

LA CRÍTICA CINEMATográfica EN MÉXICO EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA: NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA CRÍTICA DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

LLAMIL HASSAN MENA-BRITO SÁNCHEZ

Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen: La década de los años cuarenta en México congregó a una polifacética comunidad de periodistas, críticos cinematográficos e intelectuales para informar, valorar, promover, criticar y dar sentido a la cultura cinematográfica que estructuró la época, dando lugar a una vasta oferta de publicaciones especializadas que surgieron en la época. Además de los espacios que la prensa en general ofreció dentro de sus páginas al fenómeno a partir de la consolidación de la industria cinematográfica mexicana, colocando a su producción como tema de interés nacional para la opinión pública, la historiografía del cine mexicano encuentra escasa relación con este discurso. Las razones para lo que percibimos como una laguna problemática dentro de los estudios históricos de la cultura cinematográfica en México pueden encontrarse en el conflictivo carácter de la mediación, inherente al dispositivo periodístico-publicitario con los intereses de la entonces poderosa industria. Un mínimo estudio panorámico nos permite comprender las bases y los principios teóricos de este discurso que en buena medida sostiene la idea de la denominada “época de oro del cine mexicano”.

Palabras clave: cine mexicano, época de oro, crítica cinematográfica, historiografía.

Abstract: The 1940's in Mexico brought together a heterogeneous community of journalists, film critics and intellectuals in order to acquaint, value, promote, criticize and give meaning to the film culture that framed the era, resulting in a vast offer of film magazines that appeared those years. In addition to the space that the press in general offered within its pages to the phenomenon from the consolidation of the Mexican film industry, placing its production as a subject of national interest for public opinion, the historiography of Mexican cinema finds little relationship with this discourse. The reasons for what we perceive as a problematic gap within the historical studies of film culture in Mexico can be found in the conflictive character of mediation, inherent in the journalistic-advertising device with the interests of the then powerful industry. A minimal panoramic study allows us to understand the theoretical bases and principles of this discourse that largely supports the idea of the so-called “golden age of Mexican cinema”.

Keywords: Mexican Cinema, Golden Age, Film Criticism, Historiography.

1. Introducción

Desde el año 1937 hasta 1943 el ilustre poeta y dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia escribió semanalmente una columna abocada a la crítica cinematográfica. Primero lo haría en la revista ilustrada *Hoy*, considerada la más importante durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940). Y a partir de junio de 1941 lo haría en la revista *Así*. Durante

La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta:
notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano

estos seis años, Villaurrutia atestiguaría la consolidación de la industria cinematográfica mexicana, proceso que a partir de la producción de las primeras películas sonoras mexicanas en los albores de la década de los 30 colocó a cada escritor que se aventuró al ejercicio de la crítica cinematográfica en la engorrosa circunstancia de calificar el escaso pero cada vez más significativo número de películas mexicanas, pero también y con particular énfasis durante la llamada época de oro —es decir la de la década de los años 40 y los primeros años de los 50— en la aún más compleja situación de intentar analizar el impacto que este cine producía en los públicos nacionales.

Sobre la primera eventualidad, la de la evaluación de las producciones locales, Villaurrutia daría cuenta en 1938 a partir de la incómoda posición en la que él, una vez más en medio de una polémica pública, quedaba marginado del *status quo*. En esta ocasión por su juicio desprovisto de concesiones para las películas nacionales que comenzaban a multiplicarse en la cartelera local.

El crítico en esta oportunidad defendería su postura recordando que ninguno de aquellos heraldos cobijados bajo el seudónimo de *Fósforo* (el mítico binomio con el que Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán trabajaron como críticos de cine en 1915 en España) a diferencia suya: “tuvieron la dudosa fortuna de ser los críticos de las producciones de la industria cinematográfica nacional, rica en posibilidades, llena de promesas” (Villaurrutia, 1938: 51).

