camelias*, de José Bohr, en 1947, o la venezolana *La balandra Isabel llegó esta tarde*, dirigida por el argentino Carlos Hugo Christensen, en 1950. Pero, por sí solos dichos filmes no fueron capaces de mantener el interés de las audiencias por su cine y mantener a flote a las pocas compañías cinematográficas existentes en Caracas, Bogotá y Santiago.

En muchos aspectos, el cine mexicano fue ‘nuestro’ cine, como Latinoamérica fue ‘nuestra América’

en esas décadas. Para los mexicanos, Centro y Sudamérica eran más que “los hermanos del Sur”, eran “una continuación de nosotros” (*Cinema Reporter*, 1943: 8). Los procesos de identificación que se pusieron en marcha posibilitaron que se prefirieran las películas con los actores mexicanos favoritos por encima de las películas nacionales, a pesar de que éstas desplegaban tramas, paisajes, personajes y contextos culturales que podían ser, por lógica, más fáciles de asimilar.

LOS MaticES

En gran parte de la hemerografía leída sobre el periodo, la palabra ‘imponer’ apareció asociada con el cine mexicano muy frecuentemente. No obstante, el matiz con que era utilizada difería de un país a otro, de un medio a otro, o según la ocasión. Dos variantes eran las más regulares: la primera se asentaba de manera neutral para describir el rol sobresaliente del cine mexicano; la segunda se empleó con un tono de ironía e, inclusive, cierta molestia, pues aludía al sentido de haber forzado una situación: imponerse a partir del abuso, de la superioridad, del poder.

Muy tempranamente, la revista *Filmográfico*, en 1934, celebraba así el éxito del cine mexicano: “La industria pelicular nacional sigue en auge [...] Ya no hay poder humano que la detenga ni proyecto que al cabo no se cristalice. Nuestro cine se ha impuesto no sólo en México, sino en todos los países que piensan y hablan a Dios en español” (Hillos, 1934: 31). *Cinema Reporter*, después de realizar una evaluación del mercado en 1942, hizo el llamado a “conquistar los mercados [hispanoparlantes], conquista que además de dinero, proporciona influencia espiritual” (1942: 21). Y, justo después del éxito internacional del filme *Simón Bolívar*, Paul Kohner, esposo de la famosa actriz Lupita Tovar, anunció a la prensa mexicana: “El cine mexicano se ha impuesto” (*Cinema Reporter*, 1943: 28). A partir de 1943 comenzaron a llover datos sobre la preferencia por

el cine mexicano en Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Honduras y Panamá, en donde “el público busca nuestras costumbres, el reflejo del medio ambiente, que en algunas ocasiones tiene nexos y semejanzas a ellos”. En su paso por Centroamérica, el enviado de *Cinema Reporter* también aseguraba que “las cintas hechas en nuestro país tienen preferencia especial del público sobre las demás” (Aguilar, 1944: 12-13). El poeta y crítico de cine, Efraín Huerta, no titubeaba en escribir: “La industria mexicana del cine. Una señora industria, merecedora de todos los respetos de todos los públicos, incluyendo entre éstos a los de Argentina, España y el sur de los Estados Unidos” (1944: 4). Los ejecutivos de los estudios no dudaban en hablar ya de la existencia del cine mexicano como “una enorme fuerza moral y un formidable vehículo de propaganda” (*Cinema Reporter*, 1945: 10). Conquistados los mercados de Estados Unidos, se ambicionó lograr el éxito también en Europa; una de las estrategias fue enviar títulos a los festivales de cine más reconocidos (Cannes, Locarno, Venecia). *María Candelaria* (1944) le dio a Emilio “El Indio” Fernández su primer gran reconocimiento internacional, lo cual indujo a la actriz y periodista Marta Elba Fombellida a asentar lo siguiente: “El concurso de Cannes ha servido para que se confirmara por los cuatro puntos cardinales que la cinematografía mexicana ha llegado a esa categoría exacta de la llamada clase A en materia de atributos técnicos y artísticos [...] Puede competir en los niveles de ‘más y mejor clase’” (1946: 14). Incluso, en 1952, año en que para algunos estudiosos es un hecho el declive de esta industria (Tuñón, 1998), las revistas continuaban afirmando: “El cine mexicano ha conseguido una indudable universalidad debido al éxito internacional” y “se está imponiendo” (*Cinema Reporter*, 1952: 5).

