

ISSN 2683-3239

SILLARES

Revista de Estudios Históricos



UANL



CEH
UANL

CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

NÚMERO

10

ENERO-JUNIO
2026

05
VOL.

Sillares

Revista de Estudios Históricos

<http://sillares.uanl.mx/>

Modernidad, influencia estadounidense e identidad mexicana en la película Acá las tortas (1951)

Modernity, American Influence, and Mexican Identity in the Film Acá las tortas (1951)

Kassandra Sifuentes

<https://orcid.org/0000-0002-6696-6989>

Moisés Alberto Saldaña Martínez

<https://orcid.org/0000-0003-0627-6203>

Universidad Autónoma de Nuevo León

Monterrey, México

Recibido: 03 de febrero de 2025

Aceptado: 24 de noviembre de 2025

Editor: Adela Díaz Meléndez. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2026, Sifuentes, Kassandra. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

Email: kazz.sifuentes@gmail.com
moises.saldanamrt@uanl.edu.mx

Modernidad, influencia estadounidense e identidad mexicana en la película *Acá las tortas* (1951)

Modernity, American Influence, and Mexican Identity in the Film *Acá las tortas* (1951)

Kassandra Sifuentes
Universidad Autónoma de Nuevo León
Monterrey, México
<https://orcid.org/0000-0002-6696-6989>

Moisés Alberto Saldaña Martínez
Universidad Autónoma de Nuevo León
Monterrey, México
<https://orcid.org/0000-0003-0627-6203>

Recibido: 03 de febrero de 2025
Aceptado: 24 de noviembre de 2025

Resumen: *Acá las tortas* (1951), dirigida y producida por Juan Bustillo Oro, es una película mexicana que refleja los cambios sociales, culturales y generacionales en un México en plena transformación. La trama sigue a una familia de clase media atrapada entre las aspiraciones de sus hijos, quienes regresan a la ciudad influenciados por el estilo de vida estadounidense. A través de un análisis filmico histórico, el artículo tiene como objetivo examinar cómo la película *Acá las tortas* (1951) refleja los conflictos de la clase media mexicana frente a la modernidad, y la necesidad de preservar la identidad nacional a través de símbolos como los alimentos, el idioma y la cultura material.

El estudio se divide en cuatro apartados. En el primero, se ofrece una breve reflexión sobre la película como fuente histórica, junto con la metodología adoptada para este trabajo. Posteriormente, se contextualiza históricamente la producción y exhibición del filme, haciendo especial énfasis en la influencia estadounidense que se desarrolló durante las décadas de 1940 y 1950. El tercer apartado presenta una sinopsis argumental del filme, acompañada de un breve análisis estético. Finalmente, el estudio culmina con un análisis detallado basado en la selección de una serie de fotogramas representativos.

El filme ofrece una visión crítica de la mexicanidad, la identidad y el proceso de modernización del país durante el periodo conocido como el “milagro mexicano”. La obra no sólo expone la tensión entre tradición y modernidad, sino que también pone en evidencia los desafíos de preservar la cultura nacional frente a la creciente influencia estadounidense.

Palabras clave: Clase media, cine mexicano, influencia estadounidense, identidad, modernidad.

Abstract: *Acá las tortas* (1951), directed and produced by Juan Bustillo Oro, is a Mexican film that reflects the social, cultural, and generational changes in a transforming Mexico. The plot follows a middle-class family caught between the aspirations of their children, who return to the city influenced by the American lifestyle. Through a historical film analysis, this article aims to examine how *Acá las tortas* (1951) reflects the conflicts of the Mexican middle class in the face of modernity, and the need to preserve national identity through symbols such as food, language, and material culture.

The study is divided into four sections. The first provides a brief reflection on the film as a historical source, along with the methodology adopted for this work. The following section contextualizes the production and exhibition of the film historically, emphasizing the American influence that developed during the 1940s and 1950s. The third section presents a plot synopsis of the film, accompanied by a brief aesthetic analysis. Finally, the study concludes with a detailed analysis based on a selection of representative stills.

The film offers a critical view of Mexicanidad (Mexicanness), identity, and the country's modernization process during the period known as the "Mexican Miracle." The work not only exposes the tension between tradition and modernity but also highlights the challenges of preserving national culture in the face of growing American influence.

