

Alejandro Galindo: *Doña Perfecta* (1951)

Christian von Tschilschke
(Universität Siegen)

El cine de Alejandro Galindo en el contexto de la Época de Oro

Alejandro Galindo (1906-1999) es uno de los representantes más prestigiosos y prolíficos de la así llamada “Época de Oro” del cine mexicano, durante la cual realizó también la adaptación de la famosa novela *Doña Perfecta* (1876) del novelista español Benito Pérez Galdós (1843-1920), estrenada en 1951 bajo el mismo título, y en la que se centra el presente artículo¹.

Junto con Fernando de Fuentes (1894-1958), Emilio “Indio” Fernández (1904-1986), Luis Buñuel (1900-1983), Julio Bracho (1909-1978), Ismael Rodríguez (1917-2004), Roberto Gavaldón (1909-1986) y muchos otros directores, actores, guionistas, camarógrafos, escenógrafos y compositores, Galindo contribuyó por su parte a que se pudiera transformar el cine mexicano de las décadas de 1940 y 1950 en una verdadera industria de alta calidad estética, notable maestría técnica y gran éxito comercial. Imitando en cierto modo el *studio system* de Hollywood, basado en la producción en grandes estudios, la observación de las convenciones de los géneros y el culto a las estrellas, en pocos años el cine mexicano logró imponerse no solamente al nivel latinoamericano sino también, al menos durante cierto tiempo, a todo el mundo hispanohablante. Así, por ejemplo, en los años cuarenta la producción cinematográfica mexicana se triplicó en comparación con la década anterior alcanzando la cifra total de 752 películas (Mora 1984: 105) y llevando igualmente consigo un aumento inusitado del número de las adaptaciones de obras literarias².

¹ Para ser exactos, *Doña Perfecta* fue filmada a partir del 23 de octubre de 1950 en los estudios Churubusco y estrenada el 10 de octubre de 1951 en el cine Metropólitan en la Ciudad de México (Sinnigen 2008: 322).

² Respecto a la Época de Oro y sus condiciones estéticas, económicas, políticas y sociales, véanse las obras de referencia de Ayala Blanco (1993), Monsiváis/Bonfil (1994), Paranaguá (1995), García Riera (1998), que es el único que considera sistemáticamente la adaptación de obras literarias, Tuñón (1998), Hershfield/Maciel (1999), Mora (2005) y Castro Ricalde/McKeeIrwin (2011). En su amplio estudio sobre la recepción de la obra de Galdós en el cine mexicano Sinnigen (2008: 32) señala que entre las ocho adaptaciones producidas entre 1943 y 1998 al menos seis se realizaron entre 1943 y 1958: *Adulterio* (1943)

Fueron varios los factores que favorecían el auge del cine mexicano en esa época cuyo principio se fija comúnmente en el estreno de la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, el primer verdadero éxito de taquilla del cine mexicano en el extranjero, y cuyo descenso se vincula a menudo simbólicamente con la muerte del famoso actor Pedro Infante en el año 1957. Ahora bien, no hay que remitir solamente a la concentración extraordinaria de talentos bien formados, a la creación de un nuevo sistema de producción y distribución o al interés que provocó un número creciente de películas mexicanas en importantes festivales internacionales —a veces, hay que admitirlo, incluso a merced de una estética de tipo folclórico e indigenista como la representaban las películas de Emilio Fernández—.

Aún más importantes fueron sin duda las circunstancias políticas y económicas, sin las que el fenómeno no se hubiera producido de tal manera. Es menester recordar a este respecto que, además de una política proteccionista de parte del gobierno que obligó a los cines mexicanos a partir de octubre de 1939 a proyectar al menos una vez al mes una producción autóctona, fue ante todo la situación internacional durante y después de la Segunda Guerra Mundial la que resultó muy favorable para la comerciabilidad del cine mexicano frente al mercado estadounidense y europeo. Desde luego, el periodo de auge no duró siempre: a finales de los años cincuenta tanto el agotamiento artístico y la estrangulación burocrática como la competencia de la televisión, el cambio tecnológico y la emergencia del cine de autores pronto pusieron fin a la Época de Oro del cine mexicano.

Siendo uno de sus mayores protagonistas no es sorprendente que en la bio y filmografía de Alejandro Galindo claramente se reflejen la efervescencia y la decadencia de este periodo tan destacado. Galindo nació el 14 de enero de 1906 en Monterrey (Nueva León), en el noreste de México³. Debido a las circunstancias políticas, su familia poco después se mudó a la Ciudad de México. Huérfano de padre a los seis años pronto se aficionó a frecuentar las salas de cine y de hacer pequeños trabajos en los estudios de cine mudo México Films de Germán Camus. Al poco tiempo dejó la carrera de odontología que había emprendido cumpliendo los deseos de su madre para irse a Hollywood a mediados de los años veinte.

de José Díaz Morales, *La loca de la casa* (1950) de Juan Bustillo Oro, *Doña Perfecta* (1951) de Alejandro Galindo, *Misericordia* (1952) de Zacarías Gómez Urquiza, *La mujer ajena* (1954) de Juan Bustillo Oro y, por supuesto, *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel. A esta lista se suman *Lo prohibido* (1987) de Ismael Rodríguez y *El evangelio de las maravillas* (1998) de Arturo Ripstein, “una adaptación de segunda generación de una novela galdosiana, ya que estuvo inspirada en el *Nazarín* de Buñuel, de 1958” (Sinnigen 2008: 32).

³ Las siguientes informaciones biográficas se basan principalmente en García Riera (1981: 375), Mora (1984), García (1995: 161), Peredo Castro (2000: 37-42) y Ciuk (2009: 307-308).

Allí trabajó en los laboratorios fotográficos de la Metro Goldwyn Mayer antes de ser contratado por Columbia Pictures para la redacción de guiones en español. Al mismo tiempo, cursó estudios de fotografía, de edición, de creación dramática y narrativa, así como de teatro y actuación en el Palmer Institute of Photoplay, en el Otis Art Institute, en el Hollywood Institute of Scriptwriting and Photoplay y otras instituciones. Durante este tiempo de aprendizaje Galindo adquirió una amplia y sólida formación artesanal que sentó los cimientos profesionales para su carrera posterior. Se quedó en Hollywood hasta 1930, cuando la crisis económica de 1929 y los trastornos provocados por la introducción del sonido le llevaron a regresar a su país natal. Esta trayectoria no es singular de ninguna manera, como recuerda Peredo Castro al subrayar que Galindo solo forma parte “de una larga lista de personas que, habiendo adquirido experiencia en el cine estadounidense del decenio de los veinte, más tarde ingresó al cine nacional” (2000: 38). De vuelta a México, Galindo empezó a trabajar en la radio antes de que hiciera finalmente su entrada en el mundo del cine, primero como argumentista y adaptador para *La isla maldita* (Boris Maicon, 1934) y después como director del largometraje *Almas rebeldes* (1937).

