

LA CENSURA EN EL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS CUARENTA

Álvaro Vázquez Mantecón*

Por encima de sus defectos, desde fines de los años treinta hasta principios de los cincuenta, la industria cinematográfica mexicana fue eficaz en la producción de un gran número de películas que fueron consumidas por una sociedad ávida de sueños. Muchas de las cintas producidas durante este periodo oscilaron de manera ambivalente entre la expresión artística y el producto comercial. El cine se convirtió, pues, en un producto cultural complejo, determinado tanto por intereses comerciales como por vocación de sus creadores. Lo que se presenta aquí es un esbozo de las reglas explícitas e implícitas seguidas por quienes participaron en la producción del cine mexicano, de las expectativas que ponían en juego para la elaboración de cintas que emocionaran, interesaran, y a la vez no agredieran la moral y sensibilidad de sus espectadores.

¿Industria de sueños o un arte moral?

Ya en 1938 Salvador Novo percibía la importancia que había adquirido el cine para el público mexicano. En un artículo publicado por la revista *Hoy*, escribió:

Al cine va hoy la gente como iba antes a la iglesia:
a purgarse. Quiere que cuando la función

termine, pueda dormir tranquila y satisfecha. Sus vivencias le habrán proporcionado un saludable escape a sus represiones mediante la fácil válvula de una pantalla en que proyecta, igual que en los sueños, su satisfacción de entrar en casas en que le gustaría vivir, de besar a una gran hembra, con la que les encantaría pasar una temporadita. Pero estas satisfacciones materiales no son todo lo que el cine -Iglesia moderna- proporciona a sus fieles: les abre también, acercándose mucho, la posibilidad de un cielo en la tierra; de una tierra en que los villanos perezcan y los buenos triunfen.¹

Un grupo numeroso de personas (productores, directores, fotógrafos, argumentistas, compositores, técnicos y tramoyistas) se dio a la tarea de proporcionar al público la satisfacción de gozar, a través de las películas, de este “cielo en la tierra”. Y en la mayoría de los casos trataron de complacer a los espectadores –lo cual aseguraba ganancias en la taquilla– aunque no siempre se preocuparon por la calidad artística. Lo primero era el aspecto económico; el artístico vendría después:

No diré que el cine de Juan Orol haya sido un arte, pero, posiblemente, tiene su toque artístico,

¹ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México, CNCA, 1994. p. 274.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

aunque no nació con la idea de hacer películas de grandes vuelos. El factor comercial siempre influyó en mi carrera. Sin embargo, toda cinta lleva su dosis de arte, y también un mensaje, aunque sea pequeño. No hay una obra mía que no contenga un mensaje, aunque reducido.²

Otras personalidades del medio cinematográfico, como sería el caso del productor Mauricio Walerstein, tenían opiniones más o menos parecidas. Para él, el cine era una industria, por lo que estaba obligado a buscar una recuperación económica en el mercado, aunque también tenía su lado artístico. Era sincero al decir que: “Lo ideal en el cine es buscar un punto de equilibrio entre la industria y el arte, lo que por desgracia no he podido encontrar todavía”.³ En términos generales, el criterio comercial se impuso al artístico, a pesar de que algunos productores y directores hayan aspirado en sus cintas a un buen nivel estético. Más que una creación individual por parte del director, el cine era el producto compartido de una inversión colectiva, que requería necesariamente la recuperación económica. Muchos de los temas explotados por el cine mexicano estuvieron determinados por las condiciones establecidas por el mercado y la taquilla.⁴ Orol sintetizaba la fórmula de la siguiente manera: “Pretendo darle al cinéfilo cuanto le guste y digiera, pues para eso paga”.⁵

La búsqueda del éxito por parte de los productores muchas veces llegó a incidir en la baja calidad de

muchas de las cintas producidas desde la década de los treinta. Descubrieron que la realización de filmes baratos y con tramas convencionales era una fórmula adecuada para la recuperación rápida del dinero invertido. Juan Orol llegó a ser el arquetipo del productor de este tipo de películas:

Yo siempre busqué el éxito. Entonces me recuerdo de lo que me preguntó un productor que gastaba mucho dinero [...]. Una vez salíamos de una asamblea, y cuando llegamos a la Av. Juárez, me dijo: “Orol quiero que haga el favor de decir una cosa, ¿qué es lo que hace usted para que en sus películas, que gasta poco dinero tengan éxito, y nosotros que metemos mucho dinero fracasamos?” Le contesté yo: “Muy sencillo, señor. Yo me pongo siempre al nivel cultural del público. Y ustedes hacen películas para un público de un nivel más alto, que no ve nuestras películas. Como yo me pongo al nivel cultural del pueblo, el pueblo las va a ver. Pero ustedes quieren ponerse a un nivel más alto que el nivel del pueblo, y entonces solamente algunos ricos las van a ver. Y las mías las va a ver el pueblo, porque yo me pongo al nivel cultural de ellos”. Eso es todo.⁶

Otra de las fórmulas utilizadas por los productores para asegurar el éxito de una película, además de la repetición constante de temas como los melodramas de madres abnegadas y las comedias rancheras, fue la inclusión de números musicales y cantantes de moda procedentes del teatro de revista y de la radio, que comenzaba a desarrollarse en el país con una gran intensidad. La simbiosis entre cine y espectáculo musical nació con la primera película industrial: *Santa* (1931). En ella se incorporaron números musicales en los que se bailaba fox-trot o se interpretaban canciones de Agustín Lara, quien ya era un compositor de moda desde aquel tiempo. Era común la utilización de los nombres de las canciones de moda como título de películas. Fernando de Fuentes intentó titular a *La*

² Juan Orol en *Testimonios para la historia del cine mexicano*, vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 39.

³ Mauricio Walerstein en *Testimonios...* vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 100.