Key words: Middle class, Mexican cinema, American influence, identity, modernity.

Introducción

La película *Acá las tortas* (1951), dirigida por Juan Bustillo Oro, ofrece una representación fílmica de los conflictos sociales, culturales y generacionales en un México que atraviesa una etapa de modernización acelerada. Durante las décadas de 1940 y 1950, la clase media mexicana experimenta una creciente influencia de Estados Unidos, cuyo estilo de vida, denominado “*American Way Of Life*”, se presenta como un modelo aspiracional en un contexto de expansión urbana e industrial.

Este fenómeno genera tensiones entre la conservación de la identidad nacional y la adopción de los valores y costumbres estadounidenses, un dilema que se refleja en las interacciones de los personajes de la película. La obra no solo representa una historia de familia, sino también las transformaciones más amplias que vivía la clase media, atrapada entre la tradición y la modernidad.

El objetivo de este artículo es analizar cómo *Acá las tortas* (1951) refleja las tensiones del proceso de modernización en México, especialmente en relación con la clase media, y cómo se refleja en símbolos como los alimentos, el idioma y la cultura material para abordar la cuestión de la identidad nacional frente a la influencia estadounidense. La metodología adoptada combina el análisis histórico-contextual y estético de la película, siguiendo el enfoque de José María Caparrós Lera, quien propone una interpretación integral de las obras

cinematográficas en relación con los procesos sociales, culturales y políticos de su tiempo.

La investigación se divide en cuatro apartados: primero, se reflexiona sobre el cine como fuente histórica y se explica la metodología que se empleó; en segundo lugar, se contextualiza la producción y exhibición de la película dentro de su marco histórico y social, con énfasis en la influencia estadounidense durante “el milagro mexicano”; el tercer apartado ofrece una sinopsis de la película y un breve análisis estético; y finalmente, se presenta un análisis detallado de fotogramas representativos que ilustran cómo el filme aborda los conflictos de identidad en la sociedad mexicana de la época a través de los alimentos, el idioma y la cultura material. Este estudio busca comprender cómo el cine mexicano de esta época se convierte en una herramienta crítica para examinar los cambios socioculturales.

1. La película como fuente histórica

A mediados del siglo XX, el cine experimentó una revalorización significativa como fuente para la investigación histórica. El llamado giro cultural, un movimiento intelectual que surgió en los años de 1960 y 1970, impulsó una profunda revisión de los métodos y enfoques tradicionales de la historiografía. Este giro, caracterizado por un interés creciente en la cultura y las experiencias cotidianas, llevó a los historiadores a explorar nuevas fuentes y perspectivas. Como señala García, este cambio de paradigma se manifestó en un distanciamiento de las grandes

narrativas y las estructuras sociales deterministas, que habían dominado la historiografía durante décadas.¹

De tal modo, se abandonó la visión estática de una cultura homogénea y se adoptó una perspectiva más dinámica y compleja. Los historiadores comenzaron a considerar la cultura como un espacio de interacción social, donde los individuos construyen significados y sentidos.

Este cambio de paradigma permitió a los historiadores explorar nuevas fuentes, como la cultura popular, el lenguaje cotidiano y las representaciones simbólicas, ampliando así el espectro de la investigación histórica. Este nuevo interés está, sin duda, conectado con la aparición de lo que se ha denominado nueva historia cultural.²

Esta nueva perspectiva, que otorgaba un mayor protagonismo a la cultura en la construcción de la historia, abrió nuevas posibilidades para el análisis del cine como fuente histórica. Fue durante la década de 1970 cuando se consolidó la relación entre historia y cine, gracias a las contribuciones de diversos especialistas que lograron su institucionalización dentro del campo académico. Los primeros estudios se enfocaron principalmente en la representación fílmica, un área amplia y diversa cuyo potencial aún está lejos de agotarse.

¹ Marta García Carrión, “De espectador a historiador: cine e investigación histórica” en *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, eds. Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo M. Hernández (España: Cometa, S.A., 2015), 103-104.

² Justo Serna y Anaclet Pons, *La historia cultural* (Madrid: Akal, 2005), 19.