Sin embargo, a lo largo de su carrera, Galindo no solamente se distinguió como director, guionista, actor y productor, sino que asumió también cargos de funcionario, como el de secretario general de la sección de directores del muy poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (SIIC). Asimismo, publicó numerosos ensayos y varios libros sobre la historia del cine de su país, entre ellos *Verdad y mentira del cine mexicano* (1981), libro testimonial en el que Galindo expresó su credo artístico según el cual el cine debe hacerse testigo de los problemas económicos, políticos y sociales de su tiempo y, precisamente bajo estos aspectos, escribió *El cine mexicano. Un personal punto de vista* (1985), una historia del cine mexicano desde los orígenes hasta los años 1952-1953.

Entre los directores mexicanos, Alejandro Galindo fue incontestablemente uno de los más productivos. Su filmografía cuenta con un total de 88 películas, desde *La isla maldita* hasta su último trabajo, *Lázaro Cárdenas* (1985), una biografía del antiguo presidente de México (1934-1940) que, por razones políticas, tuvo problemas para ser estrenada en vida de Galindo. Siguiendo trabajando aun hasta una edad bastante avanzada —Galindo murió en la Ciudad de México el 1 de febrero de 1999—, su carrera como director y guionista se extendió por tanto con una constancia notable por más de medio siglo. El periodo más brillante y comercialmente exitoso de su trayectoria artística, empero, lo vivió durante la Época de Oro, de manera que su longevidad le convirtió en un verdadero símbolo de las remotas y nostálgicamente evocadas glorias del cine mexicano.

De hecho, la buena docena de películas, incluida *Doña Perfecta*, a las que hasta hoy en día los críticos e historiadores del cine mexicano suelen referirse

cuando quieren determinar la esencia y el valor histórico de su obra cinematográfica, nacieron justamente en esa época. Entre ellas cabe citar, sobre todo por acercarse de una manera poco común en aquel entonces a las realidades histórico-sociales fuera del mismo México, *Refugiados en Madrid* (1938), que aborda por primera vez en la historia del cine mexicano el tema coetáneo de la Guerra Civil española, y *Espaldas mojadas* (1953), que sigue suscitando el interés de los investigadores al dedicarse mediante una trama ficticia a un tema controvertido: la situación de los trabajadores mexicanos en el territorio de los Estados Unidos tan actual como trágica no solamente en esos tiempos históricos.

Aun así, la verdadera fama de Alejandro Galindo como clásico del cine mexicano se funda en su papel de cronista fiel de la vida urbana, moderna y cotidiana del país. Mora le califica por eso como “practically the only purveyor of serious urban drama in the Mexican cinema” (1984: 107). En filmes como *Mientras México duerme* (1938), y especialmente en sus obras indudablemente magistrales *Campeón sin corona* (1945) y *Una familia de tantas* (1948), pero también en *¡Esquina bajan...!* (1948) y su secuela *Hay un lugar para... dos* (1948) tal como en *Confidencias de un ruletero* (1948) y *Dicen que soy comunista* (1951), Galindo traza un retrato verosímil de la situación de la clase obrera y de la nueva clase media en una fase de profundos cambios sociales. Situando a sus chóferes de autobuses, boxeadores, vendedores de aspiradoras y taxistas en un ambiente decididamente realista y dejándoles dialogar de manera muy auténtica rompe ostensiblemente con los clichés y convencionalismos folcloristas del melodrama rural y de la comedia ranchera.

En el conjunto de las producciones más significativas de Galindo de esta etapa del cine mexicano hay que reservar al final un lugar aparte para *Cuatro contra el mundo* (1949), una contribución al cine negro particularmente lograda. Con todo, este breve recorrido por el aporte más importante del director a la Época de Oro no estaría completo sin mencionar que a partir de 1954 el cine de Galindo tomó otro rumbo al empeñarse en toda una serie de películas menos interesantes desde el punto de vista de hoy —*Y mañana serán mujeres* (1954), *Tu hijo debe nacer* (1956), *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes* (1959) y *Mañana serán hombres* (1960)—, en las que se acercaba a problemas de adolescencia de manera moralizante y bastante tradicional.

La adaptación de *Doña Perfecta* (114 min.), por fin, no es solamente otro producto representativo de la Época de Oro sino que cuenta también, junto con *Campeón sin corona* y *Una familia de tantas*, entre las tres mejores películas de Galindo, y esto “a pesar de ser atípica en la obra del director” como constata Sinnigen (2008: 32)⁴. Si bien es cierto que como drama histórico y adaptación

⁴ Según el propio Galindo, la proposición de hacer *Doña Perfecta* vino del productor mexicano Francisco de P. Cabrera (1900-1965), que participó también en la preparación del guión (Sinnigen 2008: 114).

de una novela europea situada en la provincia, *Doña Perfecta* se aleja considerablemente de lo que Mora llamó, con miras al carácter urbano y contemporáneo de los demás filmes de Galindo de los años cuarenta y cincuenta, “the most socially relevant cinema of the ‘old’ film industry” (1984: 111), no es menos cierto que, en otros aspectos, *Doña Perfecta* se asemeja mucho más a cintas como *Campeón sin corona* y *Una familia de tantas* de lo que parece.

El vínculo más evidente entre estas tres películas consiste efectivamente en el hecho de que todas ponen en escena los conflictos de una sociedad en transformación, la fuerte tensión entre un México tradicional y otro moderno, liberal, progresista y abierto a influencias extranjeras, o sea, rotundamente la crisis de la identidad nacional mexicana. A esto se añade una semejanza más particular entre *Una familia de tantas* y *Doña Perfecta*, ya que en ambos filmes esta temática común se refleja en la perturbación de la familia tradicional provocada por la intrusión de un hombre joven que induce a una chica a romper con el orden social establecido. Para el siguiente análisis se deduce de estas observaciones la tesis de que la calidad indiscutible de la *Doña Perfecta* de Galindo no reside tanto en su relativa fidelidad al pre o hipotexto literario, sino en la capacidad de Galindo de adaptar la novela decimonónica de Galdós para el público mexicano contemporáneo y convertirla en un comentario significativo a su propia época. A pesar de las críticas en su mayoría muy positivas que recibió la película en su tiempo y de la alta estima de que goza por parte de los historiadores del cine hay que lamentar que “[l]e ha faltado el reconocimiento internacional, bien que pudiera haber ganado, ya que le fue negada la exhibición en el festival de Venecia por haber sido presentada fuera de plazo” (Sinnigen 2008: 32)⁵.