⁴ Según Carlos Monsiváis, el público intervenía a través de la taquilla en el rumbo y orientación de la temática de las películas. En este sentido, la formación del gusto no era algo que únicamente se encontrara en manos de los productores y realizadores. Al respecto, dice Monsiváis: “Si ellos [los actores de reparto, primeras figuras, escenógrafos, directores y camarógrafos] urden un país también llamado México, lo hacen de acuerdo con quienes en las butacas o en sus sillas, reelaboran los sucesos en la pantalla y los transforman en mitologías, relato y cultura familiar. En estos años, la taquilla no es sólo espejo de tendencias del gusto. Es sobre todo, jerarquización de estilos, de modas, de energías, de ritmos vitales...” Carlos Monsiváis. “Sobre tu capital, cada hora vuela”, en *Asamblea de ciudades*. México, CNCA, 1992. p. 20.

⁵ Juan Orol, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Juan Orol, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo “El melodrama familiar”. México, UTEC.

familia Dressel (1935) como “Cuando tú me querías”, nombre de una de las canciones de Juan S. Garrido que interpretaba Ramon Armengod en la cinta. No lo hizo porque una cláusula del contrato con el sindicato de compositores estipulaba una tarifa de 5,000 pesos para utilizar títulos de canciones en películas.⁷

El éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, permitió la entrada a los mercados hispanoparlantes y por lo tanto el aumento del número de películas mexicanas. Propició un modelo de producción que se haría extensivo a muchos filmes de la época. Las cintas eran vendidas antes de realizarse a los distribuidores en España y Latinoamérica. Los productores les enviaban el argumento y una lista del elenco que participaría en la película para pedirles un anticipo a cuenta de su posterior distribución; una vez recabado el dinero se iniciaba la filmación. En ocasiones los anticipos constituían una parte importante de la inversión. José Luis Bueno relató que para la primera película que produjo, *Chucho el Roto* (1934) de Gabriel Soria, consiguió solamente en España cuarenta mil pesos como anticipo, casi la mitad del costo total de la producción.⁸ A veces, el sistema de venta por adelantado determinaba que las historias filmadas estuvieran sujetas a gustos convencionales que garantizaran su éxito en la taquilla. Se dice que en una ocasión se le presentó a José Calderón, encargado de la distribución de las cintas mexicanas en el sur de los Estados Unidos, el *script* de *Jesús de Nazareth* (1942), y después de leerlo preguntó en broma: “¿No podremos ponerle un charrito por ahí?”⁹

Había otros elementos que determinaban la selección de las historias que iban a ser filmadas. En algunas ocasiones el recién creado “*star system*” obligaba a hacer películas hechas a la medida de los actores o actrices exitosos del momento. Fue el caso de algunas cintas de

María Félix, quien después de *Doña Bárbara* había consolidado una imagen de mujer bella y dominante que requería historias que pudieran venderse a un público que deseaba verla desempeñar precisamente este tipo de papeles.¹⁰ De esta manera, los productores encargaron la elaboración de guiones como *La diosa arrodillada* (1947, Roberto Gavaldón) o *La devoradora* (1946, Fernando de Fuentes). Hacia 1947 José Revueltas, que en aquel tiempo trabajaba como argumentista y adaptador, escribió:

Uno de los graves defectos del cine nacional consiste en que al escritor se le obliga a ser un simple amanuense al servicio de la “estrella” y su taquilla, cuando precisamente el arte dramático -de cine o de teatro- exige la subordinación contraria, es decir la subordinación del artista a su personaje y a la unidad de la obra.¹¹

Revueltas no fue el único caso de un literato metido de lleno en el cine para sobrevivir. Ese también fue el caso de Xavier Villaurrutia y de Salvador Novo, quien criticaba la escasa calidad de los argumentos escritos por los libretistas del teatro de revista.¹² Quizá Novo estaba celoso exitoso de Gus Águila, autor del argumento de *Allá en el Rancho Grande*, aunque en su descarga habría que señalar que años después, los productores solieron recordar las dificultades que pasaban para conseguir buenos argumentos. Salvador Elizondo, quien era productor de CLASA, describió el problema de la siguiente manera:

⁷ Edmundo Báez, en *Testimonios...* vol. 6. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 97.

⁸ José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, ERA, 1981. p. 149.

⁹ Novo decía que “...cuando el cine empezó a buscar argumentos, ocurrió una transferencia todavía más grave de los elementos caducos del teatro que habían inundado, para retardar su progreso, la vida del radio; pues aquellos escritores de café-siesta que pagaban su casa de huéspedes con los pesos ganados a la estulticia del Teatro Lírico, vieron abiertas las puertas de una nueva industria que por la multiplicación que en todos sus productos logran las máquinas les rendiría más dinero, y se colaron copiosamente por ella.” En Salvador Novo. *op. cit.* p. 277.

⁷ Juan S. Garrido, en el documental *Los que hicieron nuestro cine*, de Alejandro Pelayo. Capítulo “El melodrama familiar”. México, UTEC.

⁸ José Luis Bueno, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 73. En adelante esta fuente se citará como *Testimonios...*

⁹ José B. Carles, en *Testimonios...* Vol. 5. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 55.

[Los directores] llevaban a cabo las adaptaciones, muy malas, por cierto, porque ni siquiera estaban escritas correctamente; esa fue siempre la tragedia del cine mexicano.

[...]