Fuera de México, en Chile, por ejemplo, desde los tempranos años treinta se reportaba una “invasión de cintas mexicanas” (*Ecran*, 1938). En 1942, un crítico colombiano escribió con cierta amargura sobre las consecuencias del éxito mexicano:

recordemos también a México, que con sus películas más recientes ha impuesto y popularizado su música, su vestimenta, sus costumbres, sus monumentos y bellezas naturales. En el campo de la moda, de los gustos, de las preferencias estéticas, de la vida cotidiana y sentimental, el cine ejerce una tiranía absoluta (*El Tiempo*, 1942: 5).

Esta retórica aumentó con el paso de los años y se extendió a otros países. En forma retrospectiva, el crítico venezolano Antonio Soto Ávila sostuvo que “el cine mexicano se impuso [...] porque respondió a la necesidad popular” (2005: 9).

Los tintes del término ‘imponer’ adquirieron connotaciones más negativas en los países con los que México rivalizó en la conquista de los mercados; es decir, España y Argentina, aunque también aparecieron en Cuba y Chile. Por ejemplo, veamos lo que escribió la prensa de Buenos Aires al respecto: “gana un ‘round’ uno, gana un ‘round’ el otro [...] en el torneo que en el mercado de habla española se ha entablado entre el cine argentino y el mexicano” (*Cine*, 1943: 2). En otras palabras, las publicaciones lo plantearon en términos de ganadores y de competencia, lo cual resulta más interesante si recordamos que el discurso político prevaleciente era el de la fraternidad panamericana (que promovió activamente el cine mexicano, incitado por el gobierno estadounidense). La carrera por el triunfo, por lo tanto, se formulaba como aquella en la que no había perdedores, el público latinoamericano era quien ganaba si se generaba un mejor cine. La retórica de la invasión, la conquista y la imposición, evidente en los numerosos ejemplos aportados, deseo vincularla también con la función propagandística y social del cine y no sólo con los logros en la taquilla o las ganancias económicas, lo cual implicaba ejercer una influencia de índole moral, promotora de la imagen y la cultura mexicanas fuera de sus fronteras.

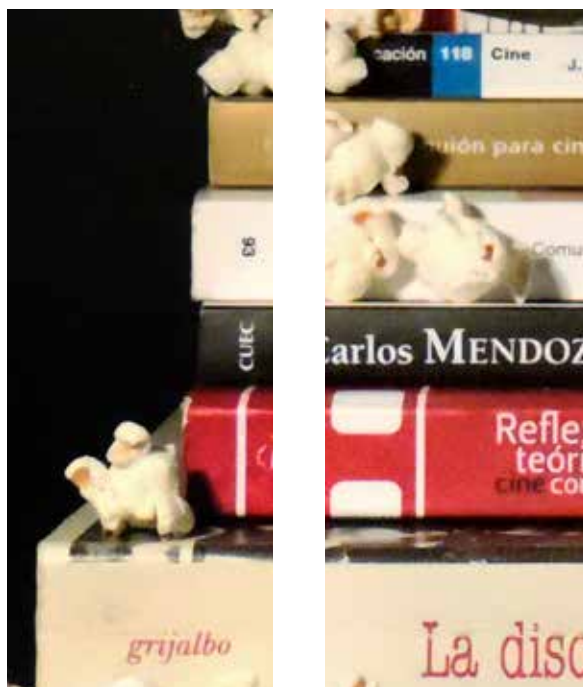
Deseo concluir con la idea que formulé en un inicio: a pesar de que el cine mexicano, en realidad, nunca amenazó el dominio de Hollywood, su éxito internacional durante la época dorada problematiza

las nociones binarias de norte y sur dentro del campo cultural y muestra que puede ser estudiado, por lo tanto, como un precedente de las complejas relaciones entre los campos mediáticos y culturales en el marco de la globalización del mundo contemporáneo. LC