Ese año en particular, la producción local alcanzaría, por vez primera, un máximo histórico de estrenos nacionales con 42 películas. De ellas Xavier Villaurrutia hizo crítica de 18. Después de ese y durante dos años consecutivos, los estrenos nacionales disminuirían la marca de 40 para tocar fondo en 1941, el único año de esa década en que en las salas de cine de la capital del país se exhibirían menos de 30 películas mexicanas. Sin embargo, si tomamos en consideración que diez años antes únicamente se había registrado el estreno de una película nacional, la consolidación de la industria cinematográfica estaba claramente perfilada a su concreción cuantitativa.

Y aunque la calidad de la producción seguiría siendo un lastre que por años habría de arrastrar la industria y por ende la crítica, de las 27 películas mexicanas estrenadas en 1941 una destacaría por su promisión artística: el debut del director Julio Bracho, *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (1941). Sobre este film, Villaurrutia opinó (1941: 75) que era ya: “una obra ante la que no se siente esa inconformidad vecina de la vergüenza que se experimenta ante las numerosas e informes tentativas cinematográficas que se hacen, por lo general, en el cinematógrafo nuestro.” Abonando su entusiasmo por este novel director: “joven, enterado y entusiasta de los problemas cinematográficos, y apto para resolverlos”.

Eventualmente Julio Bracho y Xavier Villaurrutia establecerían un vínculo profesional que los llevaría a trabajar juntos en cinco películas entre los años de 1943 a 1950 en las que el dramaturgo tomaría crédito como dialoguista de los films. De entre ellas, su primera colaboración en 1943, *Distinto Amanecer* se convertiría en una de las más trascendentales participaciones del poeta en el cine después de su primer acercamiento a

la producción cinematográfica nacional como adaptador de *Vámonos con Pancho Villa* (1936, Fernando de Fuentes), película considerada la primera en la lista de las 100 mejores del cine mexicano¹.

Pero la participación de Xavier Villaurrutia en el cine nacional no se limitó a este destacado trabajo en los dos rubros señalados. También encabezaría la formación de la primera asociación de periodistas y críticos cinematográficos que en 1939 se planteó como misión y, según un comentario que pudo leerse en una de sus columnas en *Hoy* (1939: 94), para: “premiar y alentar los mejores esfuerzos desarrollados por la industria cinematográfica” y servir de estímulo para “una mayor seriedad y una ambición artística más consciente de los elementos productores, actores y técnicos que intervienen en la elaboración de *films* nacionales”.

En aras de ofrecer con este artículo una aproximación al tema de la crítica cinematográfica en la llamada época de oro del cine mexicano, el ejemplo de la trayectoria cinematográfica de Villaurrutia representaría el arquetipo del crítico de cine de la época considerado intelectual e independiente. Clasificación que ya desde aquellos años rondaba en conflicto con otra que veía en estos escritores y sus juicios sobre la producción local, una llana opinión “virulenta”; iconoclasta y adoradora de lo extranjero. Y es que en oposición a este círculo intelectual, se encontraba otro: el de la crítica periodística que desde la prensa especializada y a diferencia de aquellos, asumiría una postura que ellos mismos considerarían “benevolente”, abogando por la defensa del cine nacional.

No obstante, si bien este conflicto solía apelar a la calidad de las películas y los problemas formales que arrastraba la producción local, unos observaron un estado de crisis permanente, otros una etapa transitoria de experimentación y formación. En último lugar, lo que verdaderamente se ponía en juego era el proyecto del cine nacional en relación con sus públicos.

En este sentido, en el artículo que llevó por título “La conquista del público por el cine nacional”, publicado en 1943 por *El Cine Gráfico* (revista que desde 1931 y por más de 20 años fue órgano leal a los intereses de la industria) describió a la “crítica virulenta”. El diagnóstico que en este se documenta sobre las condiciones que permitieron el éxito del cine nacional en relación con sus públicos, resulta contundente:

Entre la gente que no analiza, o que si lo hace, es casi irreflexible, fue donde el cine nacional encontró más pronta comprensión. Ese gran público disculpó deficiencias, pasó por alto defectos; perdonó benevolente relativas imperfecciones. Y no porque no supiera aquilatar el mérito de las obras bien terminadas, sino porque entendió mejor los propósitos que animaban a los trabajadores y

¹ Lista hecha en la revista *SOMOS* en julio de 1994. En su elaboración participaron 25 especialistas entre los que destacan Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro, Tomás Pérez Turrent, los historiadores Eduardo de la Vega y Gustavo García, además de Carlos Monsiváis y el fotógrafo Gabriel Figueroa.