Cuando llegó a México un grupo de refugiados españoles, inteligentes y hábiles, pero que no se imaginaban lo que era el cine, resultó que todos eran grandes expertos. Así emergieron varios directores, adaptadores, novelistas y gente rarísima. En el fondo no sabían nada de nada, pero al menos sabían escribir el castellano; eso los salvó.¹³

La improvisación era común en la elaboración del cine mexicano de los años cuarenta. En realidad, no todas las personas que intervenían en su realización habían obtenido una formación profesional. Los actores, argumentistas e incluso los técnicos, se hacían sobre la marcha. La filmación no siempre se llevaba a cabo de una manera cuidadosa. A pesar de que antes de iniciar la producción el director procuraba tener listo un *shooting script*, éste casi siempre se alteraba a última hora. Salvador Novo solía quejarse de las continuas modificaciones que debía realizar a los parlamentos en el set.¹⁴ Por su parte, el fotógrafo Alex Phillips recordaba de la siguiente manera el caos en que se hacía la filmación:

Aquí nada está planeado. Se discute la historia antes de empezarla: actores, fotógrafo y director. Después, al entrar a escena, se hace lo que el director piensa: si quiere un alejamiento, se alumbrá. En Estados Unidos, en cambio, todo está planeado tres días antes, de modo que cuando se entra a un *set* está lista la iluminación; nada más se hace una revisión general y se filma. Nosotros aquí, al entrar, tenemos que ver la manera de alumbrarlo; perdemos medio día porque faltan cosas. Después se ensaya, se checa todo y, ¡a tomar la escena! Lo que no se pudo terminar, ¡Ahí se fue!¹⁵

El cine y la moral

Si bien la calidad no fue el común denominador del cine de los años cuarenta, casi todos los directores, buenos y malos, estuvieron pendientes del mensaje o la moraleja que sus películas proporcionaban al público. Aún en las cintas que estaban destinadas esencialmente a la diversión de los espectadores, el cuidado de la moraleja era constante. Incluso Juan Orol, que estaba tan interesado en el éxito económico de sus películas, se preocupaba mucho por educar moralmente a sus espectadores. En las cintas de gánsters que hizo, procuró que la representación del mal no significara su exaltación:

...yo representaba el crimen para luego castigarlo, ya que si no hay delito no puede haber escarmiento. Así, presentaba el delito y después la pena, para que la gente viera que "el que la hace la paga". Siempre en mis películas castigaba al delincuente de un modo atroz, de tal manera, que mi público evitara cometer los errores de mis personajes.¹⁶

Por su parte, el director español Ramón Pereda veía la manifestación de enseñanzas morales como un deber de los realizadores hacia la sociedad:

El cine tiene una obligación con el pueblo, con el público. No es aquello de que voy a filmar tal cinta porque me da más dinero; sino el hacer una película porque educa, y lleva un mensaje de cómo proceder en la conducta de portarse correctamente. El cine debe servir para el bien, no para depravar que es muy fácil y mucha gente, sobre todo joven, es propensa a ello.¹⁷

A veces los directores tenían razones personales para cuidar el mal ejemplo que pudieran presentar sus películas a un público inocente. Era el caso de Joselito Rodríguez, quien provenía de una familia creyente que estuvo involucrada en la oposición católica al régimen

¹³ Salvador Elizondo. *op. cit.* p. 83.

¹⁴ Salvador Novo. *op. cit.* p. 570.

¹⁵ Alex Phillips en *Testimonios...* vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 25.

¹⁶ Juan Orol, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Ramón Pereda en *Testimonios...* vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1975. p. 50.

de Calles, razón por la que tuvo que salir exiliada del país en la década de los veinte. Tiempo después, regresó a México. Cuando se inició como director, su padre lo llamó y le hizo hacer una promesa: que jamás filmaría una película que no permitiera ver a sus propios hijos, puesto que si resultaba dañina para ellos también lo sería para otros muchachos, y les podría causar “un trauma para toda la vida”. Este juramento lo metió en problemas: cuando se vio comprometido por un contrato a filmar *Cuando los hijos pecan* (1952), sobre un libreto medio escabroso de Mauricio Magdaleno, tuvo que esforzarse en adecentarla para no faltar a la promesa hecha a su papá. Con todo, salió bien librado. La película acabó por ser un pésimo melodrama, pero no del todo indecente. Años después, Joselito Rodríguez comentó al respecto de esta cinta: “¡Bendito sea Dios! [...] tuve ocasión de probar mi integridad”.¹⁸

La preocupación por el mensaje moral emitido por una película también era compartida por los actores. Durante la filmación de *El desalmado* (1950) de Chano Urueta. David Silva, que hacía el papel protagónico, encarnaba a un delincuente que era tan malvado que en una secuencia de la película abofeteaba a su madre. Llegado el momento se opuso a realizar la escena:

... le dije al director: -Esta escena no la hacemos.
-Pero es que el tipo es un infame. Y le contesté:
-Imagínate a los niños que ven el cine, puede ser un desgraciado con medio mundo, pero que su madre sea una santa para él. Dice Chano:
-Creo que tienes razón. En este caso el mensaje sería que aunque el tipo sea un infeliz trata con decencia a su madre.¹⁹

Al parecer era común en los actores la creencia de que el cine influía decisivamente en la realidad, o cuando menos en la imagen que los espectadores se formaban de ellos. Luis Buñuel dijo en sus memorias que un actor mexicano era incapaz de hacer en una película algo que no hiciera en la vida real. Cuenta que durante

una filmación Pedro Armendáriz se negaba a usar camisas de manga corta, porque “...están hechas para los pederastas”. Este actor cuidaba tanto la imagen de su “masculinidad” que en una ocasión se negó a decir un parlamento de *El bruto* (1952). Según la trama de la película, tenía un cuchillo clavado en la espalda y debía pedir a una muchacha: “-Arráncame eso que llevo ahí detrás”; “-¡Yo no digo *detrás!*”, gritaba enfurecido.²⁰ Por su parte, Fernando Soler rechazaba interpretar personajes que representaran a villanos o afeminados.²¹

Aunque en aquella época muchos se tomaban muy en serio el papel moralizador del cine, creo que sería una exageración pensar que todos los actores, directores y argumentistas creían firmemente en lo que decían en las cintas que trabajaban. Por ejemplo, Max Aub, quien colaboró en la elaboración de guiones para varias películas, publicaba cuentos en los que hacía fuertes críticas al matrimonio y elogiaba el sexo en los burdeles. Es interesante revisar en ellos las ideas que tenía sobre algunos asuntos morales que eran intocables para el cine mexicano. Por ejemplo, en uno de sus cuentos, titulado “Elogio de las casas de citas”, hace una apología del sexo sin mentiras al que, según Aub, uno solamente puede acceder en un burdel. En otra narración, “El matrimonio”, describe la cruda monotonía y el sin sentido que llena la vida de un hombre y una mujer que en cuarenta años de casados han sido “fieles como perros idiotas”.²² Es evidente que difícilmente hubiera podido manifestar explícitamente estas ideas en una película de la época. Luis Buñuel se burlaba de los argumentos de las películas que filmó por obligación o por necesidad, como fue el caso de *Gran Casino* y *Susana*.²³

Una revisión rápida a la obra literaria de José Revueltas en los años cuarenta nos deja claro que este escritor tenía una imagen mucho más abierta de la conducta

¹⁸ Joselito Rodríguez en *Testimonios...* vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. pp. 79-81.

