



Programa de Cómputo para la Enseñanza
Cultura y Vida Cotidiana 1940-1970

Historia de México II: Tercera Unidad

Modernización económica y consolidación del sistema político 1940-1970

Propósitos: Comprender los cambios que genera la forma de modernización adoptada y sus diversas expresiones culturales

Humberto Domínguez Chávez y Rafael Alfonso Carrillo Aguilar

Mayo de 2011



Cine mexicano entre 1940-1970

Humberto Domínguez Chávez

El contexto

Durante la época posrevolucionaria, a partir de los años de la década de 1930, se impulsó el proyecto que buscaba lograr el desarrollo industrial y urbano del país, e integrar la nación a la modernidad, de acuerdo con el modelo socioeconómico deseado por el sistema político mexicano.

Con el cine, que suplió a la radio en el entretenimiento y la formación sentimental, al decir de Monsiváis (2007: 36-39), el público aprendió los caminos del nuevo lenguaje de la modernización; así, de manera superficial los espectadores entendieron los cambios que les afectaban con la erosión de su anterior vida rural, cultura que hasta entonces todos habían creído eterna; y, sobre todo, los acostumbró a la vida de opresión que acarrearía la industrialización.

El contraste entre la luz de la pantalla y la oscuridad de la sala, según Julia Tuñón (1995: 114), propiciaba la relación afectiva del espectador con los personajes representados que encarnaban sus deseos; ofreciéndole a la sociedad un modelo de la moral social aceptada y dominante, que al mismo tiempo dejaba pasar, con sus dobles mensajes, lo considerado indebido.

En el ambiente de la aglomeración urbana, y los largos horarios laborales, la producción cinematográfica le mostraría a la población que lo íntimo no es lo que se vive, sino lo que se desearía vivir; conduciéndoles a soñar que lo más colectivo integraba lo más personal, encontrando su identidad sobre todo en el melodrama. En donde el gran público, de pueblo y barriada, haría uso de las tramas cinematográficas para reinventar los ambientes familiares con base en las actuaciones de sus héroes y heroínas; los actores de carácter mostrarían con sus aspectos memorables las formas de actuar de acuerdo con las circunstancias; aunado a la ridiculez y maldad de tontos y villanos, la generosidad de tías y compadres solícitos, y los arquetipos y estereotipos de profesionistas, artesanos, tenderos, taberneros, curas, policías y, por qué no, de cabareteras y prostitutas, lo que permitiría a los espectadores reconocerse, y ser reconocidos, dentro del tropel urbano de barrios, colonias y vialidades.

Sus mensajes



El cine ofrecería formas para evocar emotivamente a la cada vez más cambiante sociedad rural de una época anterior a la reforma agraria cardenista, apunta Monsiváis (1988), por lo que se abandonarían las críticas a la epopeya revolucionaria o las idealizaciones del ambiente rural y sus haciendas, que habían estado presentes en el cine de [Fernando de Fuentes](#)¹ (*Vámonos con Pancho Villa*, *Allá en el Rancho Grande* y *El compadre Mendoza*:



1933; 1935 y 1936); por las recreaciones, entre otros, de los personajes interpretados por [Jorge Negrete](#), [Pedro Armendáriz](#), [María Félix](#) o [Dolores del Río](#), en donde se ilustraba *la exótica barbarie mexicana*, en contextos de *jardines efímeros*; contextos que no serían modificados hasta las recreaciones miserables de [Luis Buñuel](#) (*Nazarín*, 1958), al decir de Carlos Fuentes (1988: 13, 15 y 17).

En el cine de ambiente rural, de las décadas de 1940 y 1950, sobresalió la fotografía de [Gabriel Figueroa](#) y la dirección de [Emilio \(El Indio\) Fernández](#), quienes buscaron delimitar una *mexicanidad* a través de una revelación y exaltación propia del paisaje, de una visión de la pareja y de las

¹ Se han incorporado en diversas partes del texto ligas a páginas web en Internet, consultadas en abril de 2011, en donde se podrá ampliar la información.

relaciones sociales, y de una particular versión de la historia nacional. Este cine, filmado en el blanco y negro de la época, que se adecuaba a la idea de que *el pueblo mexicano no tiene color*, según [Gabriel Figueroa](#) (1990), se integraba con imágenes de desolación, aislamiento, y carácter angustiante y conflictiva de la vida, mediante una particular fotografía de los paisajes, los cielos y sus nubosidades, que incluía especiales perfiles humanos, decorados en las habitaciones campiranas, y amaneceres y atardeceres cautivantes.

Con todo ello se buscaba mostrar visiones enaltecidas e idealizadas del coraje, la grandeza de la tierra, y el machismo y la femineidad de la población rural, señala Monsiváis (1988: 43), en una propuesta particular de un México rural anterior a las devastaciones del progreso, o la continuidad de ese mundo campirano, con sus comunidades indígenas y la vida agropecuaria bajo el dominio de poderes caciquiles, que se resistía a los cambios que desde el gobierno trataban de imponerse, para mejorar las condiciones de vida de sus habitantes.

Por su parte, las actuaciones cinematográficas de [Fernando Soler](#) y [Sara García](#) impondrían las astucias y modelos a seguir del patriarcado y matriarcado, tanto en ambientes rurales como ciudadanos; las de [Pedro Infante](#), [David Silva](#) y [Fernando Soto \(Mantecquilla\)](#) orientaban sobre los difíciles caminos de la asimilación a las desconocidas formas de la vida urbana; mientras las actuaciones de los cómicos [Mario Moreno \(Cantinflas\)](#), [Germán Valdez \(Tin Tan\)](#), [Adalberto Martínez \(Resortes\)](#), e incluso [Jesús Martínez \(Palillo\)](#), mostrarían las formas de conducirse ante las nuevas formas del poder socioeconómico y político, mediante complejas formas del habla con las que se buscaba comunicar lo menos posible, para evadir el compromiso y las posibles consecuencias de lo que se podría considerar una conducta impropia, por individuos poco compenetrados de las nuevas pautas sociales.

Los personajes representados en el cine por [Joaquín Pardavé](#) ejemplificarían formas de disculpa social, mediante la comicidad, ante las conductas adoptadas con la inevitable vejez, la vida matrimonial y los conflictos masculinos con una matrona dominante, la persistente soltería masculina o los problemas que conlleva las amistades de carácter difícil.

En tanto las actuaciones cinematográficas de [Ninón Sevilla](#), [Lilia Prado](#), [María Antonieta Pons](#), [Silvia Pinal](#) y [Meche Barba](#), entre otras, ofrecían una sensualidad familiar, pero inaccesible, para los espectadores masculinos. Todo ello se integraría en una posibilidad de inventarios familiares, en donde el público se reconocería en las conductas sociales que eran mostradas por los actores en las películas.

Las ciudades en el cine mexicano serían las protagonistas que mostrarían los escenarios del buen vivir deseable, pero inalcanzable para la generalidad de la población, al mismo tiempo que mostraban la miseria e injusticia en que vivían la mayor parte de sus habitantes, a través de los melodramas que se presentaban en el contexto de sus callejones, monumentos, edificios y parajes; en donde se buscó promover la sumisión a una moral impuesta y la consolidación de una clase media sumida en la tradición patriarcal y el anhelo del ascenso social. En donde los personajes se encontraban marcados por la influencia religiosa que limitó las expresiones sociales, con la imposición de las llamadas buenas costumbres; mientras en la vida real el desarrollo capitalista no se afianzaba como sistema de vida, sino que se imponía por la fuerza en contextos establecidos de diversos grados de explotación, por el impulso de imitación de la economía estadounidense por el Estado.

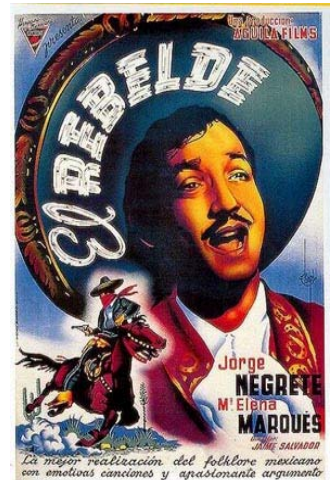
Por lo tanto, los temas del cine nacional mostrarían diversos personajes prototípicos, marcados por influencias desde el sistema económico y político, a las que se adicionaban las influencias religiosas, con sus madrecitas santificadas o doncellas virginales, hijos obedientes y trabajadores, además de otros protagonistas negativos, procedentes de la realidad de miseria e injusticia con los delincuentes o las mujeres fatales, que mostraban modelos con los que se buscaba imponer a las grandes masas, lo que debería considerarse como ejemplos de una adecuada conducta social.