La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta:
notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano

artistas para congratularlos, proporcionándoles cintas que fácilmente estuvieran al alcance de cualquier mentalidad, principalmente de las no refinadas (La conquista del público por el cine nacional, 1943: 12).

Vale la pena acercarnos al tema de la crítica cinematográfica en México durante la década de los 40 a partir de estas problemáticas: la de las películas mexicanas, sus públicos y la idea detrás del proyecto del cine nacional. Esto en aras de comprender la compleja relación que en su momento determinó y definió la labor de la comunidad de críticos y periodistas, pero también para intentar entender el lugar que estas reflexiones guardan hoy dentro de la historiografía del cine mexicano. Misma que a partir de los años 60 comenzó a ser escrita por una nueva generación de críticos de cine que ante la debacle de la poderosa industria y en el marco de un nuevo paradigma de cultura cinematográfica, no halló posibilidad de reivindicación a la labor de aquellos críticos independientes.

2. Crítica y periodismo cinematográfico

Para el momento del estreno en México de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes) en el otoño de 1936, el periodismo especializado y la crítica de cine mexicana habían recorrido el mismo sinuoso camino de experimentación e importación de modelos que configurarían un propio estilo local, de manera paralela al de la incipiente producción local que gestó esta película. Críticos como Xavier Villaurrutia podían jactarse de descender de aquel linaje que encontraba en Reyes y Guzmán a sus decanos y heraldos de una tradición crítica, fundada por la intelectualidad, en el exilio y dando crónica de un espectáculo en el que aún no figuraba obra mexicana. Lo cierto es que el periodismo cinematográfico conformaría el foro que históricamente congregaría el discurso de la pléyade de cronistas, reseñistas y críticos.

El origen de esta prensa databa del año de 1916, a partir de la inclusión de columnas especializadas en cine en dos de los diarios más importantes de la historia del país: *El Universal* y *Excelsior*, una vez concluida la etapa más cruenta de la Revolución Mexicana (Miquel, 2017: 162). Y su desarrollo comprendió la profesionalización del periodismo especializado a partir de la publicación de las primeras revistas especializadas en cine en el país desde 1925 (*Fotofilm* y *Magazine Fílmico* de 1926), además del desempeño de una nueva generación de escritores que crecerían inmersos en la conciencia de este espectáculo como parte de la cultura moderna al que los artistas del país debían acceder por sus propios fueros. Existía una particular urgencia por establecer un contrapeso a las películas habladas en español producidas desde Hollywood, que junto a las otras donde se proyectaba una imagen frontalmente denigrante del mexicano, iban imponiéndose como los productos a partir de los cuales la industria norteamericana intentaba definir al mercado hispano.

La película de Fernando de Fuentes cosechó un éxito local y continental, además del reconocimiento que obtuvo en la muestra internacional de cine de Venecia en 1937 el

trabajo de Gabriel Figueroa como fotógrafo en esta producción. Se asumiría como la culminación de un proyecto que artistas y periodistas habían logrado en conjunto, la prensa escrita cumpliendo aquí una participación decisiva por la promoción y apoyo a cada avance de la producción nacional. Lo cierto es que los periodistas y críticos intuyeron que más allá de la película misma, el cine mexicano en su conjunto había demostrado por vez primera sus alcances y posibilidades reales. Y que para bien o para mal, la ruta que tenía que seguir la industria para concretar su tan anhelada consolidación habría de pasar por el arquetipo de este film.