Entre los primeros especialistas en lograr este objetivo está el historiador Marc Ferro, quien en 1968 publicó un artículo en la revista *Annales* donde planteó la importancia del cine como fuente histórica.³ Este trabajo marcó un punto de inflexión para la historia al descartar que más allá del entretenimiento, el cine es un espejo de las mentalidades de una época.

Ferro apuntaba la necesidad de partir de las imágenes, no buscar en ellas únicamente la ilustración o confirmación del conocimiento obtenido por la tradición escrita.⁴ Para él, la imagen, más que copia de la realidad, es ante todo reveladora, la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos; lo que deja entrever es parcial, incompleto y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión.⁵

Una obra cumbre en el estudio de cine y sociedad es *Sociología del Cine* (1977) del sociólogo Pierre Sorlin. En este trabajo, Sorlin sostenía que el cine debe considerarse como una práctica significativa, más allá del entretenimiento, reconociéndose como una manifestación ideológica y social del tiempo en que se inserta.⁶

³ Marta García Carrión, “De espectador a historiador: cine e investigación histórica”, 100.

⁴ Mar Ferro, *Cine e Historia* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 1980), 26.

⁵ Francisco J. Zubiaur Carreño, “El cine como fuente de la Historia”, *Memoria y Civilización* (M&C), 8 (2005): 208.

⁶ Marta García Carrión, “De espectador a historiador: cine e investigación Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

El sociólogo argumentaba que un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución. Reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido, pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste. A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia a veces “auténtica”, el filme crea un mundo proyectado.⁷

En otras palabras, Sorlin sostiene que los filmes registran una parte, aunque sea reducida y aun ínfima, de la “realidad social”.⁸ Ese fragmento de la realidad, la carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia y los reúne en una nueva unidad. Ninguna sociedad se presenta en la pantalla tal y como es, sino que se involucran también las elecciones del director o las expectativas de los espectadores. Lo visible revela la mentalidad y la ideología de una sociedad dada, contando cuáles son las representaciones y cómo a través de las imágenes se reelabora la realidad para adueñarse de ella.

El cine, como medio de expresión cultural, menciona López, refleja el sistema de creencias y valores vigentes en un momento

histórica”, 102.

⁷ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 160-170.

⁸ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, 219.

histórico determinado.⁹ Por ello, actualmente existe el interés de examinar los textos audiovisuales con la misma intencionalidad crítica con la que supuestamente se da el acercamiento a los informes escritos. Si bien el cine ha estado permeado con la idea de que no encierra verosimilitud, se ha demostrado que sirve para ilustrar y narrar la experiencia humana, asimismo representa y crea situaciones culturalmente específicas.¹⁰

En palabras de Zubiaur, el cine se transforma en una herramienta anónima para las naciones, sirviendo como una fuente clave para descifrar los mensajes sobre las mentalidades colectivas.¹¹ En este sentido, no sólo se entiende como un dispositivo de representación, sino también como un valioso documento social. A través de su narrativa y sus elementos visuales, permite observar y analizar las prácticas sociales y las dinámicas culturales.

A pesar de su institucionalización y consolidación como fuente histórica, el desarrollo de metodologías para el estudio de los filmes aún está en proceso. Según García Ochoa, los estudios fílmicos han acumulado un considerable retraso en

⁹ Blanca Estela López Pérez, “La ciudad en la pantalla grande: cine mexicano de 1950-1959” en *La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva*, ed. Eduardo Ramos Watanave (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014), 82.

¹⁰ Jorge Grau Rebollo, *La familia en la pantalla*, (España: Septem Ediciones, 2001), 11.

¹¹ Francisco J. Zubiaur Carreño, “El cine como fuente de la Historia”, 210.

comparación con otras disciplinas. Existen pocos enfoques dentro de las principales corrientes filmicas, muchos de ellos teniendo similitudes con el método panofskyano (pre-iconográfico, iconográfico e iconológico): el estudio de la mentalidad de la nación alemana propuesto por Kracauer, el análisis de los niveles de significación propuesto por los semiólogos como Metz, el contraanálisis de la sociedad de Ferro, y la intertextualidad planteada por Genette.¹²

Para el análisis de la película *Acá las tortas* (1951), considerando el objetivo del estudio, se adopta la metodología propuesta por José María Caparrós Lera en *La investigación histórica del arte filmico* (1984). Esta metodología se centra en un enfoque integral que combina el análisis histórico, contextual y estético de las obras cinematográficas.¹³ Caparrós Lera, también destaca la importancia de comprender el filme no sólo como un producto artístico, sino también como un reflejo de los procesos sociales, culturales y políticos de su tiempo.