Dentro de estas representaciones también podemos encontrar mezclas, comenta Monsiváis (1988: 27), para reforzar la dramatización, que unifican a la madre abnegada y la prostituta para lograr mayor reafirmación de lo que se consideraba una vida moralmente aceptable; además de otros personajes que actúan como antihéroes, también para reforzar estos comportamientos ideales, con papeles entre el macho bronco guadalupano y el proxeneta, o de prostitutas disfrazadas de madres o esposas modelo, encontrándose incluso otros que muestran a gánsters melodramáticos que dependen en su actuar de *madrecitas santas*.

Las ciudades, filmadas en sus calles o recreadas en los estudios, serían protagonistas de la desesperanza de aquellas mayorías que han sido atraídas a sus confines desde la miseria del campo, para ser enclaustradas entre paredes de pobreza, hacinamiento, penurias y violencia; mientras los menos, aparecen rodeados de un lujo cosmopolita que resulta inaccesible, pero

deseable, para la mayoría de la población. La promoción de antihéroes se limitó a la producción cinematográfica, mediante su creación por directores y guionistas del cine, ante su ausencia en la producción literaria de la época, ocupada en temas coloniales, filológicos, filosóficos y rurales, además de cuestionamientos del reciente pasado revolucionario o de las perspectivas que se podrían ofrecer a la nueva nación modernizada.

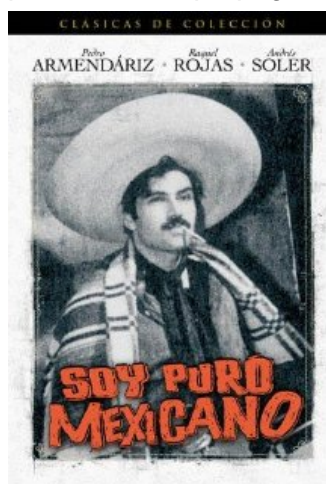
Incluso, los pocos escritores de temas urbanos, como [José Revueltas](#), se convertirán también en guionistas cinematográficos, colaborando en el cine del director [Roberto Gavaldón](#), mientras el poeta [Octavio Paz](#) puliría los diálogos de [Jean Malaquais](#), apunta Ruy Sánchez (1990), además de escribir con Enrique Granados una canción para [Jorge Negrete](#), [*El rebelde (Romance de antaño)* 1943 de [Jaime Salvador](#)]; trabajos que serían considerados *alimenticios* por algunos de los autores, refiriendo que servían para poder comer con el producto de los ingresos que generaban. Los pintores se involucrarían como escenógrafos, según comenta [Gunther Gerzso](#) (1990), mientras [Leopoldo Méndez](#), [José Clemente Orozco](#), [David Alfaro Siqueiros](#), [Gerardo Murillo el Doctor Atl](#) y [Diego Rivera](#) contribuían, directa e indirectamente, según Orellana (1988), con sus murales y grabados a dar fuerza a los personajes en las escenas de ambiente campirano, fotografiadas por [Gabriel Figueroa](#).



Este cine era disfrutado en grandes salas ubicadas en el centro de la ciudad de México como el *Palacio Chino*, *Alameda* o *Mariscal*, otros sobre Paseo de la Reforma como el *Chapultepec*, además de aquellas ubicadas en barrios más populares como el *Mina*, *Tlacopan*, *Cosmos*, *Opera*, *Mitla*, *Popotla*, *Tacuba* o *Hipódromo*, ubicadas en colonias como *Guerrero*, *Santa Julia*, *Santa María la Ribera*, *Popotla*, *Tacuba* o *Tacubaya*.

La influencia norteamericana y el desarrollo de la industria

Durante la [Segunda Guerra Mundial](#), de los tres países de habla castellana que tenían una industria cinematográfica (Argentina, España y México), únicamente nuestro país fue aliado de los norteamericanos, señala García Riera (1998: 120-121); lo que fue aprovechado por los Estados Unidos para utilizar este medio en la propaganda de unión panamericana, a través de la *Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales* del gobierno norteamericano, a cargo de [Nelson Rockefeller](#); que proveyó insumos para la industria, créditos a sus productores y asesoramiento técnico, además de película virgen, que se consideraba un especial material de guerra por sus posibles usos propagandísticos.



La colaboración del cine nacional se daría en forma mínima con películas de temas bélicos [*Soy puro mexicano* de [Emilio Fernández](#) (1942)], tan común en la producción norteamericana durante la guerra; en su lugar, y para impulsar la unión panamericana, comentan Ayala Blanco (1968) y García Riera (1998), se realizarían adaptaciones de obras literarias sudamericanas y ambientaciones de comedias musicales del tipo hollywoodense, con actores y música latina; además de otras de corte histórico, con temas supuestamente nacionalistas ubicadas en contextos de pasados legendarios y tramas de ambiente porfirista, para tratar de contrarrestar la amenaza de expansión de imperialismos occidentales. Como señala Mino (2007: 26), *el destino del cine mexicano ha estado indisolublemente ligado al cine estadounidense. Las influencias económicas y artísticas norteamericanas han marcado el modo de ver y hacer el cine*. Idea que comparte el director [Luis Alcoriza](#) (1990: 32).

Para 1941 esta industria ocupaba el sexto lugar nacional por su producción, lo que llevaría a una *época de oro del cine nacional*, que fue apoyado por el gobierno avilacamachista ratificando un acuerdo cardenista, para hacer obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país; lo que daría lugar a la fundación de la compañía distribuidora *Películas Nacionales*, integrada por un conjunto de empresas productoras, que concentraría y difundiría más del 95% de la producción, mientras la exhibición era controlada por la *Compañía Operadora de Teatros, S. A.*, impulsada por el empresario norteamericano [William Jenkins](#) y sus asociados mexicanos, entre los que se encontraba el propio hermano del presidente de la República, [Maximino Ávila Camacho](#), [Gabriel Alarcón](#), Manuel Espinosa Yglesias y Rómulo O'Farril; aunado a lo anterior, en el terreno financiero se creó el *Banco Cinematográfico* para refaccionar a la industria. Como resultado se crearon nuevas productoras en los siguientes años, señala Alcoriza (1990: 123-124): *Filmex* de Simón Wishnack y [Gregorio Walerstein](#); *Films Mundiales* a cargo de [Agustín Fink](#);

crecimiento acelerado de sus metrópolis, favorecido por las acciones del [Estado benefactor](#) en el terreno económico y en el desarrollo de los servicios de salud, vivienda y educación, sobre todo. Estas ciudades incorporarían una importante vida nocturna, apunta González (1992), para divertir a estas incrementadas masas populares en sus cuatro mil cantinas, un número igual de cabarets, además de doscientos prostíbulos, lo que influyó en la modificación de sus costumbres. Una de las modificaciones en las formas de vida se estableció con el horario corrido en oficinas, empresas y comercios, en 1944, que acabó con las horas muertas a mitad del día, ocupadas para la comida familiar y la tradicional siesta de la vieja vida rural, señala Mino García (2007: 32).