Roberto Cantú Robert, quien en 1938 fundó y asumió la dirección de *Cinema Reporter*, revista especializada que por más 30 años se instauró como uno de los medios más influyentes de la cultura cinematográfica nacional, en su crítica escrita en *Jueves de Excelsior* el 15 de octubre de 1936, afirmó que *Allá en el rancho grande* era: “la película más completa [salida] de nuestros estudios, [la] más redonda”. Y lo era porque poseía una cualidad definitoria que lograba conciliar las demandas de la crítica nacionalista y las inquietudes económicas de los productores. A saber: “un mexicanismo purísimo que encantará en cualquier lugar del planeta en donde se exhiba” (1936).

En contraste, ese mismo día en el suplemento *Ilustrado* de *El Universal* se publicó la crítica de Cube Bonifant, figura protagónica para la crítica en México que desde los albores del cine sonoro y bajo el seudónimo de *Luz Alba* ejerció un análisis siempre incómodo para los productores y directores locales. *Luz Alba* también reconoció el principio nacionalista que animaba a la película de De Fuentes. Sin embargo, no observó ese mexicanismo con la misma claridad que su colega. De hecho, aludió a una “interpretación cinematográfica de lo nacional” en la que *Allá en el rancho grande* debía ser inscrita en el género del “*mexican curious*”. Y si bien *Luz Alba* coincidía plenamente con Cantú Robert respecto al éxito conseguido por la película y la contingencia de su porvenir, su interpretación sobre el acierto de la misma contrastaría por completo de la de su colega. Y es que para ella la obra había sido del agrado al público: “no porque sea cinematográfica en el propio sentido del término, ni porque interprete la realidad mexicana tal como es, sino porque es una transcripción fonotográfica del mexicanismo convencional de nuestro teatro de revistas, que las gentes de las ciudades se han acostumbrado a confundir con el verdadero” (2009: 299).

Esta cita nos permite comprobar la agudeza que la crítica mexicana podía alcanzar respecto al análisis del cine autóctono. Evaluación que estableció sólidos argumentos encontrando en otras disciplinas artísticas –en este caso la del teatro de revistas– los principios que permitían exhibir la carencia de una comprensión de los alcances de lo “cinematográfico” por parte de los productores. O dicho en otras palabras: la dependencia de las producciones nacionales a modelos adoptados, bajo la certeza de la ciega aceptación por parte del público.

El impacto de *Allá en el rancho grande* estrechó aún más esta dependencia a fórmulas probadas del gusto del público. A partir de 1937 y hasta los primeros años de la década de los cuarenta, la comedia ranchera o las películas que utilizaban las convenciones

La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta:
notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano

folklóricas provenientes de este film, se multiplicaron en la cartelera buscando obtener los mismos resultados económicos. La realidad fue muy distinta, el cansancio se dejó sentir y la producción caería en un letargo del que solo la segunda guerra mundial lograría despertarla. Y de paso llevar a la industria a conseguir su anhelada consolidación.

No obstante, los síntomas de otros problemas inherentes al éxito de este film fueron diagnosticados por otros críticos, hoy olvidados, como José Alvarado Santos. Reconocido cronista y académico nacido en Lampazos, Nuevo León, quien en la corta vida del semanario político *Combate* se encargaría de la redacción de la columna de crítica cinematográfica titulada “Luz sobre el cine”.² Alvarado llevó la discusión al terreno ideológico y detectó la correlación de estas películas de corte folklórico con el avance revisionista y aún negacionista con que las clases medias ponían en duda la legitimidad del proceso histórico revolucionario. En este sentido, el regiomontano señaló que:

las películas vernáculas se distinguen por la réplica constante y tenaz a todo lo que treinta años de lucha revolucionaria han afirmado en México: la defensa del terrateniente, la exaltación del capataz son los motivos más frecuentes de las cintas nacionales, motivos que alcanzaron su expresión máxima en *El rancho grande* y *Allá en el trópico*. Todas las cintas mexicanas, tal vez con la sola excepción de *El prisionero trece*, tienen un sentido feudal y fanatizante, inconfundible (Alvarado, 2011: 45).