Con respecto a la metodología a la que se recomienda orientar el análisis de la adaptación cinematográfica de textos literarios en general cabe destacar el hecho de que desde la perspectiva de la ciencia literaria la adaptación cinematográfica constituye antes que nada una posible forma de recepción de la literatura. La ciencia cinematográfica, en cambio, resalta la independencia del filme y la necesidad de maneras de proceder específicamente cinematográficas fiel a la premisa ‘la película después de la literatura es película’. Se debía concebir entonces la adaptación cinematográfica también como parte de la historia cinematográfica y verla en el marco de la obra completa del director. De hecho, una

⁵ Sinnigen advierte también: “Según la base de datos de la Filmoteca Nacional de España, *Doña Perfecta* nunca se estrenó en España” (2008: 32). En la televisión mexicana, en cambio, se pasa con cierta frecuencia, y está también disponible en DVD (Sinnigen 2008: 24-25). Para los anuncios y las reseñas críticas aparecidos con ocasión del estreno de *Doña Perfecta* véanse Peredo Castro (2003: 351-357) y Sinnigen (2008: 128-135). En cuanto a la crítica por los historiadores del cine, compárese Ayala Blanco: “Alejandro Galindo consiguió adaptar una gran novela decimonónica hispana sin caer en el ridículo” (1993: 187).

ciencia literaria que se centra solamente en la obra original no es capaz de hacer plenamente justicia a la peculiaridad de la adaptación cinematográfica. Pero eso vale también para una ciencia cinematográfica que no toma en consideración la obra original. La adaptación cinematográfica, no obstante, se caracteriza precisamente por su carácter ambivalente, es decir, por su estatus intermedial.

La adaptación de *Doña Perfecta* de Alejandro Galindo y sus colaboradores en el guión, Íñigo de Martino Francisco de P. Cabrera y Gunther Gerszo, no constituye ninguna excepción en este punto. Así pues, para valorar debidamente la ambivalencia o intermedialidad fundamental de la película de Galindo, es necesario tomar en cuenta ambos aspectos de su posición intermedia: su calidad de adaptación cinematográfica de una obra clásica de la literatura española tal como el lugar que ocupa en un contexto principalmente cinematográfico y dentro de la historia del cine mexicano.

***Doña Perfecta* como adaptación cinematográfica: aspectos intermediales e interculturales**

El hecho de que las películas producidas en México sobre la base de textos de Galdós “constituyen el mayor número de películas ‘galdosianas’ realizadas fuera de España” (Sinnigen 2008: 33)⁶ no se puede explicar solamente por razones histórico-sociales, como la gran popularidad de la que disfrutó la obra de Galdós en México entre lectores y autores desde el último tercio del siglo XIX, la facilidad con la que los temas y sujetos de sus textos fueron aplicables a las realidades históricas y contemporáneas de México, o las condiciones excepcionalmente provechosas que se presentaban durante la Época de Oro para las adaptaciones de obras literarias en general. El singular interés que las obras de Galdós suscitaban en parte de la industria cinematográfica sin duda se debe también a las calidades intrínsecas de sus textos, y, particularmente, a *Doña Perfecta*: la ubicación de las narraciones en un ámbito social bien reconocible, el realismo detallado de las descripciones, la creación de personajes extraordinarios y atractivos para el lector, el desarrollo de argumentos y largas escenas dialogadas ricos en suspense y, no en último lugar, una visualidad y un perspectivismo acentuados al nivel del discurso

⁶ “[...] el país más cercano es Argentina, con dos. En España, según Ramón Navarrete, ha habido 12 adaptaciones de obras galdosianas más otras tres inspiradas ‘en el mundo galdosiano’” (Sinnigen 2008: 33). La única adaptación de *Doña Perfecta* que se ha realizado en España (al menos hasta 2003), de César Fernández Ardavin en 1977, es juzgada por Navarrete como “fallida, no por no haber respetado el espíritu original, sino por no haber conseguido dar a ella un aire nuevo, un estilo cinematográfico” (2003: 148).

narrativo y del estilo⁷. Todo esto ha conferido a las novelas de Galdós la fama de tener una ‘escritura cinematográfica’ o un carácter ‘precinematográfico’ y a su autor la reputación de hacer “cine antes del cine” (Sinnigen 2008: 9, citando a Juan Felipe Leal)⁸.

No es, por ende, sorprendente que todas las adaptaciones de textos galdosianos que se hicieron en México resulten bastante fieles a sus modelos: “todas ellas siguen muy estrechamente el argumento de la correspondiente novela galdosiana y transmiten un espíritu parecido” (Sinnigen 2008: 32). Con excepción de algunas transformaciones significativas sobre las que naturalmente hay que volver, esto vale también tanto para el argumento y el conflicto central en el que se entrelazan de forma melodramática el ámbito de la familia y la esfera política, como para la constelación de los personajes y los enfoques temáticos de la adaptación filmica de *Doña Perfecta* por Alejandro Galindo⁹.

Tal como ocurre en la gran mayoría de los casos en los que se lleva a la pantalla una obra literaria clásica, en el caso de *Doña Perfecta* la película muestra claramente que no se basa en un guión original, sino en una obra literaria ya existente, lo que inevitablemente le proporciona una dimensión semántica suplementaria. Además de llevar un título homónimo, en la adaptación de Galindo la relación al pretexto ya se indica desde los créditos iniciales, aunque, por razones comerciales, el nombre de la estrella que interpreta a la protagonista figura aun antes: “Dolores del Río en” / “*Doña Perfecta* de la novela de don Benito Pérez Galdós” (DVD: 00:00:02-00:00:11). Asimismo, la película finaliza con las mismas palabras ciertamente un poco —¿irónicamente?— reduccionistas que el libro, seguidas, como si se tratara de un sello de autenticidad, por la firma facsimilar de Galdós: “Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son. Benito Pérez Galdós” (DVD: 01:54:47-01:54:53).