Los temas principales en la producción cinematográfica de la época, dirigidos esencialmente a una clase media en formación, que tenía como fundamento a la familia, se ubicaron dentro de los siguientes conjuntos: cine histórico; películas de ambiente campirano; melodramas; comedias; temas de cabaret, el arrabal y mujeres fatales. Más adelante se incorporarían otros, por influencia de la producción del cine internacional y de temas tratados en la naciente TV, con el cine de luchadores y los westerns, la problemática de una juventud rebelde, desarrollada a partir de la finalización de la



[Guerra de Corea](#) y el crecimiento de un particular cine de horror de corte nacional, que mezclaba los típicos monstruos con personajes televisivos o de ambiente campirano. El cine de corte histórico tuvo pretensiones de propiciar la movilización para enfrentar ideas extranjeras en tiempos de guerra, que pudieran afectar el nacionalismo cultural; incluyó temas alusivos a los orígenes de la nacionalidad [La



virgen que forjó una patria de [Julio Bracho](#) (1942)], las luchas nacionales en contra del imperialismo [*Mexicanos al grito de guerra* de [Álvaro Gálvez y Fuentes](#) e [Ismael Rodríguez](#) (1943)]; o la remembranza de la época porfiriana [*¡Ay, que tiempos, señor don Simón!* de [Julio Bracho](#) (1941) o *México de mis recuerdos* de [Juan Bustillo Oro](#) (1943)]. Para finales de la década de los años de 1950 se retomarán los temas revolucionarios.

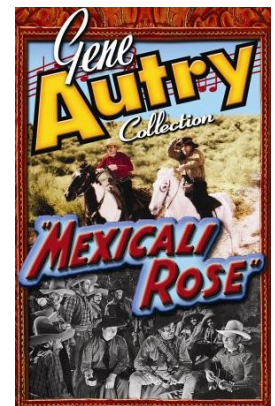
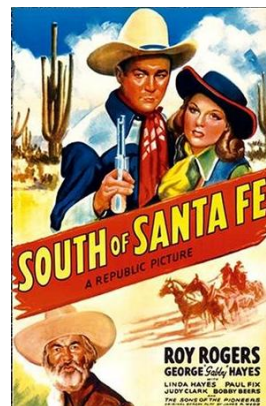
El cine de ambiente rural: de la época de oro a los churros

Dentro de las películas de ambiente campirano encontramos los melodramas y las comedias rancheras; al tiempo que desaparecen los temas revolucionarios en los años de la década de 1940 por efecto de la censura oficial, comenta García Riera (1998), con lo que se buscaba evitar presentar aspectos contradictorios, y/o vergonzosos, de esta etapa histórica, en una período de unidad nacional y modernización.

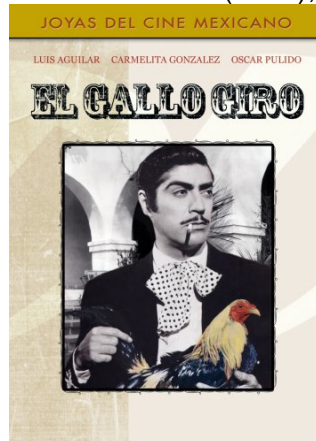
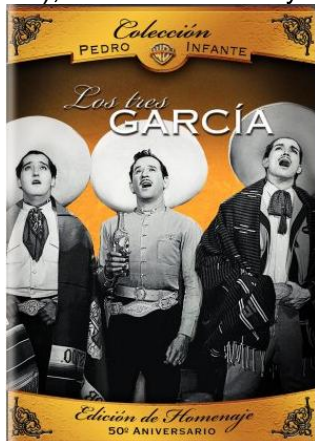
Este cine, que trataba de mitificar la vida campesina y de la provincia, se centraba en presentar las habilidades cantantes de sus protagonistas mediante canciones vernáculas y cuadros amables de costumbres rurales presentados con un humor simple, con base en tramas de complicaciones y malentendidos; que según Ayala Blanco (1968: 63), tiene sus raíces en una parodia del drama español de principios de siglo, y tomaría de la zarzuela la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, en donde se multiplicaban los intermedios cantados para incentivar la acción, adicionándose explosiones de animosidad que se proyectaba mediante una música alegre de ambiente provinciano; para terminar, de una vez por todas, con la imagen de un ambiente rural violento y conflictivo de la época revolucionaria.



In Caliente (1935) de Lloyd Bacon

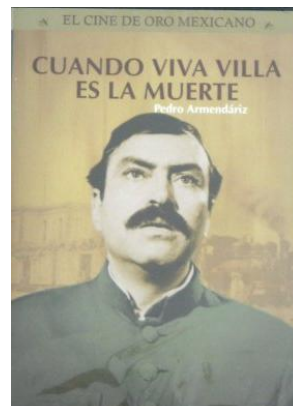
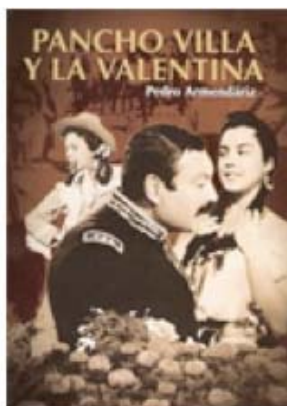


Otra influencia provendría del cine norteamericano de comedias exóticas hollywoodenses de *ambiente latino*, propias de los años de la década de 1930, comenta Ayala Blanco (1968: 63), con sus personajes de supuestos *tipos mexicanos*, bigotones bravíos con sombreros de borlitas, y coquetas y agresivas *señoritas* latinas, ataviadas según las interpretaciones de un dudoso *ambiente californiano*; formas cinematográficas en donde habían sobresalido [Dolores del Río](#) y [Lupe Vélez](#) [*In Caliente* (1935) de Lloyd Bacon; *Mexican Spitfire* (1940) de Leslie Goodwins]; además de aquellas producciones provenientes de los baratos westerns musicales que eran interpretados por [Gene Autry](#) [*The Old Barn Dance* (1938) de Joseph Kane; y *Mexicali Rose* (1939) de George Sherman] o [Roy Rogers](#) [*In Old Caliente* (1939); *The Arizona Kid* y *South of Santa Fe* (1942), todas de Joseph Kane].



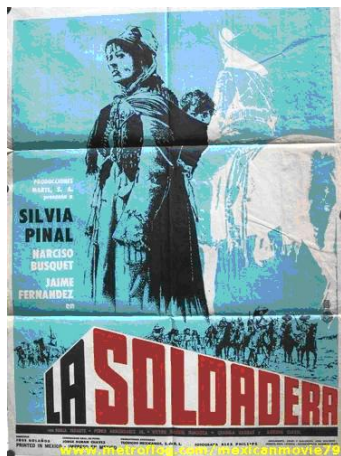
Los personajes de este renovado cine nacional de ambiente rural, que necesariamente tienen que ser cantantes de temas rancheros reconocidos por el público, se visten de charros y aparecen como rancheros bigotones, ante la declinación del afeitado [Tito Guizar](#), mientras las actrices muestran sus mejores galas, con vestuarios que parecen tomados de un [ballet folklórico](#); en principio con las actuaciones de [Jorge Negrete](#) [*¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941) de [Joselito Rodríguez](#)], [Pedro Infante](#) [*Los tres García* y *Vuelven los García* (1946); *Los tres huastecos* (1948) y *No desearas a la mujer de tu hijo* (1950) de [Ismael Rodríguez](#)]; [Luis Aguilar](#) [*El gallo giro* (1948) de [Alberto Gout](#)] y la mancuerna de Negrete e Infante [*Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez]; a los que se adicionarían posteriormente otros, y otras más, de conformidad con los gustos del público. Incluso, se filmarían películas que tendrían como personajes principales a héroes campiranos tomados de series radiofónicas de éxito, que defendían a las mujeres, los desvalidos, los pobres y los necesitados [*Ahí viene Martín Corona* (1951) de [Miguel Zacarías](#)].

Al finalizar las décadas de los años de 1940-1950, se retoma en el cine, de alguna manera, el tema de la Revolución; suceso que se nos presenta ahora de manera difusa y borrosa, como un pasado remoto anónimo en el que están ausentes los planteamientos políticos y los conflictos de sus dirigentes, lo cual era acorde con el contexto político de unidad nacional y de institucionalización demagógica de la gesta revolucionaria generado por el partido oficial. Así, esta nueva aproximación se daría con historias sentimentales en el contexto folklórico de las virtudes campiranas, que tienen como marco la revuelta más sangrienta de la historia nacional, en donde se multiplican los torneos de desplantes machistas y hembristas mediante dramas y comedias [*Flor silvestre* (1943) o *Enamorada* (1946) del [Indio Fernández](#)].