¹⁹ David Silva en *Testimonios...* vol. 2. México, Cineteca Nacional, 1976. p. 128.

²⁰ Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982. pp. 207-208.

²¹ Fernando Soler, en *Testimonios...* vol. 1. México, Cineteca Nacional, 1975. pp. 63-64.

²² Max Aub. *Sala de Espera*. México, SEP-INBA/Pangea, 1987. pp. 15-17 y 30-32.

²³ Luis Buñuel. *op. cit.* pp. 193 y 197.

del ser humano de la que puede deducirse de sus adaptaciones y argumentos cinematográficos. Pienso en obras como *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) o *Los días terrenales* (1949). Particularmente en esta última, queda claro que sólo una pequeña parte del talento de Revueltas se incorporó a la industria cinematográfica de la época. En *Los días terrenales* presenta una visión desencantada de los comunistas de los años cuarenta. Hace una descripción del mundo interno de varios militantes que viven el drama de luchar en contra de la sociedad capitalista creyendo en una especie de santidad de su causa redentora. Revueltas manifiesta sus dudas ante el dogmatismo marxista a través de uno de sus personajes, Gregorio, un joven estudiante que deja los estudios en la Academia de San Carlos para ingresar al partido:

[...] imaginó por un instante el mundo del futuro, con su sociedad nueva y sus hombres libres de toda explotación. ¿Iban a ser esos hombres de la sociedad futura mejores que los contemporáneos? Absolutamente no. Serían iguales dentro de normas distintas, en relación a normas distintas; es decir, iguales respecto a una moral nueva donde el mal y el bien tendrían nombres distintos a los que tienen dentro del mundo contemporáneo, pero nada más. Cuestión de traducir las cosas, de trasladarlas a la escala de que se trate.²⁴

En la literatura de Revueltas el bien y el mal son valores relativos. En cambio, en su trabajo cinematográfico tuvo que ceñirse a los moldes convencionales establecidos por la industria. Y aunque en los guiones hechos directamente por él trasluce una visión compleja del ser humano que no está atendida a estereotipos morales,²⁵ podríamos decir que en muchas de las adaptaciones que hizo por encargo tuvo que seguir una serie de

patrones establecidos, por más que en ellas haya impuesto un toque de calidad.²⁶

Siguiendo los casos de Aub, Buñuel y Revueltas, vemos que el cine mexicano de los años cuarenta no siempre reflejó la manera de pensar de sus autores sobre asuntos de orden moral. Pero, aunque no creyeran en la codificación moral que llevaban a cabo, es indudable que sus películas finalmente reflejaron el ambiente y la ideología que predominaba en el momento. Como hemos visto actores, directores y guionistas creyeron en la necesidad de que el cine fuera un instrumento para la educación ética y sentimental de la sociedad. Esta vocación del cine mexicano de la época por dar lecciones morales a sus espectadores ya ha sido revisada por algunos críticos e historiadores. Salvador Elizondo, hijo del productor del mismo nombre, hizo en el primer número de la revista *Nuevo Cine* un recuento de la presencia del erotismo en el cine mexicano para llegar a la conclusión de que las películas realizadas en el país no planteaban problemas morales amplios, sino una colección de moralejas aplicables a la vida cotidiana.²⁷ Por su parte, Carlos Monsiváis ha señalado el papel del cine como un catálogo de lo que para la ideología dominante eran conductas “socialmente adecuadas”; para él “... el cine mexicano ve en la exaltación de la moral tradicional no tanto el mensaje propiciatorio como su cordón umbilical, su tierra firme”.²⁸

La censura cinematográfica en los años cuarenta

No sólo los productores, directores y actores se preocuparon por el discurso moral que se desprendía

²⁴ José Revueltas. *Los días terrenales*. México, Era, 1976. p. 199.

²⁵ Esto se ve claramente en *La casa chica*, cinta que dirigiera Roberto Gavaldón en 1949. En ella Revueltas narra la relación entre una enfermera y un médico casado. En términos generales, la película no juzga negativamente a la amante.

²⁶ Entre ellas podríamos destacar *Amor de una vida* (1945) de Miguel Morayta, *Que Dios me perdone* (1947) de Tito Davison, *La diosa arrodillada* (1947) y *En la palma de tu mano* (1950) de Roberto Gavaldón.

²⁷ Salvador Elizondo (hijo), “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”. En la revista *Nuevo Cine*, núm. 1. México, abril de 1961.

²⁸ Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1981. pp. 1507 y 1509.

de las películas que hacían. También el gobierno llevó a cabo una revisión medianamente sistemática del contenido de todos los filmes exhibidos en el país. Aunque en un primer momento a los gobiernos postrevolucionarios únicamente les había interesado cuidar la imagen de México que se reflejaba en las películas, conforme se fue consolidando la industria cinematográfica en el país se comenzaron a interesar cada vez más en la moralidad expresada por las cintas.