⁷ Ya la existencia en sí misma de los libros de Navarrete (2003) sobre la presencia de Galdós en el cine español y de los de Sinnigen (2008) con relación al cine mexicano documenta la importancia singular de la obra del escritor español para la producción cinematográfica. Al mismo tiempo hay que señalar que no existe estudio general alguno sobre la adaptación de obras literarias en el cine mexicano, por no hablar de algo que fuera comparable con, por ejemplo, los trabajos de Pérez Bowie referentes a la adaptación en el cine español (2004; 2010; 2013) aunque el reciente estudio cuantitativo de Vidrio (2014) da un paso importante en esta dirección.

⁸ En este contexto Navarrete recuerda que ya el director ruso Sergei M. Eisenstein había resaltado, en sus reflexiones sobre cine y literatura en los años treinta y cuarenta, la gran aptitud de la novela realista o naturalista para las adaptaciones cinematográficas (2003: 28). Sobre la ‘teoría precinematográfica’ informa, entre otros, Peña Ardid (1992: 76-86).

⁹ No son muchos los estudios que tratan la película de Galindo con cierto detenimiento. Entre ellos hay que citar sobre todo a Ayala Blanco (1993: 187-190), Peredo Castro (2000: 351-357), Sinnigen (2005) y Sinnigen (2008: 99-135).

Jalonada por estas referencias directas, la trama de la película se desarrolla de la misma forma lineal y cronológica que en la novela. Por razones analíticas puede dividirse en ocho grandes partes que están sometidas al mismo principio de gradación que prevalece en el libro, donde la trama ya se anuncia en los títulos de los capítulos a través de las palabras clave “desavenencia”, “discordia”, “guerra” y “combate terrible” (Pérez Galdós 2006: 437-438). A diferencia del libro, sin embargo, la película renuncia a todos los modos explícitos de dirigir al espectador prescindiendo incluso de la voz del narrador autorial y omnisciente tan patente en la novela. La única excepción a esta regla se constata al principio del filme cuando se insertan, sobre la panorámica inicial de una pequeña ciudad de provincia con la torre de una iglesia en el centro, las palabras “Esta historia ha sido situada en el México del último tercio del siglo XIX” (DVD: 00:01:44-00:01:58). El traslado geográfico que se indica aquí es la diferencia más fundamental entre libro y película. Con este cambio el proceso intermedial de la adaptación se enriquece de una interesante dimensión intercultural¹⁰.

En la exposición del filme (DVD: 00:01:38-00:13:20) se comunica el nombre de la ciudad presentada en el *establishing shot*, Santa Fe, no menos parlante que la Orbajosa de la novela, se introducen los personajes principales y se plantean las líneas fundamentales del conflicto: Se pone de manifiesto enseguida que doña Perfecta (Dolores del Río), una viuda aún joven y bella, altanera y autoritaria, muy conservadora y religiosa, intolerante e hipócrita cuando declara por ejemplo “que es nuestro deber de buenos cristianos el respetar las inclinaciones y los sentimientos de los demás” (DVD: 00:13:15), forma el verdadero centro social y político de Santa Fe. En su hacienda, donde vive con su erudito cuñado don Cayetano (Rafael Icardo), su bella y obediente hija Rosario (Esther Fernández) y sus empleados Cristóbal Ramos (José Elías Moreno) y Librada (María Gentil Arcos), suele reunir a sus amigos y a los notables de la ciudad: el abogado y antiguo adepto a la carrera eclesiástica don Inocencio (Julio Villarreal)¹¹ y su hermana, doña Remedios (Natalia Ortiz), con su hijo Jacinto (Ignacio Retes), que es también abogado y sueña con ser novio de Rosario, el juez don Pedro (Salvador Quiroz), etc.

¹⁰ Para ser exactos, hay que añadir que a este aviso sigue todavía un epígrafe bíblico que no aparece en la novela y que anticipa la cita moralizante del final: “...en lo que condenas a otro, te condenas a ti mismo: haciendo, como haces tú, aquellas mismas cosas que condenas./Vosotros sois la causa, como dice la escritura de que sea blasfemado el nombre de Dios. Epístola de San Pablo, cap. II, vers. 1 y 24” (DVD: 00:01:59-00:02:13).

¹¹ En el texto original, don Inocencio es cura. Sinnigen remite al respecto a una explicación biográfica: “Según Galindo, Cabrera lo convirtió en laico porque él era católico y no quería meterse con los curas” (2008: 118).

La acción se entabla cuando doña Perfecta recibe una carta de México de su hermano, Juan Rey, en la que este anuncia la llegada de su hijo, Pepe Rey (Carlos Navarro), a Santa Fe. Como tiene la intención de casarle con su hija Rosario, doña Perfecta hace grandes elogios de su sobrino: “es un hombre de ciencia, estudió para ingeniero y se perfeccionó en Europa” (DVD: 00:11:33). Al mismo tiempo discute con sus contertulios los últimos acontecimientos de la situación política del país de los que se ha enterado por otra carta: la reciente prohibición de la enseñanza religiosa en las escuelas y el pronunciamiento del general Porfirio Díaz en Oaxaca de Juárez contra el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. Al círculo reaccionario y clerical de Perfecta estas informaciones, que permiten situar la acción en el año 1876, le dan la esperanza de que los liberales “acabarán por picarse solos” (DVD: 00:09:25). De este modo, las bases del doble conflicto, amoroso e ideológico, que va a determinar la trama, están sentadas.