En esta misma colaboración titulada “El cine mexicano” Alvarado remataría su crítica al inherente carácter propagandístico de la discusión. Estableciendo una analogía con el avasallamiento de la prensa a los intereses de la industria. Descripción que dicho sea de paso, perfilaría una de las problemáticas cruciales a partir de la cual los críticos independientes perderían la posibilidad de una revaloración histórica ulterior. Así pues, Alvarado señala:

En este aspecto el cine mexicano es lo más parecido a la prensa mexicana, en su ningún decoro profesional y en su labor de engaño y desorientación. Tal vez porque los motores de uno y de otro se encuentran en manos semejantes. Nada hay más contradictorio, en efecto, con determinados aspectos del progreso del país, que nuestros periódicos y nuestras películas (Alvarado, 2011: 45).

² Revista dirigida por Narciso Bassols y publicada del 1 de enero al 11 de agosto de 1941.

3. La crítica ante la época dorada

Surgió una nueva camada de directores en la década de los 40, como Julio Bracho, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Alberto Gout que complementó al conjunto de los veteranos: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Gilberto Martínez Solares, Chano Urueta, Raúl de Anda y Miguel Zacarías. Orquestrarían los mayores logros económicos y de elogios internacionales para el cine mexicano. A ellos habría de añadirse a directores extranjeros como los cubanos René Cardona y Ramón Peón, el chileno Tito Davison y los españoles Ramón Pereda, Juan Orol, José Díaz Morales, Miguel Morayta y Luis Buñuel quienes, por su parte, aportarían una singular mirada sobre el país.

Todos edificarían, de la mano del imprescindible *star system* local, este momento de trascendencia histórica que daría sustancia a la idea de una época dorada del cine nacional, episodio al cual la crítica, una vez más, asistiría con el entusiasmo de la promesa y que el éxito internacional de películas como *María Candelaria* (1943, Emilio Fernández), *La perla* (1945, Emilio Fernández) y *La otra* (1946, Roberto Gavaldón) confirmaría. Articularon por efecto un nuevo emplazamiento para críticos y periodistas en defensa del terreno conquistado. Esta circunstancia es la que lleva a la historiadora Julia Tuñón a proponer como una de las ideas más frecuentes en la crítica fílmica de la época: “la del fracaso inminente de la industria”. Que se sumaría a otras ya conocidas como: “la crítica a la imitación de otras cinematografías y la propuesta del nacionalismo” según la misma autora (Tuñón, 2009: 86).

No obstante, para el fin de la década, se haría evidente que el esplendor de este momento era una excepción frente al conjunto de problemáticas acumuladas, la misma inquietud que persiguió a Villaurrutia, Bonifant y Alvarado sobre la ilusión del cine nacional. Rondaría la reflexión de un crítico español exiliado en México desde 1944 que habría de convertirse en uno de los mentores de la generación de los 60: Álvaro Custodio.

Este crítico en 1947, al justificar su negativa para comentar cada estreno nacional, retomaría el tono de sus colegas: “No se me pida [...] que yo caiga en hipocresía al verter falsos elogios sobre obras mediocres.” Acto seguido, desvelaría en su postura una particular conciencia crítica: “comento las producciones mexicanas donde hay, por lo menos, un destello artístico, y prefiero silenciar piadosamente la producción corriente que, por otra parte, no se dirige al público que lee críticas de cine”. (1952: 109-110). Claramente, Custodio, al relacionar la producción corriente con un público particular, establece una posición elitista que estrecha los dominios del discurso crítico a otro incierto tipo de espectador. Uno que podemos inferir que participa al menos de un gusto y unos hábitos culturales distintos al de la mayoría de los espectadores. No obstante, más allá de las problemáticas inherentes a su caracterización, lo que nos interesa señalar con este punto es la conciencia en el discurso de la crítica de finales de la década de los 40 del rol del espectador como una problemática que, junto a la reflexión de la propia función de la crítica cinematográfica, permitía profundizar en los problemas de forma y fondo del

La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta:
notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano

cine mexicano, sin tener que abundar en consideraciones específicas sobre las películas nacionales. Asunto que *a priori* minaba el alcance de cualquier análisis frente al dispositivo que la industria había facultado en la prensa especializada para bloquear cualquier opinión contestaria.

