

EL ABURGUESAMIENTO DE LOS CINES LATINOAMERICANOS: UN ESTUDIO COMPARADO DE *ASÍ ES LA VIDA* Y *AZAHARES PARA TU BODA*ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT¹**RESUMEN**

Así es la vida fue uno de las obras insignia del proceso de aburguesamiento del cine argentino a finales de la década de 1930. Diez años después en México se realizó una remake del film, aspirando a un efecto revitalizador sobre una cinematografía en debacle. Ambos films suponen una expresión de los sectores conservadores de ambos países que buscan defender y sostener sus formas y costumbres frente a realidades sociales y políticas amenazantes.

PALABRAS CLAVE: Burguesía; Familia; Imaginarios sociales; Cine clásico

Argentina y México fueron las dos principales cinematografías en Latinoamérica durante las primeras décadas de la producción industrial en el continente. Su éxito tanto nacional como internacional se basó fundamentalmente en un conjunto de películas cercanas al universo de los sectores populares: melodramas tangueros en el primer caso, comedias rancheras y los films de Emilio Fernández en el segundo. Sin embargo, su popularidad dentro de sus propias fronteras no incluía entre sus espectadores a los sectores medios de la sociedad, quienes preferían la producción estadounidense o europea. Ante el agotamiento de sus respectivos modelos de éxito y la búsqueda de ampliar el universo de espectadores nacionales se fomentó en ambos casos la representación de dichos sectores y la exaltación de sus valores, fundamentalmente a partir del elogio de la estructura familiar como núcleo central e incorruptible de la sociedad.

El propósito de este trabajo es abordar de modo comparativo dos films que representan este proceso: *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), en Argentina, y su remake mexicana *Azahares*

¹ Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del CONICET y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Áreas de interés: cine clásico, comedia cinematográfica, historia cultural.

para tu boda (Julián Soler, 1950). Consideraremos el lugar que ocupan dentro de la producción nacional, deteniéndonos en la relación con los modos de representación dominantes en cada país (el sainete y el melodrama). Para ello analizaremos el universo social representado en ambos casos, problematizando los valores que se promueven y el intertexto que se propone con la sociedad contemporánea a su realización. En este sentido, nos detendremos, en primer lugar, en los imaginarios propuestos con respecto a la estructura familiar, y, en segundo lugar, en la interrelación propuesta entre éstos y la esfera política y social.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

Para 1939 la industria cinematográfica argentina llevaba seis años aumentando la cantidad y calidad de su producción, refinando su estética y su lenguaje narrativo. La dependencia que había tenido en sus primeros años de argumentos provenientes del sainete y el género chico criollo había decrecido, y comenzaban a producirse más guiones originales. En este contexto las condiciones para la industria parecían inmejorables para dar el paso definitivo hacia un nuevo nivel de madurez. Esta percepción de que se estaba en un momento clave para el cine argentino donde si no se tomaban determinadas medidas se corría el riesgo de estancarse se reflejaba en las editoriales de las principales publicaciones,² desde donde se reclamaba una renovación en los argumentos y en el universo representado dentro de la producción nacional.

Es en este contexto que el 20 de julio de 1939 se estrenó *Así es la vida*, dirigida por Francisco Múgica, marcando un quiebre dentro del desarrollo de la industria. Adaptación de la exitosa obra costumbrista de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, el film se centraba en la historia de una familia burguesa porteña desde principios de siglo XX hasta la actualidad. La trama presenta los casamientos y las idas del hogar de las hijas mujeres, salvo la mayor quien ve frustrado su compromiso por las ideas socialistas de su pretendiente. Desde la mirada de los padres que ven a sus hijos crecer y abandonar el hogar para crear sus propias historias de vida, se proponía una oda

² *Radiolandia*, por ejemplo, presagiaba a principios de 1939 que ésta “...será la gran temporada del cine criollo. Con argumentos coherentes. Con realizaciones calificadas. Con técnicas depuradas. Con elencos llenos de calidad. Con buena música y mejores canciones. De aquí en adelante el cine nuestro será una realidad y ni el mismo celuloide español podrá plantarse en competencia. Es que los progresos de la pantalla argentina son sorprendentes. Cada película denota un paso más allá y traduce la realización de esfuerzos ordenados.” (*Radiolandia*, año XII, 21 de enero de 1939, n° 566.)

al trabajo y la familia como sostenes fundamentales en tiempos de modernización de la sociedad. La principal novedad que introducía a la cinematografía nacional era la aparición de un nuevo universo representado a partir del protagonismo de la burguesía, buscando la empatía y la identificación de nuevos espectadores.