En 1919 el gobierno de Venustiano Carranza estableció un reglamento de censura cinematográfica que intentaba supervisar el contenido de todas las cintas (incluso de aquellas hechas por turistas) filmadas en México.²⁹ En el artículo primero establecía que cualquier “vista de movimiento o fija” tomada en el país debía presentar en aduanas fronterizas y marítimas pruebas de haber sido aprobadas por la Oficina de Censura de la Secretaría de Gobernación. La revisión de los materiales fílmicos sería hecha por un “Consejo de Censura”, formado por tres ciudadanos mexicanos “acreditados por su honorabilidad”, que examinarían “todas las cintas o vistas que se pretendan exportar de México y si a juicio suyo no tuvieren algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándolas en caso contrario.”³⁰ El Consejo de Censura también revisaría las películas o vistas exhibidas en el Distrito Federal, Territorios y demás lugares de Jurisdicción Federal. Pero además de cuidar la imagen de la patria reproducida en las películas de ficción, el Reglamento también establecía los criterios que debería utilizar el Consejo para prohibir o modificar las producciones cinematográficas, ocupándose ahora de asuntos de orden moral:

Artículo 9o.- El Consejo sólo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar su aprobación a todas las demás. Podrá el

Consejo declarar qué se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones o supresiones que fueren convenientes.

Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas.

En lo que respecta a la supervisión de materiales fílmicos que salían del país, este Reglamento reflejaba la preocupación constante de los gobiernos revolucionarios por tratar de contener la “imagen negativa” que algunas películas y documentales, principalmente estadounidenses, hacían de México. Sin embargo, la aplicación de estas disposiciones debe de haber causado el enojo de los turistas que al salir del país veían que las autoridades aduaneras les confiscaban sus cintas por no contar con la aprobación correspondiente de la Secretaría de Gobernación. Esta disposición fue eliminada hasta 1937 por un decreto emitido durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.³¹

En este decreto cardenista se establecía que la censura se ejercería únicamente hacia películas realizadas en un formato de 35 milímetros, dejando la de placas fotográficas y cintas en 8 y 16 milímetros. De alguna manera, se continuaba la revisión oficial en los casos de cintas que se consideraba que, siguiendo la consigna de los años veinte, “denigraban a México”, aunque limitada al formato profesional. Aunque el interés de los censores no dejó de lado una observación minuciosa de lo que se hacía fílmicamente sobre México en el exterior, el paulatino crecimiento de la producción cinematográfica en la década de los treinta hizo que el gobierno se interesara cada vez más en encauzar su desarrollo y, en la medida de lo posible, sus contenidos.

²⁹ Secretaría de Gobernación. *Reglamento de censura cinematográfica*. México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1919.

³⁰ *Idem*. Artículo 5o.

³¹ Departamento de Prensa y Publicidad. “Acuerdo que limita la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros.” Publicado en el *Diario Oficial* del 10 de julio de 1937.

Hacia 1935 la Secretaría de la Economía Nacional elaboró un estudio y un proyecto de ley de fomento a la industria cinematográfica.³² La primera parte del estudio, titulada “Posibilidades de la industria cinematográfica en México”, hacía algunas reflexiones en torno al poder del cinematógrafo como medio de divulgación cultural, accesible a todo tipo de público gracias al empleo de medios “didácticos” eficaces. Consideraba que a pesar de que el cine es un arma efectiva para la instrucción del pueblo, no siempre ha sido bien utilizado por quienes lo realizan. Los autores del documento (Sealtiel Alatríste y Roberto Rivas Córdova) ponían como ejemplo la consabida construcción de una imagen negativa de México en las cintas estadounidenses:

Los productores de ese país [Estados Unidos] tratan siempre de exaltar los fines de su raza aún a costa de anular los nuestros. De esta suerte se ha llegado a creer, aún por nuestro mismo pueblo, en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro y en la decadencia irreparable del oriental.

Las producciones cinematográficas que siempre se han exhibido en los salones de la República, se caracterizan porque en ellas se hace la apoteosis del decadente régimen social en que vivimos, no tienen más finalidad que la de tratar de explotar el afán de emociones de los diferentes públicos para obtener de ellos las mayores utilidades, importándoles el contenido ideológico de las películas, sólo por el indicado fin.³³

Entonces, según los autores, era necesaria la intervención del gobierno, como conductor de la orientación de la industria cinematográfica para corregir “desviaciones” y fomentar su desarrollo. Posteriormente hacían un análisis de los principales problemas que afrontaba la producción nacional de cine, concluyendo que para solucionarlos era necesaria

la creación de un Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica que cuidara también su calidad y contenidos. El artículo tercero del “Proyecto de ley para el establecimiento del Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica” (elaborado por Ignacio Otero de la Torre) preveía la revisión de la producción nacional y extranjera exhibida en el país en los siguientes términos:

A efecto de que en la República puedan ser exhibidas películas nacionales bajo los auspicios del Instituto, o para que se concedan por el mismo los permisos para que penetren o se sometan éstas a la inspección y revisión del Instituto. Este no aprobará a las que presenten cualquiera de las características siguientes:

1. Inferior calidad artística
2. Exaltación de motivos religiosos
3. Apología del régimen capitalista
4. Apología de alguna religión
5. Ataques a la nacionalidad mexicana o a la raza
6. Expresión de sentimientos imperialistas
7. Ataques a la ideología revolucionaria o al proletariado.
8. Ataques a la moral
9. Propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades.³⁴

De haberse puesto en práctica este proyecto de ley difícilmente la cinematografía del país hubiera vivido una “época de oro”. Pocas cintas habrían podido llenar las características que algunos funcionarios del gobierno cardenista querían imponer a la producción: comenzando por la censura a la “inferior calidad artística”, siguiendo por la prohibición de temas religiosos y terminando por la eliminación de “propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades”, que no hubiera hecho posible la exaltación de la mexicana como la mejor nacionalidad del mundo (una idea muy común en el cine de los años cuarenta). Con todo, este proyecto evidencia el interés creciente del gobierno en el contenido de las cintas exhibidas en el país, así como la intención de que un discurso oficial quedara permeado en la

³² Secretaría de la Economía Nacional, Departamento de Estudios Económicos. *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional*. México, 1935. El estudio fue realizado por Sealtiel I. Alatríste y Roberto Rivas Córdova; el proyecto de ley, por Ignacio Otero de la Torre.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

producción cinematográfica. Hay que destacar el tono cardenista del proyecto, que elude la censura sobre aspectos privados de la censura (únicamente mencionada en el punto ocho, referido a los “ataques a la moral”) para privilegiar el cuidado de aspectos políticos e ideológicos.