Para finales de la década de los años de 1950 se habían desdibujado tanto las propuestas de este cine, que se harían películas que tomaban como base supuestas anécdotas del general Francisco Villa [Así era Pancho Villa (1957), Pancho Villa y la Valentina (1958) y Cuando ¡Viva Villa! es la muerte (1958) de [Ismael Rodríguez](#)], que convertirían para las masas al actor [Pedro Armendáriz](#) en la viva reencarnación del general revolucionario.

La decadencia del cine de tema revolucionario se daría con este mismo actor, acompañado de un gran reparto que incluía a [María Félix](#) y [Dolores del Río](#), además de [Emilio \(El Indio\) Fernández](#), [Antonio Aguilar](#), [Flor Silvestre](#) e [Ignacio López Tarso](#) [*La cucaracha* (1958) de [Ismael Rodríguez](#)], para mostrar los sacrificios y sufrimientos de una masa anónima, en medio del bregar de confusas batallas y zozobras constantes que dieron lugar a una nación moderna, según la historia oficial. Un cine, como apunta Aviña (2004: 67-73), que transforma a la lucha revolucionaria en un espectáculo épico de canas, risotadas en medio de balaceras, multiplicación de ahorcados, fusilados, multitudinarios combates caóticos de tropeles de jinetes y tropas que atacan poblados y trenes, cuyos personajes principales suplantaban a los históricos.



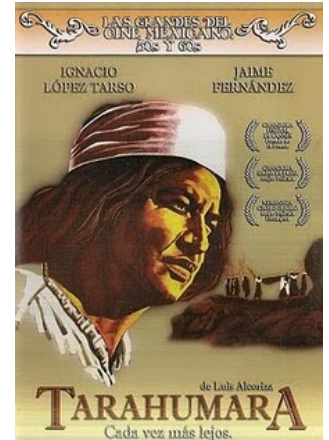
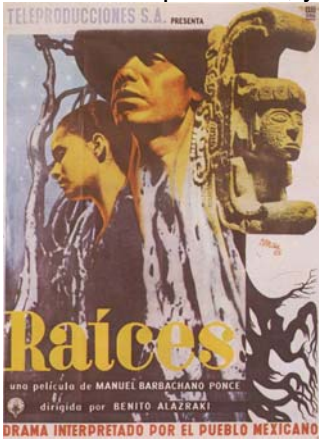
Hasta convertirse este tipo de relato cinematográfico, en la década de los años de 1960, en un discurso de virulenta crítica histórica que muestra a la Revolución Mexicana como una indeterminada lucha violenta, en la que nadie sabe por qué se pelea y cómo se inició [*La soldadera* (1966) de [José Bolaños](#)], en el que sus personajes son sujetos inconscientes y brutales, sometidos a un destino caótico de violencia extrema que da lugar a saqueos y vandálica destrucción, donde la protagonista principal se aferra a una única motivación existencial, *el tener una casa propia*, en medio del horror revolucionario que la secuestra y la somete a toda clase de vejaciones.

Un tema particular, que había sido explorado desde los años de la década de 1930 [*Janitzio* de Carlos Navarro (1934) o *La noche de los Mayas* (1939) de [Chano Urueta](#)], corresponde a una particular visión folklórica de la vida rural y del indigenismo, siempre en manos de una visión ideológica de clase media y la influencia de la retórica oficial de los gobiernos de la revolución institucionalizada, que no podía tratar las causas de la marginalidad social y explotación de estas comunidades, ya que únicamente verían en los indígenas su arraigo a tradiciones atávicas y un supuesto atraso e incultura; en donde la sola presencia de los extraños a la comunidad, los no indígenas, acarrearía toda clase de complicaciones e infortunios. En estas producciones se realizaron aproximaciones al mundo reservado, y aparentemente misterioso de las sociedades campesinas, con las que se buscaba mostrar la esencia del indígena nacional y su marginación, y exponer los conflictos y rechazos por los que transitaban estas comunidades en el camino hacia la modernización que impulsaba el Estado; producciones que tendrían un gran éxito a nivel internacional e impulsarían a la industria cinematográfica nacional fuera de nuestro país [*María Candelaria (Xochimilco)*, *La perla* o *Río Escondido* de [Emilio Fernández](#)



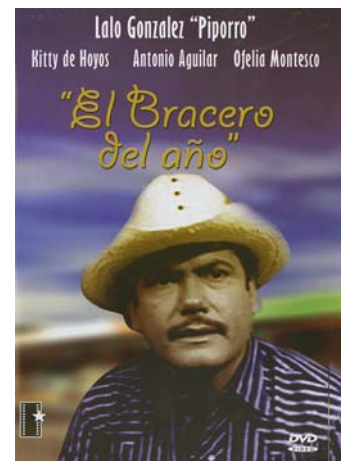
(1943, 1945 y 1947)].

El impulso dado a la infraestructura turística nacional fortaleció el interés internacional por el supuesto *primitivismo* indígena, lo que condujo a la realización de una cinta de aspiraciones intelectuales y antropológicas que tomó como base la colección de cuentos *El diosero* de [Francisco Rojas González](#), para realizar una película a base de cuadros, con actores no profesionales, que se acompañan de una narración anecdótica tipo documental [*Raíces* (1953) de [Benito Alazraki](#)]; las historias ahí narradas aparentemente tienen la intención de mostrarnos el mundo indígena y sus costumbres primitivas, y su confrontación con las de la sociedad del mundo moderno.



Este tipo de cine transitaría, con altas y bajas en su calidad y mensaje, desde el relato del increíble amor interracial entre una recia mujer, supuestamente *blanca*, y un indígena bonachón [*Tizoc* (1956) de [Ismael Rodríguez](#)]; el relato mágico de los tratos sobrenaturales entre un ambicioso indígena y la muerte [*Macario* (1960) de [Roberto Gavaldón](#)]; los afanes ambiciosos y miserables de un indígena obsesivo en la búsqueda del reconocimiento social en su comunidad, [*Animas Trujano* (1961) de [Ismael Rodríguez](#)]; hasta llegar a las películas que buscaban mostrar los logros de la revolución institucionalizada y sus obras, con los heroicas acciones de los agentes del gobierno por *rescatar* a las comunidades indígenas y conducirlos a una mejoría en su existencia [*Río Escondido* (1947) de [Emilio Fernández](#); *Viento negro* (1965) de [Servando González](#); y *Tarahumara* (1965) de [Luis Alcoriza](#)].

Con las devaluaciones del peso, al finalizar la década de los años de 1950, la prosperidad económica del país se diluyó; entrando la producción cinematográfica en una crisis que condujo al cierre de los estudios *Tepeyac* y *CLASA*, en 1957 y los *Azteca* en 1958, quedando únicamente los *Churubusco* y *San Ángel* para la producción regular; al mismo tiempo que la distribución y exhibición del cine mexicano quedó bajo el control estatal en 1960, señala García Riera (1998: 210-211), al adquirirse las salas de *Operadora de Teatros* de Manuel Espinoza Iglesias y los de la *Cadena de Oro* de Gabriel Alarcón.



La incesante emigración hacia los Estados Unidos motivó al incremento de un cine de ambiente rural, de muy baja calidad y costos, incluso filmando en exteriores para reducir los presupuestos, que ante su éxito en la recaudación dieron lugar a todo un conjunto de otras variantes de películas de aventuras; desde pícaros nortños, como [Eulalio González \(Piporro\)](#), que imponían el orden social desde la sotana [*El padre pistolas* (1960) de [Julián Soler](#)], incursionaban en la ciudad para tratar de sobrevivir [*Ruletero a toda marcha* (1962) de [Rafael Baledón](#)], combatía invasiones alienígenas [*La nave de los monstruos* (1960) de [Rogelio González](#)] o narraban sus aventuras como bracero en los Estados Unidos [*El bracero del año* (1964) de [Rafael Baledón](#)]; en versiones más simplonas y menos

comprometedoras para los gobiernos mexicano y norteamericano, ante la problemática de los migrantes, que las realizadas en la década anterior [*Espaldas mojadas* (1953) de [Alejandro Galindo](#)].