Otra perspectiva sobre esta misma problemática la ofrece en una reflexión Efraín Huerta, otro de los pilares de la crítica de la época quien no necesariamente compartía la opinión de Custodio sobre aquel espectador promedio. Para él este público podía ser el más certero instrumento de evaluación del cine mexicano, particularmente al tomar en consideración el estado caótico que guardaba la crítica de la época. Así pues, Huerta, al diseccionar el panorama del gremio en el año de 1947 y ofrecernos de paso una taxonomía del mismo. concluiría su reflexión mencionando que a su parecer se perfilaba como el grupo más sensato dentro de este orden:

En México tenemos crítica desde el punto de vista de la moral cristiana. [...] Hay crítica de derecha y crítica de izquierda. Crítica torpe y de talento. Crítica gratuita y crítica pagada. Es un desorden babélico en el que no es posible encaminar a un público que sabe participar desde lejos la verdad, y aceptar con derecho propio o rechazar con energía tal o cual película. En nuestro cine el único mayor de edad es el público (2010: 57).

El señalamiento de las deficiencias de la producción nacional y aún la brecha entre el gusto de la crítica y el público fueron problemáticas que pudiéramos comprender de manera inherente a este particular quehacer reflexivo sobre el cine. Sin embargo, aquello que hizo particularmente compleja la labor de la crítica durante la época, mermando su capacidad para operar de manera libre y autónoma, fue una circunstancia intrínseca al desarrollo de las industrias culturales que encontró a la intelectualidad y periodistas subordinados a las políticas de la prensa, subyugada económicamente al aparato publicitario de la industria cinematográfica que a su vez facultó a sus elementos para emprender una defensa más contundente de los intereses del cine nacional.

En este sentido, periódicos como *El Universal* en el que Ángel Alcántara Pastor, mejor conocido por su seudónimo de El Duende Filmo fungiría como director de su sección cinematográfica desde los años 30, sería otro de los gestores de los intereses de la industria, esgrimiendo todo tipo de argumentos para vulnerar la apreciación disidente. Un cabal ejemplo de esta dinámica de amenaza y censura lo encontramos en un artículo de la revista *TODO* firmado por El Duende en 1941:

El cinematógrafo tiene mucho arte, pero indiscutiblemente que en su factura hay un porcentaje considerable de industria, y es entonces cuando surge un problema grave: lo que la crítica ayuda al cine como arte, entorpece o perjudica al cine como industria y eso si lo consideramos desde un punto de vista de crítica, constructiva y consciente, porque cuando se trata de crítica malévola,

malintencionada o interesada, entonces, casi podría decirse que la crítica entra en los dominios del Derecho Penal y los críticos pueden ser, sencillamente, reos de tal o cual delito (1941: 41).

En este mismo sentido, las asociaciones creadas por periodistas y críticos bajo un espíritu cooperativista y gremial durante el primer lustro de la década pronto aducirían en políticas y códigos internos, la pertenencia y exclusión de sus miembros, detentando un poder que eventualmente controlaría, bajo el designio de la segregación, cualquier recambio generacional. Y de manera aún más perniciosa, la incorporación de extranjeros dentro de estas instituciones, argumentando que “solamente los mexicanos pueden sentir como propio el cine mexicano y juzgarlo y criticarlo con ojos de mexicano”³.