Su estreno fue recibido con alabanzas superlativas. Mientras que *Sintonía* celebraba que “Ya se ha filmado la gran película argentina. Esa gran película que esperábamos ansiosamente para ver reunidas todas las magníficas posibilidades de nuestro cine, desde el punto de vista interpretativo y técnico”³, *Radiolandia* destacaba que

Hay una demostración de fuerza extraordinaria como la dejada expuesta en ‘*Así es la vida*’, comedia del más puro corte, donde la evocación de una época porteña se realiza con toda claridad y precisión. Ahora, puede decirse, nuestra cinematografía al ser netamente argentina, podrá cumplir una de sus más interesantes misiones: llevar las emociones de nuestro pueblo a todos sus hermanos. Emociones que son, en realidad, abrazos de íntima y fraternal cordialidad.⁴

Junto con ello, el film significó un hito en las carteleras del centro porteño, siendo celebrado como una confirmación de la atracción que el nuevo modelo podía generar sobre los sectores de la sociedad que anteriormente rehuían al cine nacional. Este panorama abría discusiones sobre los posibles rumbos de la industria cinematográfica, y permitía criticar más claramente a los exponentes del cine anterior. En las publicaciones se celebraba que se estaba produciendo un pase de mando dentro de Lumiton entre Manuel Romero y Francisco Múgica y reforzaban con ello el reclamo de un cine donde la argentinidad fuera pensada por fuera del melodrama tanguero. Efectivamente, unos años más tarde Múgica pasaría a ser el director estrella del estudio y sus comedias blancas ocuparían un lugar central dentro de la industria cinematográfica argentina.

Considerando el lugar icónico que tuvo *Así es la vida* dentro de la cinematografía argentina, no resulta una simple coincidencia su adaptación en México en 1950 bajo el título de *Azahares para tu boda*. En la segunda mitad de la década de 1940 la industria filmica mexicana se había resignado a la pérdida del público de clase media, que prefería el cine norteamericano y europeo,

³ *Sintonía*, año V, 26 de julio de 1939, n° 327.

⁴ *Radiolandia*, año XIII, 29 de julio de 1939, n° 593.

atrayendo en su lugar a los sectores populares del país. En este contexto se intentó recuperar al público medio a partir de los conservadores melodramas familiares que tenían a *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) como modelo a seguir.⁵ Estos films proponían un ideal de familia media, con padres e hijos interactuando dentro del amparo del hogar, resguardando en el fuero íntimo la solidez de sus valores. (García Riera, 1998:151)

Azahares... no significó por lo tanto el quiebre dentro de la industria nacional que había sucedido con *Así es la vida*, sino que implicó un componente más dentro de un conjunto más amplio ya existente dentro de la producción local. En contraposición a las figuras exitosas del momento como Jorge Negrete o Cantinflas, las estrellas detrás del film eran los cuatro hermanos Soler⁶ quienes por primera y única vez compartieron cartel. La presencia de los Soler significaba una apuesta a los grandes valores burgueses diferenciados del cine popular, lo cual se reforzaba con su publicidad donde se prometía que

no verá usted malas mujeres, pistoleros, personajes odiosos, cabarets, triángulo amoroso, infidelidades conyugales, mambos, crímenes, vicios y malas costumbres, charros, canciones cursis y frases de mal gusto; en cambio verá usted ternura, respeto a las tradiciones, un canto al hogar, abnegación, obediencia a los padres, un concepto católico de amor; remembranzas de la época porfiriana, el México de ayer y el México de hoy, buenas costumbres y amores dignos. (García Riera, 1990:146)

De esta forma *Azahares...* buscaba seguir ese camino que se le había festejado a su contraparte argentina, de presentar una identidad nacional ‘verdadera’, ligada a los usos y costumbres de la burguesía. El eje fundamental sobre el que ambos films lo plantearon fue en el mundo de la familia, proponiendo desde aquí un microcosmos que sirviera como modelo para la sociedad en su conjunto.