Otras obras de la época copiaban los temas de las series televisivas norteamericanas de westerns [*El revolver sangriento* (1964) de [Miguel M. Delgado](#)]; mientras en otras más se aprovecharía el éxito de las populares emisiones televisivas y de los cómics de [José G. Cruz](#), comenta Aviña (2004: 186-201), para presentar al público analfabeto un cine de arrabal, con combates entre luchadores y monstruos en entornos urbanos y campiranos [*Santo contra las mujeres vampiro* (1962) de [Alfonso Corona Blake](#)]; obras cinematográficas, estas últimas, que sin querer se convertirían en formas de un particular cine de culto; entre otras cosas por sus primitivos efectos especiales que mostraban murciélagos volando sostenidos por hilos, grotescos maquillajes de los personajes y monstruos, además de la mezcolanza en la trama, de una forzada integración de ambientes rurales y urbanos, donde los héroes, auténticos luchadores promovidos por la TV, defendían a atractivas jovencitas de las amenazas de vampiros y hombres lobo, dentro y fuera del encordado de una arena de lucha libre.



El cine de ambiente urbano



El tránsito del cardenismo al avilacamachismo dio lugar a una serie de comedias musicales [*En tiempos de don Porfirio* (1939) de [Juan Bustillo Oro](#); *Ay que tiempos señor don Simón* (1941) de [Julio Bracho](#); o *México de mis recuerdos* (1943) también de Juan Bustillo Oro], que ofrecían ambientes de remembranza y nostalgia histórica reaccionaria; que a decir de Ayala Blanco (1968: 40-47), daban un puntapié al incierto culto revolucionario de la época de la unidad nacional, al tomar del teatro frívolo una evocación plena de amabilidad y gentileza, de naturaleza evasiva ante los horrores de la guerra mundial.

Estas invenciones nostálgicas darían paso a un cine urbano que, al decir de Aviña (2004: 98), mostrarían a las ciudades mexicanas que *estallaban en carcajadas* o que *exudaba sangre, sudor y lágrimas*, con películas que se sentían cercanas en el imaginario de sus habitantes, donde se mostraban, y disfrutaban, los ambientes de arrabal de sus cabaretuchos [*Salón México* (1948) del [Indio Fernández](#); *Aventurera* (1949) de [Alberto Gout](#)], que serían posteriormente recordados, nostálgicamente, por los recientes gobiernos de la ciudad de México, en décadas recientes.



Este cine llevaría a las grandes multitudes a reconocerse en sus populares personajes y sus contextos de vida cotidiana, ya que representaban a humildes boxeadores acomplejados [*Campeón sin corona* (1945) de [Alejandro Galindo](#)]; estudiantes pobretones que luchaban por sobresalir del contexto de los barrios bajos [*El amor abrió los ojos* (1946) de [Raphael J. Sevilla](#)]; complicados choferes de camión urbano y sus conflictos con los pasajeros, el tránsito urbano y su vida sentimental [*Esquina bajan* (1948) de [Alejandro Galindo](#)]; o conductores nostálgicos ante la modernización de los tranvías de la época [*La ilusión viaja en tranvía* (1953) de [Luis Buñuel](#)].

Y, ante los profundos cambios ciudadanos en la vida social de los años de la década de 1960, a mecánicos provincianos en busca de aventuras y experiencias socializantes en la gran ciudad, quienes se acompañaban accidentalmente de desubicados y esnobs integrantes de la clase media [*Los caifanes* (1966) de [Juan Ibáñez](#)]; hasta llegar al exceso de presentar a héroes enmascarados que luchaban contra las fuerzas diabólicas del mal [*Santo contra las mujeres vampiro* (1962) de [Alfonso Corona Blake](#)].

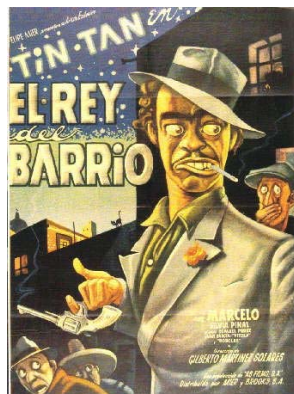


Esquina bajan (1948) de Alejandro Galindo



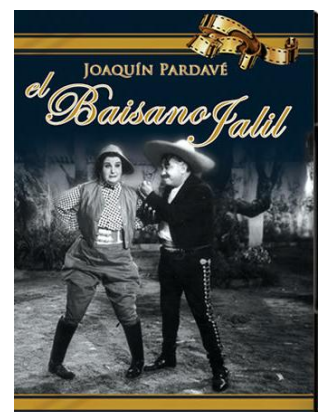
Los caifanes (1966) de Juan Ibáñez

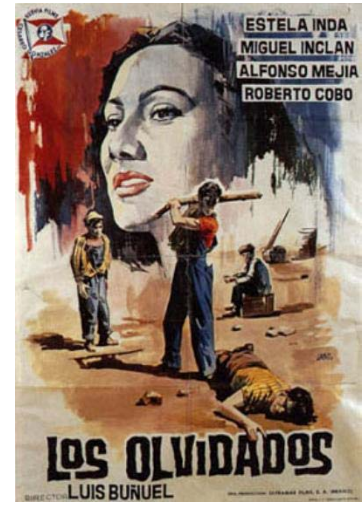
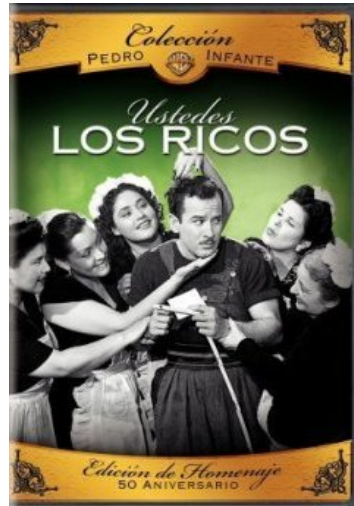
Todos estos personajes transitaban su existencia fílmica recorriendo las calles y edificaciones de la renovada ciudad, e incluso eran filmados en sus avenidas, barrios y colonias, para mostrar los cambios que en todos los órdenes tenían lugar con la transformación urbanística de esas décadas. Se trataba de ciudades remozadas que mostraban en las películas los contrastes y desigualdades sociales, lo que daba lugar a la existencia de personajes miserables y pintorescos representados por [Mario Moreno \(Cantinflas\)](#) [*Ahí está el detalle* (1940) de [Juan Bustillo Oro](#)]; donde incluso cabrían las excentricidades de los *pachucos* como [Germán Valdez \(Tin Tan\)](#), presentando a personajes que trataban de adaptarse, o sobreponerse, a sus costumbres [*El rey del barrio* (1949) de [Gilberto Martínez Solares](#)]; o la confusa verborrea de personajes cómicos, tomados del teatro de revista, las carpas de barriada y los salones de baile, como [Manuel Medel](#) [*La vida inútil de Pito Pérez* (1944) de [Miguel Contreras Torres](#)]; [Jesús Martínez \(Palillo\)](#) [*¡Ay Palillo no te rajes!* (1948) de [Alfonso Patiño Gómez](#)] o [Adalberto Martínez \(Resortes\)](#) [*Dicen que soy comunista* (1951) de [Alejandro Galindo](#)]; cuyos personajes eran reconocidos, y admirados, por la gente al criticar al sistema político y sus discursos demagógicos.



La apertura nacional a la inmigración dio pie a la generación de un cine que mostraba las recompensas logradas con una vida de trabajo y esfuerzo, que se apoyaba en lo que se consideraba las *buenas costumbres*, aunque peculiares de los recién llegados desde diferentes confines de la tierra; estos personajes se mostrarían en comedias familiares como modelos morales, que batallaban por ser aceptados en el contexto de la sociedad mexicana que les había dado abrigo, a pesar de sus múltiples muestras de sociabilidad y ayuda al prójimo [*El baisano Jalil* (1942) de [Joaquín Pardavé](#)].

Otros personajes representarían a tipos sociales de barrio bajo en la búsqueda de la subsistencia, quienes transitarían una existencia de contextos miserables, pero con profundo sentido de integración social, para sobreponerse a las tragedias cotidianas que podían llegar a conducirlos a transitar los horrores existentes en la [cárcel de Lecumberri](#) [*Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948) de [Ismael Rodríguez](#)]; hasta llegar a cintas en donde se exponían conductas que mostraban un grado de completa marginación y violencia juvenil, que sucedían en el mismo contexto de las obras habitacionales que construía el [Estado benefactor](#) en [Nonoalco-Tlatelolco](#) [*Los olvidados* (1950) de [Luis Buñuel](#)], supuestamente para mejorar las condiciones de vida de la población.