En la segunda parte (DVD: 00:13:21-00:16:10), que toma el estilo de un *western*, se narra cómo Pepe Rey y Ramos, que había ido buscar al primero a la estación, son detenidos por una patrulla de soldados enviados por el gobierno para prevenir eventuales levantamientos en la provincia. Pepe simpatiza con el capitán Pinzón (Manuel Arvide), que les deja continuar, lo que coloca a Pepe desde el inicio en el campo de los enemigos políticos de su tía. En la tercera parte (DVD: 00:16:11-00:28:42) Pepe es recibido muy cordialmente en la casa de su tía por don Cayetano, Rosario y la misma doña Perfecta, aunque ya se anuncian unas primeras desavenencias. Así, doña Perfecta echa al fuego algunos de los libros que Pepe ha traído para don Cayetano considerándolos incompatibles con la fe católica —una escena que falta en el libro—. Además, sospecha maliciosamente de Pepe que está demasiado “acostumbrado a los lujos de la capital y a las modas extranjeras” (DVD: 00:26:20), y reacciona con cierto descontento a la noticia de Ramos, refiriéndose a su encuentro con el capitán Pinzón como “el señor el sobrino tiene gran amistad con esa gente del gobierno” (DVD: 00:28:26). La situación se agrava en la cuarta parte (DVD: 00:28:42-00:43:15) de la película en la que se presenta una versión abreviada de la ‘comunicación patológica’ en la que se ve enredado Pepe, sobre convicciones liberales y progresistas, una vez introducido en el círculo de los confidentes de doña Perfecta. En una larga secuencia cuidadosamente compuesta, paradigmática del estilo de Galindo, Pepe, que se enfada cada vez más, se deja provocar por don Inocencio y Jacinto, que le demandan su opinión sobre temas escabrosos como los abogados, la ciencia, el darwinismo, sus impresiones de Santa Fe y el edificio de la iglesia local. Tras esta conversación el juicio demoledor de don Inocencio sobre las ideas de Pepe, a quien reprocha de saber “mucho de todo y nada de Dios” (DVD: 00:40:39), induce a doña Perfecta a una conclusión

asombrosa: “tenemos al enemigo en casa” (DVD: 00:41:00). Desilusionada, se retira a la capilla de la casa.

En la quinta parte (DVD: 00:43:16-01:00:05), después de este primer *plot point*, crece la brecha entre Pepe y el campo de sus contrincantes. Por un lado, profundiza su relación con Rosario a la que declara abiertamente “Te quiero como un tonto” (DVD: 00:48:27) y traba amistad con el boticario José Juan Arciniegas o Juan Tafetán (Bruno Márquez); por otro lado, se acumulan las quejas sobre Pepe y se intenta un pleito contra él. Lo que es más, fracasan sus planes para mejorar el sistema de abastecimiento de agua de Santa Fe porque el desconfiado jefe político de la ciudad no soporta ser aconsejado por “gente de afuera” (DVD: 00:56:20). En la sexta parte (DVD: 01:00:06-01:31:42) vuelven a enlazarse la trama privada y política y el conflicto amoroso e ideológico tal como se prepara el final trágico de la historia. Determinada a organizar una resistencia armada contra las tropas federales enviadas por el gobierno, doña Perfecta se reúne con todos los opositores al régimen. Al mismo tiempo cuida de que Pepe se mantenga alejado de su hija pretendiendo que esta está enferma e intenta convencer a Rosario de que olvide a Pepe, “ateo y enemigo de Dios” (DVD: 01:31:26). Para alejarle a este definitivamente de la ciudad consigue con el ministerio en Madrid que sea destituido de su misión oficial. Pese a todo, Pepe decide quedarse en Santa Fe y se distrae en compañía de las Troyas, tres hermanas solteras pero honestas. Aprovechando estas circunstancias, doña Remedios, que no ha abandonado la idea de casar a su hijo Jacinto con Rosario, propone entonces instigar a Ramos, que está enamorado de una de las Troyas, con la idea de que “él podría darle un susto” (DVD: 01:24:10) a Pepe.

En la séptima parte (DVD: 01:31:43-01:43:25) se alcanza el clímax dramático de la acción: Rosario y Pepe se encuentran clandestinamente en la capilla de la casa y prometen casarse bajo el crucifijo, sellando esto con un largo beso (DVD: 01:36:15). Doña Perfecta, no obstante, les sorprende en la escalera y expulsa, enfurecida, a Pepe de su casa. La octava parte (DVD: 01:43:26-01:54:52) constituye el desenlace. Cuando Pepe vuelve a la casa de doña Perfecta por la noche y bajo un fuerte viento para huir con Rosario, ya le esperan no solo esta, sino también su tía, Remedios y Ramos. Doña Perfecta le da a Ramos la orden de matar a Pepe con su escopeta: “Mátalo” (DVD: 01:52:15). Las tropas federales que entretanto han entrado en la ciudad se llevan el cuerpo de Pepe, y Rosario se junta con ellos con las palabras “Me voy, me voy con mi esposo” (DVD: 01:53:28) dejando sola a su madre que se retira por fin a la capilla pidiendo misericordia¹².

¹² Para un resumen más detallado, véanse Peredo Castro (2000: 352-354) y Sinnigen (2008: 117-125).

No cabe duda de que, en comparación con la novela de Galdós, el rasgo más obvio de la adaptación de Galindo es la ‘mexicanización’ de *Doña Perfecta*. Para ponérselo fácil se podría remitir a ese respecto a unas razones económicas como las menciona García Riera: “En obsequio del ahorro, varias obras de autores españoles fueron trasladadas a ambientes mexicanos” (1998: 164). Pero esto significaría no tener en cuenta la importancia que tenía para Galindo la idea de un auténtico cine nacional mexicano¹³. Es una idea a la que no solamente corresponde el hecho de que Galindo reprochara a un género tan exitoso como la comedia ranchera del tipo *Allá en el Rancho Grande* alejarse de las realidades mexicanas para satisfacer anhelos escapistas y que eligió con preferencia para sus propios filmes justamente materias que se relacionaban con estas realidades, sino que también en entrevistas expresó explícitamente su preocupación por la identidad nacional mexicana:

[...] nuestro cine debe proponerse una meta y que ésta debe consistir en crear conciencia en nuestro pueblo. Conciencia de su nacionalidad... Mire usted, nosotros solemos hablar mucho de la patria; todo lo hacemos ‘por México’ y ‘a nombre de México’. [...] Sería bueno que precisáramos y que fijásemos conceptos concretos: ¿por qué México es una nación? ¿En qué consiste México? ¿De dónde viene, hacia dónde quiere ir? Las películas podrían servir para dar respuesta a estas preguntas (Reyes Nevares 1974: 41).

Con precisamente este trasfondo hay que interpretar su decisión de situar la acción de *Doña Perfecta* en la provincia mexicana de exactamente la misma época. Esta decisión le permite realzar las similitudes entre las ideas y mentalidades opuestas que tanto en España como en México amenazaban la unidad de la nación como comunidad imaginaria y entidad estatal concreta en un momento histórico preciso: el de la confrontación de las “dos Españas”, de los partidos liberales y conservadores durante la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), y el de las tensiones políticas y militares en México que precedieron al primer Porfiriato, la llegada a la presidencia del general Porfirio Díaz en 1876.