⁵ *Cuando los hijos se van* representa para Jorge Ayala Blanco ‘el arquetipo del género de la familia’ al marcar el devenir de una familia con el crecimiento y abandono del hogar por parte de los hijos, mezclado con las influencias de la modernidad, exaltándose los valores tradicionales que no debían ser avasallados por las nuevas costumbres. (1993:43)

⁶ Julián, Fernando, Domingo y Andrés Soler fueron una de las familias de actores más reconocidos del cine clásico mexicano, asociados a los films más relevantes de la industria, ya sea como actores o directores.

LA ESTRUCTURA FAMILIAR

La propuesta social y la política de exaltación del núcleo familiar desde una mirada conservadora funcionaron como sustento fundamental de la mirada del mundo que ambos films propusieron. Es este por lo tanto el primer lugar en que nos detendremos para profundizar en los ejes centrales sobre los cuales construyen sus relatos. Considerando que ambos films transponen con una alta fidelidad el mismo texto dramático, manteniendo las diferencias entre ambos en un nivel mínimo, nos detendremos en aquellos puntos sobresalientes que implican una formulación de sentido por parte de sus autores.

En lo que respecta a la estructura familiar, prima la visión patriarcal del núcleo familiar. Podemos observar por lo tanto que se sigue un planteo similar al que postula Julia Tuñón, quien señala que en estos films

“la familia se presenta como un universo en sí mismo, como la idealización de la nuclear: ámbito aislado y seguro, con una fuerte presencia del padre, que cumple con los roles de proveedor y regente, la madre, centrada en sus roles nutricios y de reproducción, y de los hijos en actitud de sumisión y aprendizaje (...) Esta familia se vive como una meta más que como un camino y el tiempo parece eterno, parece girar en círculo, no ir a ningún lado.”
(1998:134)

En este sentido la diferenciación en la interacción de los distintos integrantes se estructura sobre las diferencias de género, siendo el centro y equilibrio la figura de la madre, quien se sacrifica y vive para el bienestar de los demás frente a cualquier amenaza externa. (Hershfield, 2001:146) Es ella quien se alarma frente a la posibilidad del novio socialista de Felicia y quien logra calmar la posibilidad de enfrentamiento entre su hermano, involucrado en la corrupción de la clase política, y su esposo, preocupado por mantener en alto la estima moral de su familia. Es el amor irrenunciable a la madre el que une a toda la familia, y, al morir ella, su retrato pasa a encabezar la mesa familiar, manteniéndose siempre presente como guardián y garantía de la fuerza del vínculo familiar. Estas familias encuentran en el fuero íntimo su fortaleza y requieren del aislamiento para poder protegerse de todas las amenazas que provienen del exterior.

Este rol es el que las tres hijas auguran protagonizar en cuanto armen sus familias, siendo sus vidas limitadas a los muros del hogar hasta que encuentren un hombre que las despose y con el

cual pasen a tener una vivienda propia en la cual crear su propia estructura familiar. Si bien ambos films retratan el devenir feliz de dos de ellas y la infeliz desventura del romance trunco entre Felicia y Carlos, el político socialista, difieren en el espacio y el ímpetu que se pone sobre cada una. Mientras que Múgica en su film nos muestra a cada uno de los futuros esposos y presenta dentro del relato los primeros pasos de cada relación, Soler restringe el devenir de Adela y Margarita, las hermanas que consiguen armar una familia, a simple alusiones en las conversaciones de sus padres, centrando el relato en la desdicha de Felicia. Si la multiplicidad de personajes y tramas se podía relacionar con la tradición del sainete que dominaba en la Argentina, la versión mexicana refuerza el cariz melodramático de su tradición. Manteniendo una continuidad con el cine previo presenta mayores desventuras y posibilidades truncas de felicidad a Felicia. De este modo, su pelea con Carlos se produce con los preparativos de la ceremonia nupcial ya avanzados, aumentando la gravedad de la desdicha de la joven. Igualmente, la segunda aparición de Carlos la encuentra a ella completamente dispuesta a retomar la relación, a pesar de los consejos de su padre, a diferencia de su contraparte argentina quien asume como propias las razones paternas para rechazar a su enamorado. Por último, en el cambio más radical que realiza Soler en la adaptación mexicana, no existe en la conclusión del film la posibilidad de una alegría compartida a futuro: Carlos muere en brazos de Felicia y la esperanza que permeaba la conclusión del film de Múgica con un futuro reencuentro de los amantes, se convierte aquí en una condena del destino a un amor que no debía ser.