Siguiendo el enfoque de Caparrós Lera, el análisis de *Acá las tortas* (1951) se estructura en varios niveles: primero, se contextualizan las circunstancias históricas y sociales de la década de 1950, especialmente en relación con la influencia estadounidense sobre la clase media mexicana. Luego, se realiza

¹² Santiago García Ochoa, “En el principio fue Panofsky: Una genealogía del análisis filmico” *SituArte*, 23 (2017): 23.

¹³ José María Caparrós Lera, “La investigación histórica del arte filmico” *D’Art: revista del departamento d’Historia de l’Arte*, 10: 281.

un análisis de los elementos cinematográficos, identificando cómo se utilizan los recursos visuales, narrativos y simbólicos para representar las tensiones de la modernidad y la identidad nacional. Finalmente, se interpreta cómo estos elementos reflejan las dinámicas culturales y los desafíos de preservar la mexicanidad ante la modernización.

2. “El milagro mexicano” y su impacto económico-social

Los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial aceleraron el incipiente desarrollo industrial en México debido a la reducción de las importaciones provenientes de Estados Unidos. El gobierno aprovechó estas condiciones para implementar sus políticas proteccionistas, lo que aceleró la modernización del país, respaldada por una estabilidad política general. Este proceso, conocido como el “milagro mexicano”, desde la perspectiva de la historiografía tradicional,¹⁴ se reflejó en profundos cambios sociales y económicos.¹⁵

Las medidas adoptadas permitieron desplazar a la competencia extranjera en el mercado de consumo. Según Smith, durante la década de 1950, solo el 7% del valor final de los bienes

¹⁴ Desde una interpretación crítica, Silva Camarillo sostiene que, aunque el PRI utilizó altas cifras estadísticas y un discurso oficial para legitimarse en el poder y vanagloriar el cumplimiento de las promesas de la Revolución, diversos sectores de la sociedad manifestaron una realidad distinta.

¹⁵ Soledad Loaeza, et al. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944- 1968”, en *Historia General de México Ilustrada: Volumen II*, 1st, edición conmemorativa ed., Colegio de México, (México: El Colegio de México, 2010), 333.

de consumo perecederos se importaba del extranjero.¹⁶ Productos como textiles, alimentos, bebidas y tabaco (clasificados como industrias básicas), calzado y jabón (bienes de consumo), y hule, alcohol y vidrio (bienes intermedios) se producían en el mercado nacional.¹⁷

Este sistema no sólo favoreció el mercado interno, sino que también propició la modernización de la sociedad mexicana. Durante esta época, la Ciudad de México fue escenario de numerosos cambios arquitectónicos y urbanísticos.¹⁸ El crecimiento urbano de la ciudad fue un fenómeno sin precedentes durante esta década, impulsado por una masiva movilización del campo hacia la ciudad.

La necesidad de transformar un entorno con arraigo rural, destinado a la siembra y la crianza, en un espacio urbano requería un nuevo concepto de hábitat que incorporara comercios, fábricas, viviendas, jardines, centros de entretenimiento, calles y avenidas, marcando la entrada de la capital al mundo industrializado.

¹⁶ Peter H. Smith, “México, 1946-c. 1990” en *Historia de América Latina. México y el Caribe desde 1930*, ed. Leslie Bethell, (Barcelona: CRITICA 1998), 86.

¹⁷ Timothy J. Kehoe y Felipe Meza, “Crecimiento rápido seguido de estancamiento: México (1950- 2010)” *El Trimestre Económico*, 80, no.318 (2013): 249.

¹⁸ Eduardo Ramos Watanave, “Análisis de los productos de uso cotidiano en la Ciudad de México. El impulso industrializador mexicano, 1950-1959”, en *La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva*, ed. Eduardo Ramos Watanave (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014), 70.