Como ya se ha indicado, la elección de un *setting* mexicano no se puede reducir, por lo tanto, ni a motivos puramente económicos ni a una mera lección histórica sobre la conformación de la nación mexicana en una etapa crucial de su pasado. Pero también es verdad que el cuadro que ofrece Galindo del México decimonónico se presta a ser relacionado con lo que mueve a la sociedad mexicana de los años cuarenta, época en la que está bajo una fuerte influencia americana económica y cultural. Entonces, no es solamente el sentimiento del

¹³ Como destaca Sinnigen, por lo general “Galindo rechazó el empleo de la literatura internacional para hacer filmes mexicanos” (2008: 113).

cambio, tan controvertido como inevitable, al que está sometida la sociedad mexicana, desgarrada entre la admiración del progreso y el afecto de agarrarse a lo establecido y a las autoridades reconocidas, es también la postura ambivalente hacia lo ajeno lo que une a *Doña Perfecta* como drama histórico con los dramas urbanos y contemporáneos de Galindo. En *Doña Perfecta* dicha ambivalencia se muestra en la oposición de Pepe Rey y la gente de Santa Fe. En cuanto a *Campeón sin corona*, por ejemplo, se expresa un fuerte complejo de inferioridad de los mexicanos frente a los Estados Unidos mediante la representación del destino del boxeador mexicano Roberto “Kid Terranova” (David Silva), basada en la biografía real del ex campeón de boxeo Rodolfo “Chango” Casanova. En *Una familia de tantas*, en cambio, se defiende a los representantes del *american way of life* contra los incorregibles adherentes a la vida mexicana tradicional y sus estructuras escleróticas.

Sin embargo, a diferencia de Galdós, Galindo parece creer más en la posibilidad de escaparse de estas estructuras anticuadas. Mientras que la Rosario de Galdós se vuelve loca al final de la novela y termina incurable en un manicomio, la Rosario de Galindo se rebela abiertamente contra su madre y toma su vida bajo sus propias riendas, tal como al final de *Una familia de tantas* la adolescente Maru Cataña (Martha Roth) deja de lado a su familia para siempre, siguiendo a su novio, el vendedor de aspiradores Roberto del Hierro (David Silva)¹⁴.

Con todo, en el caso de *Doña Perfecta* la comparación de la versión fílmica con su hipotexto literario no se puede limitar a semejanzas y diferencias al nivel de la historia. Esto vale tanto más que la *mise en scène* y el montaje de *Doña Perfecta* prueban la clara intención de crear incluso al nivel del discurso cinematográfico correspondencias, equivalencias y analogías con el discurso y estilo del texto literario y los conceptos estéticos que le son inherentes. En este sentido, resulta, como destaca Sinnigen, muy llamativo, por ejemplo, cómo en el personaje de doña Perfecta se representa la concentración de “la autoridad religiosa, económica, política y militar por medio del corte” (2008: 126), yuxtaponiendo la reunión en la que doña Perfecta premia a una de las damas de la parroquia por su empeño caritativo y la siguiente entrevista secreta con los conspiradores contra el gobierno igualmente protagonizada por ella (DVD: 01:00:06-01:05:34). Asimismo, se presenta un buen equivalente del ‘realismo simbólico’ que caracteriza la obra de Galdós en una larga escena en el jardín de doña Perfecta (DVD:

¹⁴ En cuanto a las paralelas entre las dos películas Monsiváis apunta: “El mismo Galindo opone a su optimismo dos excelentes alegatos contra la moral clerical y la familia como ahogo e intolerancia: *Una familia de tantas* (1948) y *Doña Perfecta* (1950)” (2010: 340). Según Sinnigen, el final optimista de *Doña Perfecta* “parece representar la esperanza del director en un México en que las fuerzas vitales se rebelen contra las instituciones y los valores sociales y familiares” (2008: 128).

01:07:25-01:11:59), durante la cual la manera en que esta cuida sus plantas, regando unas, cortando otras, eliminando parásitos, se convierte en un comentario visual de su manera de tratar con sus amigos y enemigos privados y políticos. La secuencia termina con las palabras particularmente sugestivas, un presagio de la muerte de Pepe: “Los polvos de crisantemo van a matar a los bichos de la petunia. Para cada bicho hay un veneno” (DVD: 01:11:52).

Pero, si hay un recurso que mejor corresponde tanto al tema como al discurso narrativo de la novela de Galdós es seguramente el perspectivismo visual que se traduce a través de un dispositivo de miradas que se manifiesta varias veces en la película. Concretamente, se trata de secuencias que ponen en escena el clima de observación y control social permanente que reina en Santa Fe, tan ingenuamente explicado por Jacinto: “todos en Santa Fe vivimos en casa de cristal, somos como de una misma familia” (DVD: 01:16:52). Esta situación se condensa en unos planos con mucha profundidad de campo que reúnen simultáneamente a observadores y observados, acentuando aun el acto de observación por el hecho de que esta se realiza cada vez a través de una ventana. Entre las diferentes secuencias que se pueden citar al respecto y que siempre están estructuradas de la misma manera, dejando así traslucir un principio estético bien reflexionado, basta aquí con remitir en último lugar a la secuencia emblemática (DVD: 00:44:50-00:45:58), en la que don Inocencio y Jacinto miran desde una ventana del primer piso a Pepe, que pasa por la calle, inmediatamente después de que este hubiera faltado a hacer sus reverencias al pasar el obispo de Santa Fe en coche (véase imagen 1).

***Doña Perfecta* y la historia del cine: el modelo de Hollywood**

A pesar de los esfuerzos de ‘mexicanizar’ el cine mexicano y de convertirlo en un instrumento para fomentar la consciencia de los mexicanos de su identidad nacional, como lo reclamó, por ejemplo, Alejandro Galindo, en la década de 1940, la industria del cine mexicano funcionó —tanto a nivel económico e infraestructural como en su dimensión artística y estética— “como una especie de pequeño Hollywood para el mundo hispanohablante” (Sinnigen 2008: 26). Poniendo de relieve el carácter esencialmente intercultural del cine mexicano durante la Época de Oro, Monsiváis resume las tentativas mexicanas de una nacionalización de Hollywood de la manera siguiente:

[T]he Mexican film industry believed that mere imitation was suicidal (among other reasons because of the lack of financial resources). It was preferable to have intensely local faces, landscapes, and ways of speaking and being within Hollywood-derived cinematic structures (1995: 117).