Esta continuidad que *Azahares* propone con el melodrama se manifiesta también en la presencia del universo popular dentro del film. Una de las características fundamentales de *Así es la vida* había sido el dejar de lado el mundo popular, explicitado cuando las jóvenes hermanas observan desde la ventana del hogar al organillero que toca en la calle un tango. Mientras que un grupo de gente lo rodea, las muchachas no traspasan los límites del hogar y son amonestadas por su madre cuando las encuentra intentando unos pasos de baile al compás de esta música. Luego de esta alusión al mundo popular que primaba en el cine del momento, el film lo limita a las referencias

que de él realizan Liberti y Barreiro, los amigos inmigrantes de la familia, o Alberto, el tío que desde su lugar en la política alterna con estos mundos social y moralmente inferiores.⁷

En México, con la Revolución y el cine popular de las primeras décadas de por medio, esta negación de lo popular hubiese resultado más complicada. Es así que *Azahares...* presenta con mayor protagonismo a dos personajes totalmente ignorados por el film argentino: Felipa, la sirvienta del hogar y Rosendo, el gendarme de la esquina. La primera aparece en el film alternando con las hijas de la familia mientras ponen la mesa y a lo largo del relato protagoniza su propia historia. Mientras que por un lado es acosada por Eduardo, el hijo de la familia, por otro lado termina casándose con el gendarme, quien resulta ser un alcoholístico que vive de noche protegido por Alberto.

El lugar que *Azahares...* le otorga a Felipa refuerza el paternalismo sobre el que se estructura el film. Si bien la obra teatral tiene como base la conformación de una estructura familiar donde el poder del padre no se discute, en este caso el poder es reforzado a partir de la figura de Eduardo, a quien se le da mayor relevancia como un joven que acosa a la sirvienta y es excusado por su padre como una marca de su juventud. Del mismo modo, Felipa es maltratada por el esposo, pero las preocupaciones de la familia se centran en que ello no afecte su desempeño laboral. Tan falta de importancia es su conformación como individuo dentro del relato que su muerte es solamente referida a partir de la aparición de una nueva mucama que ocupa su lugar sin siquiera tener nombre ni historia propia. Si bien el film mexicano no puede escapar a la presencia más destacada de personajes populares, encuentra el modo en que éstos queden en un lugar secundario frente al ensalzamiento de la familia burguesa.

La familia supone por lo tanto el universo de acción predilecto de ambos films, destacándola como centro de la trama y universo privilegiado para las enseñanzas de los relatos. Sin embargo, su relación con la esfera pública es donde se presenta la mayor variación. Mientras que *Así es la vida* se puede permitir una negación casi total de la existencia de un mundo popular, la tradición filmica mexicana obliga a *Azahares para tu boda* a incorporar personajes de este ámbito. Esta

⁷ Consultado Múgica acerca de su decisión de transformar este sainete en una comedia blanca, respondió “saqué toda la parte asainetada; la corté y cambié en otra cosa... Lo chabacano y los chistes gruesos nunca me gustaron. Por ello, en cuanto agarré *Así es la vida*, me chocó la parte de sainete. No me gustó; no lo sentía; además, lo que no se siente, no hay que hacerlo nunca.” (Calistro, 1978:303)

tensión entre lo burgués y lo popular se presenta también en la forma en que ambos films presentan el mundo de la política y su configuración como un espacio amenazante para la concordia y la estabilidad del hogar.

EL INTERTEXTO POLÍTICO

Si bien ambos films surgieron en un contexto donde sus respectivas industrias buscaban vías de renovación y aburguesamiento, el mundo político y social de sus países era bastante diferente. Para 1939 Argentina estaba en medio de un proceso de reestructuración económica, con la sustitución de importaciones y la incorporación de los migrantes internos al mundo urbano. México por su parte se encontraba en 1950 con un proceso revolucionario terminado y una sociedad reorganizándose. Si bien ambos vivían tiempos de transición, eran distintas sus realidades y su relación con el pasado, lo cual se evidencia en la forma en que *Así es la vida* y *Azahares para tu boda* los representan.