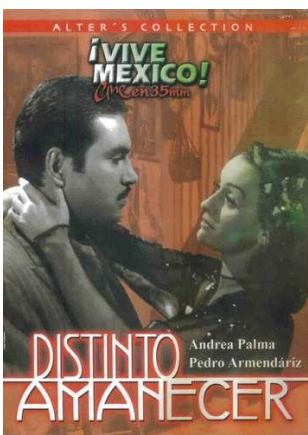


El creciente desarrollo de una clase media, carente de un pasado aristocrático y con una reciente incorporación a las mejoras económicas y sociales que traía la industrialización, impuso sus intereses y gustos en la industria fílmica; que produjo cintas para un grupo social que trabaja como empleados, burócratas y profesionistas, en donde se presentaban personajes que defendían el individualismo y el nacionalismo, además de que se alimentaban de una particular idea de la respetabilidad, tomada de un especial sentido de moralidad y normas de conducta. Este nuevo mercado demandaba un cine en donde la familia fuera vista como la sagrada institución, al decir de Ayala Blanco (1968: 40-63), que los salvaguardara del mundo exterior y de los cambios que tenían lugar en el país, mostrando un universo limpio y honesto de familia nuclear, que incluía a ambos padres y varios hijos [*Cuando los hijos se van* (1941) de [Juan Bustillo Oro](#)]



Con el avance inexorable de la modernización, con el espejismo de ensoñación iniciado por el alemanismo de oferta de múltiples empleos, modernas edificaciones y sensual vida nocturna, este tipo de cine buscaría reflejar los cambios que tenía que afrontar el contexto familiar; en donde se iniciaría el rompimiento del patriarcado, y del sufrido matriarcado, al presentarse en las pantallas enfrentamientos ante galanes vendedores de aspiradoras y otros artefactos eléctricos domésticos, que traerían a sus casas nuevas, modernas y democráticas ideas de familia y vida cotidiana [*Una familia de tantas* (1949) de [Alejandro Galindo](#)]; también en este cine, de personajes y

contextos familiares, se incluirán tramas en las que se mostraba la fragilidad de los logros socioeconómicos alcanzados, comenta Aviña (2007: 96-101), donde se presentaba la posibilidad de perder el estatus, y caer en la miseria y las humillaciones, si no se era capaz de conducirse conforme a las reglas del arribismo existente, además de saber controlarlo [*Anillo de compromiso* (1951) de [Emilio Gómez Muriel](#) o *Los Fernández de Peralvillo* (1953) de [Alejandro Galindo](#)].



El cine de ambiente urbano también mostraría a personajes de un cine de suspenso y drama, al estilo hollywoodense, en tramas policíacas en las que galanes aprovechados se hacían pasar como adivinos, para vivir de los chismes que se contaban en los nuevos salones de belleza, entrometiéndose en la vida ajena [*En la palma de tu mano* (1950) de [Roberto Gavaldón](#)]; mientras otras tramas policíacas mostrarían, sin comprometer al sindicalismo oficial, las intrigas de líderes y políticos asesinos que buscaba desenmascarar un honrado dirigente, mientras se



involucraba accidentalmente en un conflicto sentimental de pareja, mientras huía de sus perseguidores [*Distinto amanecer* (1943) de [Julio Bracho](#)].

La bonanza urbana daría pie para hacer un homenaje a quienes se encargaban de mantener el orden en el tránsito de las ciudades, mostrando algunos de los mejores ejemplos de comedias ligeras con personajes representados por ídolos populares como [Pedro Infante](#) y [Luis Aguilar](#); cuyos protagonistas mostraban las vivencias juveniles de un par de motociclistas del



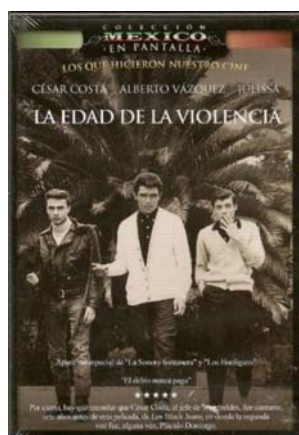
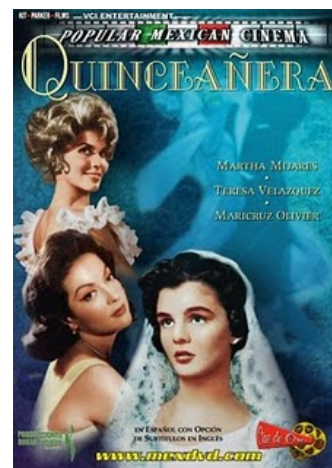
cuerpo de policía de la época del desarrollo alemán [A *toda máquina* (1951) de [Ismael Rodríguez](#)]. La crisis de esta época de auge socioeconómico, con las devaluaciones del peso y el encarecimiento de la vida, que se iniciaron durante la época de los años de la década de 1950, recrudecería la migración hacia los Estados Unidos y el cine intentaría captar los desesperados esfuerzos de estos desocupados por lograr llegar a esa imaginada tierra de riqueza [*Espaldas mojadas* (1953) de [Alejandro Galindo](#)]. En otras cintas se buscaría mostrar las condiciones miserables de vida de la población en las vecindades, sometida por violentos caseros inmorales y sus brutales golpeadores asesinos [*El bruto* (1952) de [Luis](#)



[Buñuel](#)].

Para la mitad de la década de los años de 1950, al decir de García Riera (1998: 213-215), el melodrama languidecía; sin embargo, continuaban los esfuerzos moralistas del cine nacional. Ahora para enfrentar las negativas influencias norteamericanas entre la juventud mexicana de esas épocas, que podrían ponerla en riesgo con nuevas modas y comportamientos, dentro de las cuales se veía con alarma la generalización del uso de la píldora anticonceptiva y la manifestación de otras rebeldías que anunciaban conflictos generacionales, lo que podría transformar los principios moralistas y patriarcales que habían dominado el contexto familiar hasta ese momento.

Las conductas juveniles, y los conflictos derivados por la incomprensión de sus padres, serían el tema de una serie de cintas, en donde uno de los temas sería la preocupación por la virtud de las jovencitas y los riesgos de su perdición por descuidos de sus progenitores [*¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955) de [Emilio Gómez Muriel](#)], en donde se magnificaba la difícil pero ensalzable senda, donde acechaban mil peligros y cursilerías, por la que debían transitar las jovencitas para preservar su pureza y ser dignas de incorporarse al matrimonio; como lo haría en la vida real la protagonista de una de estas cintas, [Martha Mijares](#), poco después de terminar la filmación [*Quinceañera* (1958) de [Alfredo B. Crevenna](#)].



Un ejemplo tardío de este cine de temas juveniles, con ribetes moralistas, lo integraron diversas películas en donde los personajes adolescentes de clase media se descarriaban e iban por el mal camino; mientras sus padres, representados por un anciano [Fernando Soler](#), los desatendían por andar en sus negocios u otras ocupaciones como el alcoholismo. Este tipo de cintas promocionaban las nuevas modas juveniles que eran presentadas por la televisión, por lo que se darían los papeles principales a los cantantes y grupos musicales de moda, quienes no tenían la mínima idea de la actuación [[César Costa](#), [Alberto Vázquez](#), [Manolo Muñoz](#), Patricia Conde, [Julissa](#) (Julia Isabel de Llano Macedo), o [Los Hooligans](#)], quienes solucionaban los intervalos en los pobres argumentos de este tipo de cine, cantando

números musicales en ambientes imaginarios, como cafeterías y neverías, supuestamente utilizados por la juventud [*La edad de la violencia* (1964) de [Julián Soler](#)].