Imagen 1. Pepe Rey observado por don Inocencio y Jacinto (DVD: 00:45:32).



Imagen 2. Melodramatismo: la cita de Pepe y Rosario en la capilla (DVD: 01:34:35).

Ahora bien, la adaptación de Galindo puede ilustrar de modo ejemplar cómo la influencia que ejerció Hollywood sobre las estructuras cinematográficas se manifiesta en un caso concreto y en aspectos tan decisivos como el tratamiento del género, las convenciones del estilo y el apoyo del sistema de las estrellas.

Es evidente que la *Doña Perfecta* de Galindo le debe mucho al melodrama, género especializado en provocar fuertes reacciones emocionales en el público sirviéndose de un repertorio de códigos bastante esquemáticos y por eso fácilmente reconocibles. El melodrama es, quizás, junto con la *screw ball comedy*, la película de suspense y el *western*, el género que se encuentra más que cualquier otro asociado con el cine clásico de Hollywood de los años treinta a cincuenta¹⁵. No obstante, para valorar adecuadamente su influencia sobre la adaptación de *Doña Perfecta*, hay que tener en cuenta dos cosas más: por una parte, que en la cultura mexicana popular ya existe una fuerte propensión tradicional al melodrama¹⁶; por otra parte, que la misma novela de Galdós, como la crítica literaria ha subrayado varias veces, se distingue claramente por numerosos rasgos melodramáticos, cuanto distanciados, ironizados o problematizados que sean por el autor: “el delirante amor entre primos destruido por unos tiránicos ‘padres’” (Sinnigen 2008: 106-107), el asesinato y la locura de los protagonistas, la capilla y el jardín como lugares de acción, el sugestivo contraste entre buenos y malos, luz y sombra, etc.¹⁷

En la película, desde luego, la ambivalencia que la novela guarda a este respecto se pierde por completo, dado que los efectos melodramáticos se manejan de manera enteramente afirmativa. Esto se hace más patente en las tres escenas nocturnas que tienen lugar en la capilla de la casa (véase imagen 2)¹⁸; el enfrentamiento terminal en la escalera entre Pepe y doña Perfecta (DVD: 01:37:51-01:39:07) y, por supuesto, en la secuencia final, que reúne a los personajes principales en medio de una tormenta (DVD: 01:51:10-01:54:01)¹⁹.

¹⁵ Para la historia del melodrama mexicano, véanse, por ejemplo, Monsiváis (1994: 99-224), García (1995), Hernández Rodríguez (1999) y Noble (2005: 95-122).

¹⁶ Véase al respecto Monsiváis: “The melodrama was more important in Mexico than in the USA because, traditionally, Mexican popular culture is premised on the perennial confusion between life and melodrama and the corresponding illusion that suffering, to be more authentic, must be shared publicly” (1995: 117).

¹⁷ Compare López Nieto: “Uno de los aspectos de *Doña Perfecta* que más ha llamado la atención de la crítica ha sido la continua, decidida y consciente utilización en la novela, por parte de Galdós, de toda una serie de elementos y característicos precedentes del melodrama y el novelón románticos” (2006: 107).

¹⁸ DVD: 00:42:18-00:43:15; 01:32:49-01:36:38; 01:54:07-01:54:52.

¹⁹ Aun el hecho de que a la Rosario de la película se le conceda un destino más esperanzado que a su modelo literario se puede explicar, además de ser el síntoma de una visión

Las técnicas cinematográficas que se utilizan en estas escenas siempre son las mismas: una sucesión de planos medios y generales que ponen de relieve las relaciones entre los personajes y sus emociones, el uso frecuente de planos picados y contrapicados que sirven para dramatizar la acción, una iluminación expresiva que crea fuertes contrastes de claro-oscuro, e, inevitablemente, un acompañamiento de música orquestal de alta carga emotiva que marca la turbulencia interior y tensión de los personajes.

En cuanto a la teatralización de los conflictos y de las emociones que se celebran mediante este repertorio de procedimientos cinematográficos como si tuvieran lugar en una escena de teatro, el melodrama coincide con el ‘estilo clásico de Hollywood’ en general. Es precisamente este el sistema de normas y reglas por el que se orientan también la narración y el estilo cinematográfico de la película de Galindo. Son especialmente dos principios los que forman la base de este estilo: la estricta observación del ‘encuadre cerrado’ y el ‘montaje de continuidad’.

El encuadre cerrado requiere que un plano englobe todos los elementos necesarios para que el espectador pueda centrarse completamente en el desarrollo de la acción y la actuación de las estrellas. Esto implica una cuidadosa disposición de los objetos delante de la cámara y una composición armónica de la imagen que distingue nítidamente entre primer plano, centro de interés y fondo. Las famosas ‘escenas de escalera’, en las que, según “el esquema falocéntrico del cine tradicional hollywoodense” (Sinnigen 2008: 118), las estrellas femeninas se exponen a la ‘mirada masculina’ tanto intra como extradiagética y que tampoco faltan en *Doña Perfecta* (véase imagen 3) constituyen uno de los ejemplos más característicos de este principio.

El montaje de continuidad, por su parte, consiste en enlazar los planos que se suceden de manera que los cortes se hagan, en cuanto sea posible, invisibles²⁰. La secuencia de *Doña Perfecta* que sin duda mejor prueba la aplicación de ambos principios estilísticos es la recepción que organiza doña Perfecta en su salón con motivo de la llegada de Pepe (DVD: 00:28:45-00:37:42). El carácter decididamente teatral de esta escena, que siempre coloca la cámara en la posición de un espectador de teatro privilegiado, es por lo demás muy típica de la manera en la que, en los años cuarenta y cincuenta, se solía realizar la adaptación de novelas al cine.

del mundo más optimista, incluso como “[t]ípico del melodrama fílmico” (Sinnigen 2008: 128), es decir, como concesión a las convenciones del género cinematográfico y su público predilecto.

²⁰ Para más detalles de este modo histórico de la narración cinematográfica, véase el clásico estudio de Bordwell/Staiger/Thompson (1985).



Imagen 3. Estilo de Hollywood: Rosario baja la escalera observada por Pepe Rey y don Cayetano (DVD: 00:18:45).