REFERENCIAS

- Aguilar, Hesiquio (1944), "Cine mexicano en Centro América", *Cinema Reporter*, año VIII, México, 15 de abril, pp. 12-13.
- Anderson, Benedict (2007), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM, Colección El Estudio.
- Cine* (1943), "Panorama del cine mexicano explicado por Modesto Pascó: un momento de la pantalla hermana", año 2, núm. 14, Buenos Aires, 14 de enero, p. 2.
- Cinema Reporter* (1942), año VI, México, abril, p. 21.
- Cinema Reporter* (1943), año VII, México, 27 de noviembre, p. 8; año VII, enero, p. 28.
- Cinema Reporter* (1945), "México, capital del cine en español", año IX, México, 30 de junio, pp. 10-11.
- Cinema Reporter* (1952), año XVI, México, 30 de agosto, p. 5.
- Davison, Tito (1945), "Panorama del cine mexicano", *Sintonía*, año XIII, núm. 465, Buenos Aires, noviembre, pp. 92-93.
- Douglas, María Eulalia (1996), *La tienda negra. El cine en Cuba (1897-1990)*, La Habana, Cinemateca de Cuba.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores (2000), "José Bohr", *SOMOS: Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, año XI, núm. 194, México, abril, p. 41.
- Ecran* (1938), año IX, núm. 374, Santiago de Chile, 15 de marzo.
- El Tiempo* (1942), Bogotá, 12 de diciembre, p. 5.
- Fein, Seth (2001), "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema," en Gilberto Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, Durham, Duke University Press, pp. 159-198.
- Fombellida, Marta Elba (1946), s. t., *Cinema Reporter*, año X, México, 19 de octubre, p. 14.
- Hillos, Carl (1934), "Casos y cosas del cine nacional", *Filmográfico*, año III, núm. 27, junio, México, p. 31.
- Huerta, Efraín (1944), "El cine mexicano ayer, hoy y pasado mañana", *Cinema Reporter*, año VII, México, 30 de diciembre, p. 4.
- Monsiváis, Carlos (1995), "Mythologies", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Mexican Cinema*, Londres/México, British Film Institute/Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 117-127.

- Noble, Andrea (2005), *Mexican National Cinema*, Nueva York, Routledge.
- Ossa Coó, Carlos (1971), *Historia del cine chileno*, Santiago, Quimantú.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, FCE.
- Reyes, Aurelio de los (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas.
- Sintonía* (1945), año XIII, núm. 463, Buenos Aires, septiembre, p. 86.
- Soto Ávila, Antonio (2005), *La época de oro del cine mexicano en Maracaibo*, Maracaibo, Universidad de Zulia/CONAC.
- Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.



Cinefilia con palomitas 3 (2014). Foto digital: Abril Carmona.

MARICRUZ CASTRO-RICALDE. Doctora en Letras Modernas. Es profesora investigadora del Instituto Tecnológico de Monterrey, México. Ha recibido diversos galardones por sus ensayos. Sus libros recientes son *Guadalupe Dueñas. Después del silencio* (en coautoría con Laura López Morales, 2010), *Narradoras mexicanas y argentinas, siglos XX-XXI* (en coautoría con Marie-Agnès Palaisi-Robert, 2011) y *El cine mexicano "se impone". Mercados trasnacionales y penetración cultural en la época dorada* (en coautoría con Robert McKee Irwin, 2011). Dirige la colección editorial "Desbordar el canon", premiada en 2006 y 2009 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II.