En suma, la labor de los críticos cinematográficos en México durante la llamada época de oro no solo tuvo que esquivar la censura y el ostracismo que en el momento sus juicios y valoraciones sobre el estado del cine mexicano podían ser consideradas como opiniones malintencionadas y perniciosas. Esta misma crítica tenía que comparecer ante el tribunal de la historiografía del cine mexicano, que, en el capítulo sobre la llamada época de oro del cine nacional, no encontró suficientes argumentos para superar la caracterización hecha por Jorge Ayala Blanco (1993: 211), el crítico de cine que en 1968 realizó el primer ejercicio crítico-histórico sobre el cine sonoro mexicano. Al respecto del estado de la crítica de cine en México en la época concluyó que: “el auge de la industria cinematográfica no [favoreció] el despertar de una conciencia crítica. Cualquier ser pensante (o no), con un poco de audacia, podía ser guionista o director, y la práctica es siempre más llamativa que la teoría.” Rematamos su argumento con una pregunta que retumba por su tono lapidario y que aún hoy consideramos determinante en la laguna que impera en el estudio del tema: “¿Debemos hacer excepciones dentro de un mundo de ineptitudes e igualas?” Sobra decir que nuestro artículo confirma la certeza de nuestra respuesta.

³ Siendo este el caso de la Asociación Mexicana de Periodistas Cinematográficos. Formada en 1950, tenía como único requisito de inscripción el de ser mexicano y, en caso de querer desempeñar algún cargo ejecutivo, ser mexicano por nacimiento. Aclaró en sus estatutos que a este principio no lo animaba “ningún sentimiento de xenofobia, sino solamente el anhelo de colaborar en el engrandecimiento de la industria cinematográfica para que las películas que se produzcan sean un verdadero reflejo del alma nacional y contribuyan al engrandecimiento de la patria” (Portas – Rangel, 1955: 989).

La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta:
notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano

Referencias bibliográficas

- Alvarado, José (2011). *Crónicas: México de día y de noche: luz sobre el cine*. México: UANL.
- Ayala-Blanco, Jorge (1993). *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Era.
- Bonifant, Cube (2009). *Una pequeña Marquesa de Sade: crónicas selectas, 1921-1948*. México: Dirección de Literatura, UNAM.
- Cantú Robert, Roberto (1936). Allá en el Rancho Grande. *Jueves de Excelsior*, 746, 15 de octubre de 1936.
- Custodio, Álvaro (1952). *Notas Sobre El Cine (Evolución, Selección de Películas, Directores e Interpretes, Trofeos, Festivales, Datos Económicos, Vocabulario, Crítica y Bibliografía)*. México: Ed. Patria.
- El Duende (1941). La Industria de las películas y la crítica cinematográfica. *Todo*, 433, 25 de diciembre de 1941.
- Huerta, Efraín (2010). *Close up: crítica cinematográfica de Efraín Huerta*. Guanajuato: La Rana, Universidad de Guanajuato.
- La conquista del público por el cine nacional. *El Cine Gráfico. Semanario Ilustrado*. Anuario 1942-1943, marzo de 1943.
- Los cimientos del éxito avistados por nosotros desde 1933. *El Cine Gráfico. Semanario Ilustrado*. Anuario 1942-1943, marzo de 1943.
- Míquel, Angel (2016). Orígenes y consolidación del periodismo cinematográfico. En: Aurelio de los Reyes (coord.). *Miradas al cine mexicano, 2016*, vol. 1. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Portas, Rafael E. – Rangel, Ricardo E. (eds.) (1955). *Enciclopedia cinematográfica mexicana/ 1897-1955*. México: Publicaciones Cinematográficas.
- Tuñón, Julia (2009). Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a María Candelaria (Fernández, 1943), en Cannes. *Historias*, 74.
- Villaurrutia, Xavier (1941). Ay! Qué tiempos Señor Don Simón. *Así*, 46, 27 de septiembre de 1941.
- Villaurrutia, Xavier (1939). Un comité de la industria. *Hoy*, 149, 30 de diciembre de 1939.
- Villaurrutia, Xavier (1938). La crítica cinematográfica. *Hoy*, 79, 27 de agosto de 1938.