En el caso de la protagonista de *Doña Perfecta*, empero, todos los procedimientos cinematográficos puestos en marcha —las escenas de escalera, los numerosos *close ups*, la iluminación dramática, etc.— sirven menos para perfilar al personaje ficticio que más bien de medio para poner en escena lo más espectacularmente posible a la estrella que la encarna: Dolores del Río (1904-1983). “A partir de *Doña Perfecta*”, opina Monsiváis, “ella ya únicamente interpreta a Dolores del Río, la institución fílmica y social” (1981: 231). Como Alejandro Galindo, en el año 1925 Dolores del Río se había ido a Estados Unidos, donde pronto hizo una carrera fenomenal. En 1943 regresó a México y formó a partir de entonces, junto con María Félix, parte de las divas incontestadas de la Época de Oro del cine mexicano²¹.

A Dolores del Río el desempeñar el rol de doña Perfecta le aportó en el año 1952 el premio Ariel por la mejor actuación femenina estelar y la convicción de los críticos de haber encontrado “one of her richest and most colorful roles” (Wall 1978: 69); al rol de doña Perfecta, al revés, Dolores del Río aportó su bello rostro inmaculado tal como un erotismo frío, distanciado y dominador cuyo aura amenazante aun es acentuado por un collar que hace pensar en una tela de

²¹ El hecho de que Dolores del Río ejerza también una fascinación considerable sobre los investigadores se documenta por la cantidad excepcional de estudios que se le han dedicado, entre ellos destacan Woll (1978), Monsiváis (1981), Hershfield (2000) y Hall (2013).

araña (véase imagen 4), un detalle que, por lo demás, recuerda a las comparaciones con animales que figuran en la novela de Galdós. Como resalta Monsiváis, es una de las raras veces en su larga carrera en la que Dolores del Río “es imperativa, cruel, no la humillada sino quien humilla, la apología invertida del machismo, la mujer cuyo albedrío va en dirección contraria a la tradición de la feminidad” (1981: 226).



Imagen 4. Sistema de estrellas:
Dolores del Río en el papel de doña Perfecta (DVD: 00:33:43).

El interés que puede entonces reclamar la adaptación de la novela de Galdós por Alejandro Galindo hasta hoy en día se fundamenta en varios factores. Además de contar entre los no tan numerosos “melodramas que resisten la prueba del tiempo y resultan algo distinto, dramas genuinos” (Monsiváis 1994: 204) y de ocupar un puesto avanzado²² en la lista de las 100 mejores películas del cine mexicano como una de las obras más memorables de la Época de Oro, puede también servir de ejemplo de cómo la adaptación de una novela al cine logra satisfacer las exigencias tanto del medio cinematográfico y del nuevo ámbito cultural al que se traslada como del momento histórico de su estreno sin ‘traicionar’ por ello al clásico literario sobre el que se basa.

²² En 1994 se le adjudica el rango 29 (<<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>>).

Filmografía

GALINDO, Alejandro (2003): *Doña perfecta de Benito Pérez Galdós. La tragedia de una mujer que se creía buena*. Cozumel Films (DVD).

Bibliografía

- AVIÑA, Rafael (2004): *Una mirada insólita. Temas y géneros del cien mexicano*. México: Cineteca Nacional/Océano.
- AYALA BLANCO, Jorge (1993): *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Editorial Grijalbo.
- BORDWELL, David/STAIGER, Janet/THOMPSON, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- CASTRO RICALDE, Maricruz/McKEE IRWIN, Robert (2011): *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CIUK, Perla (2009): *Diccionario de directores del cine mexicano 2009*. Tomo 1 A-L. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GALINDO, Alejandro (1981): *Verdad y Mentira del Cine Mexicano*. México: Editorial Katún.
- (1985): *El Cine Mexicano. Un personal punto de vista*. México: Edamex.
- GARCÍA, Gustavo (1995): "Melodrama: The Passion Machine". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. Translated by Ana M. López. México: British Film Institute, pp. 153-162.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1981): "Mexique". En: Hennebelle, Guy/Gumucio-Dagron, Alfonso (eds.): *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Paris: Lherminier, pp. 361-398.
- (1998): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- HALL, Linda Biesele (2012): *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. Stanford: Stanford University Press.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rafael (1999): "Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age". En: Hershfield, Joanne/Maciel, David R. (eds.): *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources Books, pp. 101-121.
- HERSHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- (2000): *The Invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HERSHFIELD, Joanne/MACIEL, David R. (eds.) (1999): *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources Books.
- LÓPEZ NIETO, Juan Carlos (2006): "Estudio preliminar". En: Pérez Galdós, Benito: *Doña Perfecta*. Edición de Juan Carlos López Nieto. Madrid: Akal, pp. 7-134.

- MONSIVÁIS, Carlos (1981): "Instituciones: Dolores del Río. Las responsabilidades del rostro". En: Monsiváis, Carlos: *Escenas de pudor y livianidad*. México/Barcelona/Buenos Aires: Grijalbo, pp. 213-232.
- (1994): "Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)". En: Monsiváis, Carlos/Bonfil, Carlos (ed.): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 99-224.
- (1995): "Mythologies". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. Translated by Ana M. López. México: British Film Institute, pp. 117-127.
- (2010): *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*. Ed. de Eugenia Huerta. México: El Colegio de México.
- MONSIVÁIS, Carlos/BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- MORA, Carl J. (1984): "Alejandro Galindo: Pioneer Mexican Cineast". En: *Journal of Popular Culture*, 18, 1, pp.101-112.
- (2005): *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson/London: McFarland & Company.
- NAVARETE, Ramón (2003): *Galdós en el cine español*. Madrid: T&B Editores.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. Translated by Ana M. López. México: British Film Institute.
- PEÑA ARDID, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEREDO CASTRO, Francisco (2000): *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México: Conaculta.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004): *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- (ed.) (2013): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio/GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2010): *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006): *Doña Perfecta*. Edición de Juan Carlos López Nieto. Madrid: Akal.
- REYES NEVARES, Beatriz (1974): *Trece directores del cine mexicano*. México: Secretaria de Educación Pública.
- SINNIGEN, John H. (2005): "Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: El caso de *Doña Perfecta*". En: *Actas del octavo congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 799-813.
- (2008): *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- VIDRIO, Martha (2014): *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*. Guadalajara: Ediciones Rayuela.
- WOLL, Allen L. (1978): *The Films of Dolores del Río*. New York: Gordon Press.