Ya entrada la década de los cuarenta, la instancia encargada de revisar las películas era la Secretaría de Gobernación, a través de un departamento de censura. En un artículo aparecido en la revista *México Cinema* en julio de 1942, Felipe Gregorio Castillo, jefe de dicha dependencia, explicaba a un público amplio qué era lo que se trataba de evitar en una cinta, destacando principalmente la supervisión del contenido moral, así como el cuidado de la imagen que se daba del país:

[Es preciso] que el departamento observe las películas antes de que éstas salgan al mercado, a fin de que, haciendo realidad el proverbio “es mejor prevenir que remediar”, les sean suprimidas a las que lo requieren, aquellas escenas que por su realismo, obscuridad u otras características, son atentatorias a la moral y a las buenas costumbres; o las que incurriendo en falsedades históricas resultan ofensivas a nuestra patria; o las que por ignorancia o mala fe presentan los aspectos físicos y morales de nuestro pueblo en forma negativa y denigrante; o, por último, las que narradas o dialogadas en idiomas distintos al español, no tengan textos explicativos suficientes para la comprensión de los espectadores.³⁵

En declaraciones hechas a la publicación *Cine Mexicano* en diciembre de 1944, Felipe Gregorio Castillo insistía en la necesidad de cuidar que México no fuera denigrado por una película:

No es posible permitir la exhibición de películas que denigren a México, ya sean nacionales o extranjeras. Tampoco es conveniente que se sigan haciendo cintas parciales, en las que sólo se pintan las características de violencia y de vicio que tienen o han tenido algunos sectores

del pueblo mexicano; tampoco es posible que se sigan presentando los aspectos vergonzosos de la revolución olvidando en cambio las cosas nobilísimas que tuvo. En todo ello abunda el cine nacional y debe modificarse. Es cierto que anteriormente se han hecho películas como *El compadre Mendoza*, *Santa*, *Los de abajo*, etcétera, pero yo le digo que si ahora se pidiera el permiso para hacer películas como *El compadre Mendoza*, no se permitiría. Y no es lo único, películas como *¡Ay Jalisco, no te rajes!* y otras muchas por el estilo son morbosas, y lo mismo aquéllas que tratan de justificar a la mujer que, teniendo el camino del trabajo, por pereza toma el camino del vicio. Nosotros, en esos aspectos, no estamos de acuerdo con lo que hace el cine nacional.³⁶

El criterio de los censores para revisar una película no era muy fino que digamos. El funcionario que sustituyó a Felipe Gregorio Castillo durante el sexenio de Miguel Alemán, Guillermo Jiménez, declaró: “El único criterio que puedo seguir es el que poseo: soy lector y sé cuándo usar una medida... ¿Usted no ha pasado por la experiencia de haber leído un libro y después terminar pensando: ‘Yo le hubiera quitado esto o aquello o lo de más allá’? Pues bien, ése es el criterio para cortar las películas inconvenientes.”³⁷ Esta pauta –muy elemental– intentó ser estructurada de manera más formal en el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. Establecía que la Dirección General de Cinematografía sería la encargada de otorgar la autorización a las películas que iban a ser exhibidas en el país.

Según el Reglamento, se prohibía la exhibición de películas en los cuatro siguientes casos:

- I. Cuando se ataque o falte al respeto a la vida privada.
- II. Cuando se ataque a la moral.
- III. Cuando se provoque algún delito o se haga apología de algún vicio.

³⁵ Citado en García Riera. *Historia documental...* t. II. p. 236.

³⁶ Emilio García Riera. *Historia documental...* t. III. pp. 111-112.

³⁷ *Cinema Reporter* 10 de septiembre del 1949. Citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* t. V. pp. 8-9.

IV. Cuando se ataque al orden o a la paz pública.

Se consideraba como un ataque a la vida privada en una cinta a la exposición de una persona al odio o al ridículo, el ataque a la memoria de algún difunto, o bien, la difamación. El punto referido a las “ofensas a la moral” no era muy explícito, en tanto que requería de una interpretación personal y subjetiva de lo que los censores consideraran como “buenas costumbres” o “actos contrarios al pudor”:

- I. Cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, estén calificados como contrarios al pudor;
- II. Cuando se contengan escenas de carácter obsceno o que se representen actos lúbricos;
- III. Cuando se profieran expresiones obscenas o abiertamente indecorosas.

Se tomaba como provocación o apología del delito la excitación a la anarquía y al hecho de aconsejar la comisión de un delito. Entrarían en esta categoría las películas que disculparan los vicios o delitos de sus protagonistas. No se podía mostrar al público la manera de cometer un delito o practicar un vicio. Y en el caso de que se mostrara, los personajes que representaban al mal debían ser castigados en la trama del film. En este sentido, pareciera que los autores del Reglamento creían que el cine era un poderoso instrumento ideológico, capaz de alterar la conducta cívica de un público al que de entrada consideraban indefenso.

El punto más extenso era el que definía lo que estaba considerado como ataque al orden y a la paz pública. Mostraba un gran temor ante el poder del cine como difusor de ideas, así como la preocupación del Estado por regular la imagen que el público se formara del gobierno a través de una película:

- I. Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país.
- II. Cuando se injurie a la Nación mexicana o a las entidades federativas que la forman.

III. Cuando se excite o provoque directa o indirectamente al Ejército a la desobediencia, a la rebelión, a la dispersión de sus miembros o a la falta de otros u otros de sus deberes, o se aconseje, provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad;

IV. Cuando se injurie a las autoridades del país, con el objeto de atraer sobre ellas el odio, desprecio o con el mismo objetivo se ataque a los cuerpos públicos colegiados, al Ejército o Guardia Nacional o a los miembros de aquéllos y ésta con motivo de sus funciones;

V. Cuando se injurie a las naciones amigas, a los soberanos o jefes de ellas o a sus legítimos representantes en el país, o cuando se aconseje, excite o provoque la comisión de un delito determinado;

VI. Cuando se contengan noticias falsas o adulteradas sobre acontecimientos de actualidad capaces de perturbar la paz o la tranquilidad en la República o en alguna parte de ella, o de causar el alza o baja de precios de las mercancías o de lastimar el crédito de la Nación o de algún estado o municipio o de los bancos legalmente constituídos;

VII. Cuando se trate de manifestaciones o informes prohibidos por la ley o por la autoridad por causa de interés público, o se hagan antes que la ley permita darlos a conocer al público.