La transformación de la vida urbana, durante la época de los años de la década de 1960, con una creciente alienación producto de la

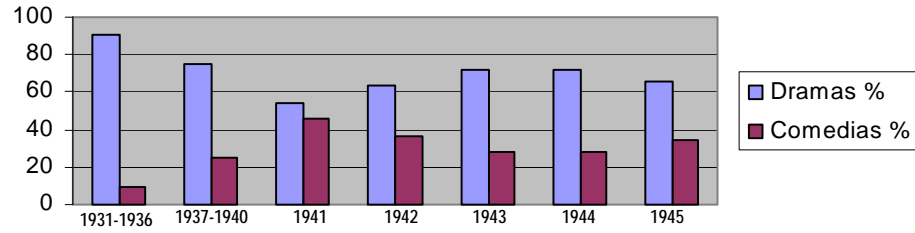


sobrepoblación metropolitana, entre otras cosas, daría lugar a un nuevo tipo de cine que buscaba explorar otras formas de vida fuera de la ciudad; con cintas en donde se presentaba a un feliz capitán de barco pesquero, con su agitada, bucólica y feliz vida playera, que se ve afectado, transitoriamente, de la nostalgia por la vida familiar citadina y los atractivos de la subsistencia sedentaria del comercio [*Tiburoneros* (1962) de [Luis Alcoriza](#)].

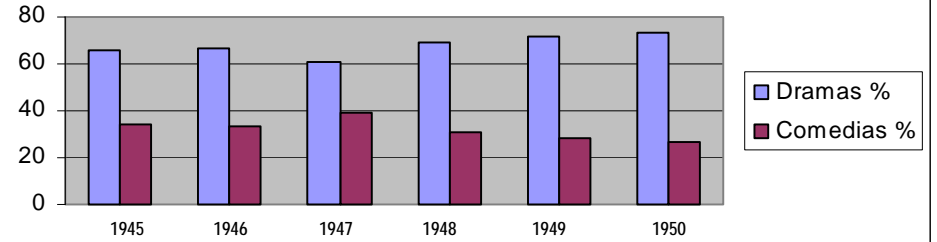
Referencias

- **Alcoriza Luis (1990)**, “Esplendor de la imagen”, en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, Op. cit., p. 32
- **Aviña Rafael (2004)**, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional/Editorial Océano, pp. 67-73
- **- (2007)**, *David Silva. Un campeón de mil rostros*, México, UNAM CUEC, pp. 96-101
- **Ayala Blanco Jorge (1968)**, *Aventura del cine mexicano*, México, ERA, pp. 40-42
- **Estudios Churubusco Azteca (2009)**, *Manual de organización*, México, Estudios Churubusco Azteca S.A., p. 5, <http://portaltransparencia.gob.mx/pdf/111951.pdf>
- **Figuroa Gabriel (1990)**, “Un pueblo despojado de color”, en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, Op. cit., p. 47-48
- **Fuentes Carlos (1988)**, “Mirada trágica. Una flor carnívora”, en: *Artes de México. El Arte de Gabriel Figuroa*, México, Revista Libro No. 2, pp. 13-21
- **García Riera Emilio (1998)**, *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, Conaculta. Incine/Ediciones Mapa/Canal 22/ Universidad de Guadalajara, pp. 120-121
- **Gerzso Gunther (1990)**, “Una capilla convertida en cabaret”, en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, Op. cit., pp. 45-47
- **González Casanova Manuel y Virginia Medina Ávila (2002)**, *Diccionario de escritores del cine mexicano sonoro*, México, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/presentacion.htm>
- **González Rodríguez (1992)**, *Asamblea de ciudades, Ciudad de México. Años veintes-cincuentas*, México, Conaculta, p. 154
- **Meyer Lorenzo (2000)**, “De la estabilidad al cambio”, en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México, p. 885
- **Maza Maximiliano et al. (1996)**, *Más de 100 años de cine mexicano*, México, ITESM, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>
- **Mino García Fernando (2007)**, *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM Coordinación de Difusión Cultural
- **Monsiváis Carlos (1988)**, “Mirada descubridora. Gabriel Figuroa: La institución del punto de vista”, en: *Artes de México. El Arte de Gabriel Figuroa*, México, Revista Libro No. 2, pp. 41-49
- **- (2007)**, “El matrimonio de la butaca y la pantalla”, en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, México, Revista Libro No. 10, pp. 36-39
- **Orellana Margarita de (1988)**, “Memoria de la mirada. Palabras sobre imágenes. Entrevista a Gabriel Figuroa por Margarita de Orellana”, en: *Artes de México. El Arte de Gabriel Figuroa*, México, Revista Libro No. 2, pp. 23-39
- **Oroz Silvia (1995)**, *El melodrama: el cine de lágrimas en América Latina*. México, UNAM Dirección General de Actividades Cinematográficas, p. 147
- **Rosas Mantecón Ana (2000)**, “Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)”, en: *Alteridades*, 10 (20), pp. 107-116, México, UAM, <http://148.206.53.230/revistasuam/alteridades/include/getdoc.php?rev=alteridades&id=251&article=295&mode=pdf>
- **- (2004)**, “Películas y públicos. La batalla por la diversidad”, en: Lourdes Arizpe (coordinadora), *Los Retos Culturales de México*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México/Cámara de Diputados LIX Legislatura/Miguel Angel Porrúa Editores, pp. 153-168, <http://ceas.files.wordpress.com/2007/03/cine-y-diversidad-arm1.pdf>
- **Ruy Sánchez Alberto (1990)**, “Jorge Negrete canta a Octavio Paz”, en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, Op. cit., p. 44
- **Tuñón Silvia (1995)**, “Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de *La diosa arrodillada*”, en: Blanco José Joaquín et al., *Cuidado con el corazón: Los usos amorosos en el México moderno*, México, INAH, pp. 103-142