En ambos casos el mundo público de la política es planteado como un exterior amenazante para la calma de la familia. La mirada conservadora y nostálgica de los films construye un pasado idealizado de armonía social que se vio perturbado por la irrupción de las masas y la modernidad. De este modo, frente al avance de los radicales y los socialistas en la Argentina, o al devenir de la Revolución en México, los relatos proponían la solidez del núcleo familiar como sostén de los valores cristianos y los principios fundamentales de la moral.

Este peligro exterior sin embargo cobra distinta fuerza en cada caso en relación con el mundo en que se sitúan, pues mientras que los cambios sociales de Argentina no han sido violentos ni totalmente disruptivos para la burguesía, la realidad de la Revolución Mexicana es presentada como un ataque directo hacia su mundo. Resulta en este sentido interesante atender el modo en que Carlos, el posible yerno socialista, le explica sus ideales al patriarca familiar en ambos films. En *Así es la vida* sostiene que su partido “*pretende que haya un poco más de justicia en el mundo, pretende que el pueblo se eduque que sepa leer y escribir, que se proteja el trabajo (...) piden lo que es justo, lo que es humano*” mientras que su contraparte mexicana plantea que el socialismo busca que “*cada quien viva de su trabajo y no se explote a sus semejantes, que no haya esclavos y encomenderos ni niños que se mueran de hambre, que haya una legislación que*

proteja al trabajo y fije un horario justo y humano para el obrero.” La diferencia entre ambos planteos radica en la posibilidad o no de la integración pacífica de la sociedad. Mientras que el caso mexicano retoma elementos del melodrama para hablar de una sociedad injusta de explotadores y explotados, en Argentina se hace énfasis en el acceso a la educación que planteará luego la posibilidad de la movilidad social. Los tonos y énfasis de cada argumentación radican en la visión que se presenta de la realidad contemporánea y la necesidad de la acción concreta para cambiar el estado de las cosas. Como hemos planteado, el futuro del personaje socialista es también radicalmente alterado en la remake mexicana, reforzando la mirada trágica y violenta del mundo político que se postula al hacerlo morir para pagar por sus faltas políticas. El film de Soler no permite vislumbrar una posible subsistencia del mundo idílico de la burguesía que defiende Múgica, sino que la realidad de la Revolución ya ha instaurado la división de la sociedad para la mirada burguesa.

La presencia de la política en ambos films se manifiesta asimismo en el modo en que ambos leen la realidad concreta de sus países y sus divisiones internas. Frente a una burguesía que ve peligrar su lugar primigenio en la sociedad, se postulan formas distintas de aproximarse a su lugar en la historia y su reubicación en el presente. Es así que Múgica en su film borra toda referencia concreta a la historia argentina, evitando de este modo tomar una posición definida con respecto al mundo político. Los partidos políticos no tiene nombre específico y no aparece ninguna realidad concreta a los gobiernos radicales o las clases populares. En un contexto en que el país se encontraba en transición sin tener aún un camino definido, el film se permitía esquivar cualquier pronunciamiento político al mismo tiempo que planteaba los ideales de la movilidad social como unificadores de los distintos sectores de la sociedad.

Soler en cambio, no sólo no evita las referencias concretas sino que las únicas instancias en que el film se centra en personajes externos a la familia y en espacios públicos es para presentar situaciones históricas definidas. Así como *Así es la vida* comenzaba con un afuera peligroso representado en un organillero y su música de tango, la amenaza exterior con la que comienza *Azahares...* son las manifestaciones de 1911 a favor de Francisco Madero. Frente a ellas, la familia observa espantada y atemorizada los movimientos populares desde el interior de su hogar,

estableciendo desde el comienzo la mirada que el film presentará con respecto al proceso revolucionario.

Esta posición condenatoria del pasado y nostálgica de un mundo ordenado es resaltada más claramente en la única secuencia que no es protagonizada por la familia. Para demostrar el paso del tiempo se recurre a una clásica secuencia de montaje donde se presentan las tapas de los periódicos, culminando en la renuncia de Porfirio Díaz en mayo de 1911. Ésta es representada con un actor personificando al líder renunciante leyendo su discurso de despedida. Cuando el film vuelve a los personajes principales éstos se refieren a este suceso como *'una página de México que se cierra'*, presentando nuevamente una mirada nostálgica por los tiempos del Porfiriato. Ese pasado armonioso que *Así es la vida* ubicaba en un tiempo y lugar indefinido es aquí situado concretamente, estableciendo una postura política e ideológica del film que sirve como una toma de posición frente a la realidad concreta de su época.