Por último, la Dirección de Cinematografía se haría cargo de la clasificación de las películas autorizadas a exhibirse, según cuatro categorías (A, B, C y D) que establecían la edad del público que debiera ver la cinta “de acuerdo con el posible daño o perjuicio que la película de que se trate pudiera ocasionar en menores o adolescentes, o una clase o grupo especial de adultos”.³⁸

³⁸ Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, artículos 69 al 74. Citado por Emilio García Riera. *op.cit.* pp. 15-16.

La Ley de la Industria Cinematográfica mantenía la costumbre, establecida por reglamentos anteriores, de hacer dos revisiones de una película: primero se autorizaba el guión y después se hacía un examen de la cinta ya filmada. Pero la autorización de los argumentos cinematográficos no era demasiado difícil. Los productores solían presentar tanto a la Secretaría de Gobernación como al Departamento de Propiedad Artística y Literaria una breve síntesis mecanográfica de la película. Era difícil que los censores percibieran en el papel algo “inmoral”. Al decir del productor Salvador Elizondo, la revisión realizada por la Secretaría de Gobernación no significaba un problema, “en tanto que los encargados de hacerlo no sabían mucho de cine”. “Además, resultaba completamente utópica, porque una escena de amor, se puede mostrar de doscientas formas: yo lo escribo muy suave y a la hora de filmarla, lo hago eróticamente. Terminada la película, había de mandarla a la Dirección de Cinematografía que, por regla general, accedían a todo; nunca hubo dificultades”.³⁹

En realidad, fueron contadas las cintas que, como *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández, *El Suavecito* (1950) de Fernando Méndez y *Casa de vecindad* (1950) de Juan Bustillo Oro, tuvieron problemas con la censura durante los gobiernos de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán. La mayoría de las películas producidas durante el periodo pasaron la revisión de las autoridades de Gobernación sin mayor problema. Quizá el caso de censura más problemático fue el de *Las abandonadas*. Esta cinta estaba ambientada en la época revolucionaria y narraba la historia de amor entre una prostituta y un delincuente (miembro de la Banda del Automóvil Gris) que se hacía pasar por general constitucionalista.⁴⁰ La película no recibió permiso de exhibición, ante el desconcierto de sus

³⁹ Salvador Elizondo. *op. cit.* p. 86.

⁴⁰ El argumento de la película, escrito por Emilio Fernández y adaptado por Mauricio Magdaleno, tomaba como base algunos sucesos históricos de la Revolución mexicana. En la cinta, el personaje representado por Pedro Armendáriz era el jefe de la Banda del Automóvil Gris, y a la vez un impostor que se hacía pasar por un general constitucionalista. Pero aquella banda de delincuentes que se hizo famosa en la ciudad de México durante el gobierno de Venustiano Carranza en realidad estaba conformada por oficiales constitucionalistas.

productores. Según declaraciones a la revista *Cinema Reporter* del entonces jefe del departamento de censura de la Secretaría de Gobernación, Felipe Gregorio Castillo, la prohibición había sido causada porque las “escenas duras del film –que las tiene, sin duda alguna–” habían molestado a algunos generales de la Secretaría de la Defensa Nacional, quienes consideraron que se lesionaba el “prestigio de las instituciones armadas”.⁴¹

La censura a *Las abandonadas* fue recibida con sorpresa por la gente relacionada con el cine. Era inusual que se prohibiera una película con el pretexto de que hacía una crítica al caos que vivió el país durante la revolución. De hecho, las cintas dirigidas por Fernando de Fuentes en la década anterior (*El compadre Mendoza* o *El prisionero 13*) habían sido mucho más fuertes en este sentido. Al desconcierto suscitado por la prohibición siguieron una serie de especulaciones sobre el motivo que la había ocasionado. Salvador Novo apuntó en su diario una conversación sostenida en este sentido con Diego Rivera y Frida Kahlo:

Diego y Frida querían saber qué ha pasado al fin con *Las abandonadas*. Los informes son muy contradictorios, y Diego los interpretó, aunque nadie parece saber qué es lo que ha originado el censorio disgusto de los generales. Hay, dicen, unas escenas de *El automóvil gris*, episodio realista que parece inconveniente resucitar. Existe también la teoría de que la suspensión de *Las abandonadas* obedece a una maniobra destinada a favorecer el estreno de *Amok* a tiempo de que, olvidada ya un poco *María Candelaria*, María Félix reciba un premio cinematográfico que *Las abandonadas* le podrían disputar.

Pero entre todas las conjeturas al respecto, la más divertida parece la que afirma que lo que ha irritado a los generales es ver en la película que el protagonista, militar, saca de un burdel a

Probablemente el Indio y Magdaleno construyeron la imagen del impostor para eludir una posible crítica a los miembros del ejército que participaron en la contienda. Como veremos más adelante, el esfuerzo fue inútil.

⁴¹ Declaraciones de Felipe Gregorio Castillo a *Cinema Reporter*, 9 de diciembre de 1944. Citado por Emilio García Riera en *Historia documental...* t. III. p. 111.

la que convierte en su esposa. Hombres inflexibles, en la excepción cinematográfica han creído reconocer la regla realista, y han juzgado impertinente una generalización tan ofensiva a sus ojos.