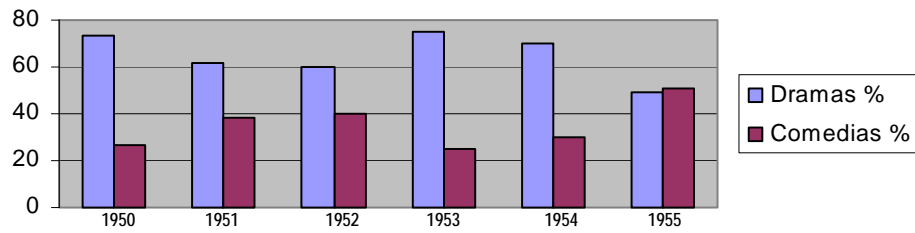
Géneros de Películas



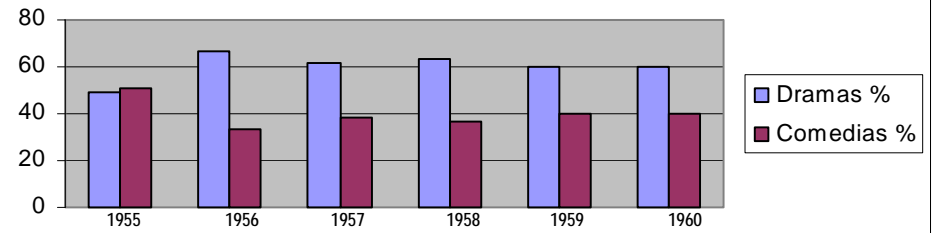
Género de las Películas



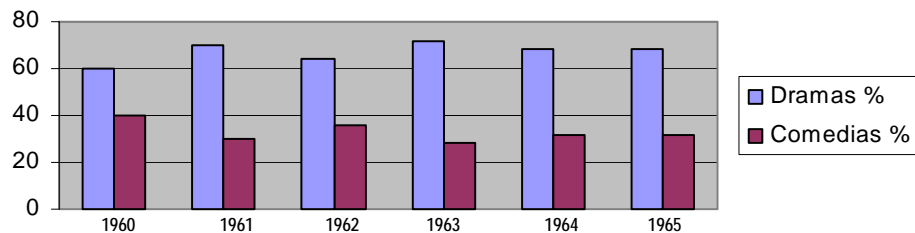
Género de las Películas



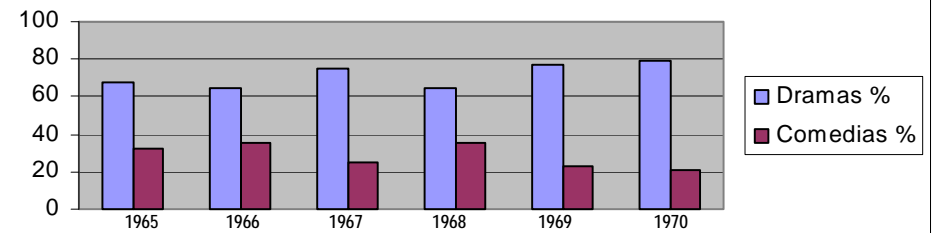
Género de las Películas

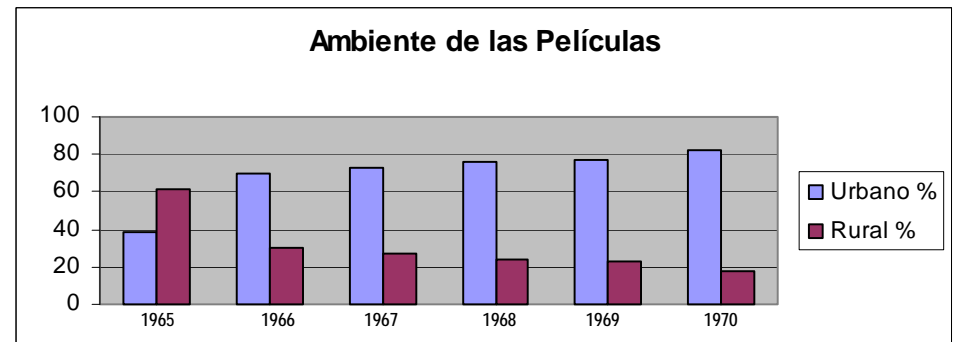
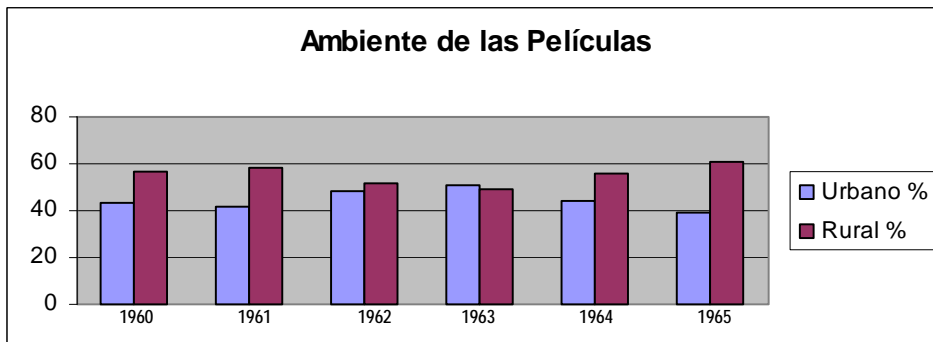
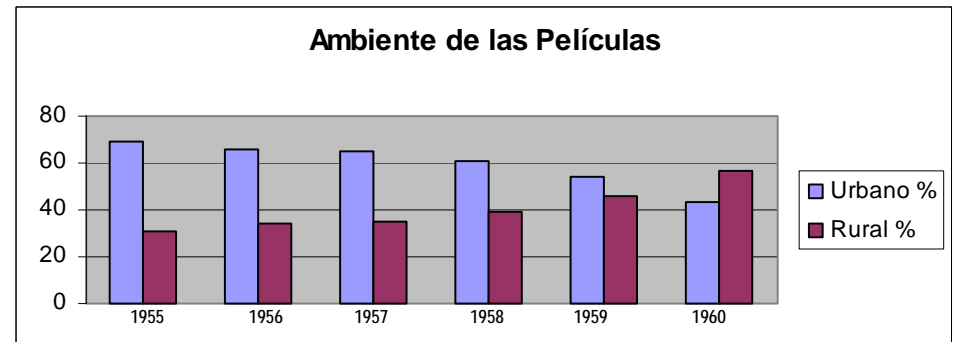
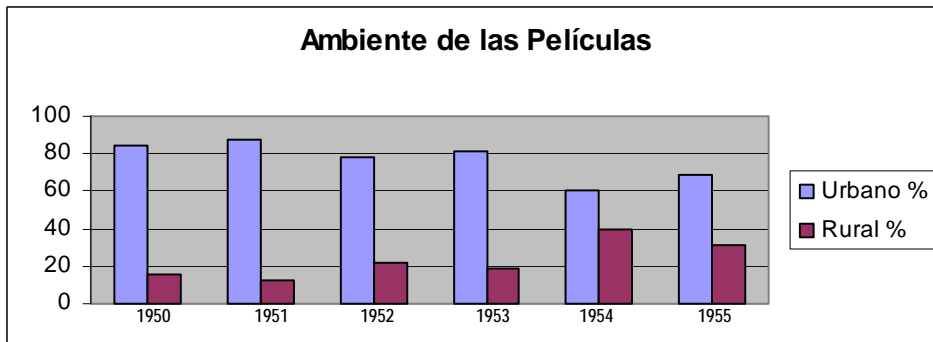
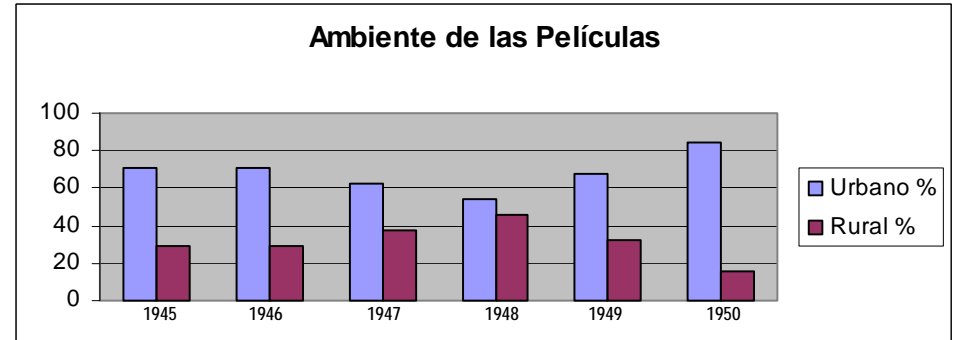
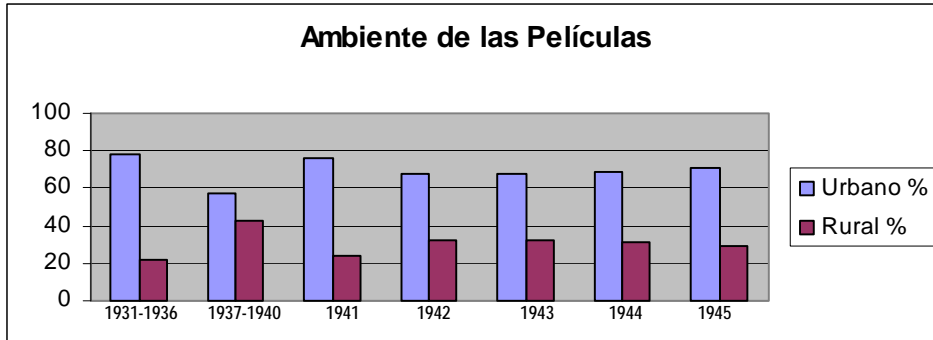


Género de las Películas

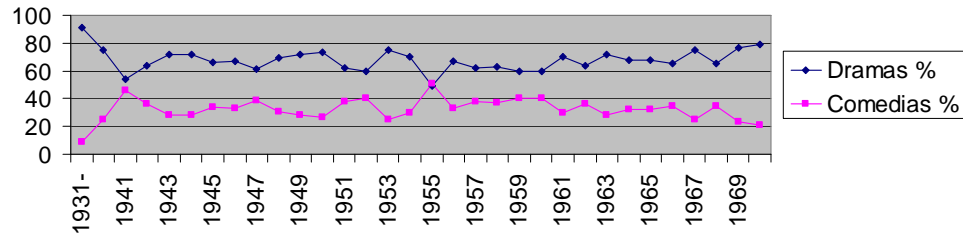


Género de las Películas





Películas por Género



Películas por Ambiente