Así como la representación de la estructura familiar demostraba un mayor apego a las tradiciones por parte del film mexicano, del mismo modo sus ideas con respecto a la realidad contemporánea son más explícitas en su conservadurismo y añoranzas de un pasado remoto. Al establecer una sociedad más claramente dividida y enfrentada a nivel de clases, llevó los planteos del relato argentino a un nivel más elevado en su crítica del presente y la modernidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos plantado, *Así es la vida* significó un hito tanto en la taquilla argentina como hacia dentro de la industria, inaugurando un género fértil para los años venideros. *Azahares para tu boda* sin embargo no pudo suscitar un efecto similar, enmarcado en un contexto turbulento que García Riera caracteriza planteando que “se acercaban tiempos muy duros para el cine mexicano por la concurrencia de la televisión comercial, y el melodrama familiar ya no volvería a ser nunca lo que en la década de los cuarenta.” (1990:146-147)

Podemos inferir que en gran parte su intrascendencia comercial se debió a que su conservadurismo ya no hablaba de una sociedad presente en transición sino de una nostalgia hacia un pasado lejano con valores ya no vigentes en la sociedad. Si bien ambos films presentaban una secuencia final con la irrupción y aceptación de la modernidad encarnada en la

nieta de la familia, el film mexicano mantenía a lo largo de todo su metraje una mirada obsoleta que exaltaba hombres abusadores y condenaba totalmente cualquier intento de cambio. En cambio *Así es la vida*, al promover un mensaje conciliador podía aún apuntar a un público que buscaba estabilidad y orden en un momento de fuertes cambios de la sociedad.

Al mismo tiempo, en lo que hace a sus trayectorias industriales, ambas cinematografías proponían con estos films un repliegue frente a la dominancia de lo popular en sus propias tradiciones y sus desempeños con el público pueden ser leídos también dentro de este marco. De este modo *Así es la vida* fue la confirmación de la fuerza de una industria que se encontraba con la posibilidad de pasar a un nivel superior en su calidad y su comercialidad. Basado en una mirada simple, que negaba las rispideces que podía traer la tradición del sainete y al mismo tiempo proponía un mundo que se despegara del mundo tanguero que había dominado la producción nacional, su promesa era la de un cine moderno y burgués, que se inscribiera en el mercado internacional y dominara el nacional. *Azahares para tu boda* en cambio, presentaba los ecos de una cinematografía que se encontraba entrando en una gran crisis, y a pesar de querer pensarse como la posibilidad de una renovación similar a la de su antecesora, no logró evitar el camino descendente de la industria. Sus apelaciones a referencias concretas la transformaron en una película nostálgica que no sólo no permitía pensar la modernización como un fenómeno positivo sino que tampoco se discutían las formas tradicionales como sí lo hacían otros films contemporáneos como *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949). De este modo, sus posibilidades tanto en el mercado internacional como el local se limitaban frente a un contexto donde la modernidad estaba comenzando a tomar nuevas formas.

Las industrias mexicana y argentina seguirían en los años siguientes apelando al cine familiar como uno de los modelos dominantes en su producción. Sin embargo, su ambigua relación con la modernidad se vería anulada, y dominaría en ellas la nostalgia por los ‘viejos buenos tiempos’, no sólo en una añoranza de la tradición de la familia nuclear, sino también en la existencia dos industrias cinematográficas cuyos presentes distaban ampliamente de sus pasados de gloria.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, Editorial Grijalbo, México, 1993.

Calistro, Mariano, et al. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, América Norildis Editores, Buenos Aires, 1978.

Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino. Tomo I*, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1960.

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Ediciones MAPA/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998.

García Riera, Emilio. *Los hermanos Soler*, Universidad de Guadalajara, México, 1990.

Hershfield, Joanne. “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro” en García, Gustavo y

David R. Maciel (comp.) *El cine mexicano a través de la crítica*, UNAM-IMCINE-Universidad de Ciudad Juárez, México, 2001.

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México, México, 1998.