[...] De todos modos, la suspensión de esa película resulta un poco absurda, si Gobernación es la Secretaría encargada de la censura, porque el *script* mismo fue sellado, escena por escena, *retakes* incluidos, por una censura que finalmente autorizó la copia terminada, y que fue impotente, a las cinco de la tarde del día fijado para la primera exhibición, para oponerse a que los militares la ningunearan, congelándola hasta la fecha.⁴²

Según Salvador Elizondo, productor de la película, la causa de la censura fue bastante simple: en algunas secuencias se mostraba a un general que llevaba el águila en el bombín, que era como al parecer lo usaba el general Manuel Avila Camacho durante la época revolucionaria. Por eso, decía Elizondo, la cinta fue enlatada hasta que terminó su sexenio.⁴³ Aunque esto último no es exacto: *Las abandonadas* fue estrenada en el cine Chapultepec el 18 de mayo de 1945, un año antes de que terminara el sexenio de Avila Camacho.⁴⁴ En realidad, se desconocen las causas precisas de la censura a la película, así como el mecanismo empleado por los productores para conseguir finalmente el permiso de exhibición.

En lo que respecta a *Casa de vecindad* y *El Suavecito*, la Comisión Nacional Cinematográfica se limitó a modificar algunas secuencias que consideraba “fuertes” para permitir su exhibición.⁴⁵ En todo caso, la censura oficial fue bastante más benevolente hacia ellas que la crítica periodística. Un editorial de *México Cinema* del 30 de noviembre de 1950 reclamó enérgicamente que

la Comisión hubiera revocado la decisión de prohibir *El Suavecito*. Decía que la cinta desprestigiaría al país en el extranjero “al mostrar los aspectos más denigrantes que tienen nuestras bajas clases sociales, como las de todos los países del mundo”. Y no sólo dañaría la imagen del país en el exterior, sino que al permitir la exportación de la “película canalla”, los productores tendrían claro que “las drásticas, enérgicas prohibiciones, pueden ser modificadas si se conoce el secreto”.⁴⁶

Los productores no estaban demasiado preocupados por encontrar el modo de evadir la censura de la Comisión Nacional Cinematográfica. De hecho, ellos eran los primeros interesados en no hacer nada que levantara mucho escándalo. Y como decía el director Ramón Pereda, tampoco había mucho que censurar: “...porque no existieron aquí películas ‘pasadas de tueste’; hicimos muchas que eran para la gente del pueblo, cosas sencillas, humanas, sin morbo, ni nada de eso, de modo que no hemos tenido problemas en ese sentido”.⁴⁷ Fue mucho más significativa la autocensura que las limitaciones establecidas por el gobierno. Según Emilio Gómez Muriel: “Los productores, los directores y los escritores se fueron censurando y llegó un momento en que el cine mexicano era para mentes infantiles”.⁴⁸

Quizá no todos los directores pensarán, como Gómez Muriel, que se dirigían a mentes infantiles. Pero sí parece haber existido una creencia en la vulnerabilidad de los espectadores ante los mensajes emitidos, lo que hacía que los productores y realizadores del cine mexicano de los cuarenta estuvieran mucho más preocupados que el gobierno en lo que se refería al cuidado de la moral. De manera consciente o inconsciente tenían la noción de que el cine era un factor muy poderoso de influencia sobre el público. Esta creencia hizo que muchos se tomaran muy en serio el papel de moralizadores de la sociedad. A pesar de que la mayoría de las películas estaban hechas para divertir, se tomaban la molestia de que la representación de la conducta

⁴² Salvador Novo. *op. cit.* pp. 234-235.

⁴³ Salvador Elizondo, *loc. cit.*

⁴⁴ Emilio García Riera. *Emilio Fernández. 1904-1986*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional, 1987. pp. 63-65.

⁴⁵ Jesús Castillo López, presidente de la Comisión dispuso que a *El Suavecito* se le hicieran algunos cortes, mientras que a *Casa de vecindad* se le suprimieron dos secuencias. Emilio García Riera. *Historia documental...* t. V. p. 170.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ramón Pereda, en *Testimonios...* vol. 2. p. 50.

⁴⁸ Emilio Gómez Muriel, en *Testimonios...* vol. 3. p. 87.

humana tuviera su consiguiente calificación moral. De esta manera, el público podría tener bien claro qué era lo bueno y qué lo malo, y obtuviera ese catálogo de conductas adecuadas al que se refería Carlos Monsiváis. Más que representar la realidad del momento, las cintas de los años cuarenta se preocuparon por calificarla éticamente, representando así la manera de ver al mundo de quienes las realizaban. Lo interesante es la confluencia de dos actores tan distintos como serían los gobernantes y los realizadores cinematográficos en la vocación por contener o autocontener al discurso fílmico de entonces.

Fuentes citadas

Aub, Max. *Sala de Espera*. México, SEP-INBA/Pangea, 1987.
 Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. México, Plaza y Janés, 1982.
 Cineteca Nacional. *Testimonios para la historia del cine mexicano*, volúmenes 1 al 9. México, Cineteca Nacional, 1976.
 Departamento de Prensa y Publicidad. “Acuerdo que limita la supervisión de películas cinematográficas a las de 35 milímetros.” Publicado en el *Diario Oficial* del 10 de julio de 1937.

Elizondo, Salvador (hijo), “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”. En la revista *Nuevo Cine*, num. 1. México, abril de 1961.
 García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-IMCINE, 1992
 Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1981.
 ——— “Sobre tu capital, cada hora vuela”, en *Asamblea de ciudades*. México, CNCA, 1992. Página 20.
 NOVO, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México, CNCA, 1994.
 Pelayo, Alejandro. *Los que hicieron nuestro cine*. Serie documental producida en México por la UTEC de la SEP. Capítulo “El melodrama familiar”.
 Revueltas, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, ERA, 1981.
 ——— *Los días terrenales*. México, Era, 1976.
 Secretaría de Gobernación. *Reglamento de censura cinematográfica*. México, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1919.
 Secretaría de la Economía Nacional, Departamento de Estudios Económicos. *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional*. México, 1935. El estudio fue realizado por Sealtiel I. Alariste y Roberto Rivas Córdova; el proyecto de ley, por Ignacio Otero de la Torre.