La prioridad era satisfacer las demandas sociales de vivienda, educación, salud y empleo, que idealmente generarían bienestar social.¹⁹

Los sectores más beneficiados fueron las clases medias. De acuerdo con Soledad Loaeza y Claudio Stern, las clases medias se caracterizan por su trabajo en tareas no manuales, su perfil predominantemente urbano y su alto nivel educativo.²⁰ El acceso a la cultura urbana organizada y a los productos de consumo, de los cuales las clases bajas carecen, es también una característica esencial de la clase media.

Estas clases reflejaron las contradicciones propias del Estado mexicano. Se trató de una época en la que hubo una aproximación notable entre México y Estados Unidos, a pesar de que la retórica política nacionalista y de “izquierda” promovida por el gobierno sugería rumbos que parecían contrarios a tal aproximación.²¹

Esta relación entre México y Estados Unidos experimentó un cambio radical, que trascendió más allá de la cuestión económica. Estados Unidos se vio obligado a transformar sus relaciones diplomáticas con los países de América, no solo por razones de seguridad, sino también debido al temor de que algunas

¹⁹ Eduardo Ramos Watanave, “Análisis de los productos de uso cotidiano en la Ciudad de México. El impulso industrializador mexicano, 1950-1959”, 70.

²⁰ Soledad Loaeza y Claudio Stern, *Las clases medias en la coyuntura actual*, (México: El Colegio de México, 1987), 24.

²¹ Emilio, Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Historias*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 63 (2006): 104.

naciones latinoamericanas simpatizaran con las potencias del Eje. Esto podría haberles permitido acceder a recursos bélicos y haber generado un sentimiento de antiestadounidense en la región.²²

Este cambio de contexto transformó las relaciones de Estados Unidos en un ambiente de cooperación. En 1933, la política del “Buen Vecino”, que consistió en el abandono definitivo del intervencionismo estadounidense en los asuntos internos de otros países, condujo a que Franklin D. Roosevelt y Manuel Ávila Camacho firmaran una serie de acuerdos encaminados a resolver antiguas disputas históricas. La más reciente de ellas fue la regularización de las propiedades petroleras y la explotación de plata en territorio mexicano.²³

Tras la Segunda Guerra Mundial, en 1945, surgieron dos potencias que representaban sistemas opuestos: el capitalista y el socialista. Este mundo bipolar, modelado durante la Guerra Fría por Estados Unidos y la Unión Soviética, fue percibido con creciente desconfianza y animosidad por la derecha mexicana en sus diversas facciones. Después del Cardenismo, se produjo un giro hacia la derecha por parte de los presidentes sucesivos, quienes se adhirieron a los postulados ideológicos del anticomunismo promovidos por Estados Unidos.

²² Jorge A. Schiavon, “La relación especial México- Estados Unidos: cambios y continuidades en la Guerra y Por-Guerra Fría, <http://hdl.handle.net/11651/1065>, 6.

²³ Jorge A. Schiavon, “La relación especial México- Estados Unidos: cambios y continuidades en la Guerra y Por-Guerra Fría, 5.

El “*American Way of Life*” como modelo a seguir. Las contradicciones del Estado mexicano para fortalecer la identidad

Entre 1940 y 1970, las clases medias mexicanas recibieron una influencia determinante de Estados Unidos, que alimentó su identidad. El país vecino empleó diversas herramientas para promover sus valores de democracia, libertad y capitalismo, atrayendo a aquellos sectores de la población que se sintieron decepcionados por las políticas post-Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, buscaba demostrar a las élites europeas su superioridad cultural y la necesidad de expandir su modelo de vida al Viejo Continente, mediante mecanismos como el Plan Marshall o el *Fair Deal*. Además, hizo de la cultura un elemento más dentro de la industria exportadora con la que vender el ideal estadounidense.²⁴

La clase media mexicana se vio expuesta a una nueva influencia cultural proveniente de Estados Unidos, orientada a contrarrestar la influencia comunista en América Latina. El “*American Way of Life*” se convirtió en un símbolo de modernización para las clases medias mexicanas. Publicaciones, la radio, el cine y la televisión, especialmente estos dos últimos, reiteraban el estereotipo del estilo de vida de la clase media estadounidense y cierta admiración hacia el vecino del norte,

²⁴ Andrea Hormaechea Ocaña “El cómic como propaganda anticomunista durante la Guerra Fría (1947-1960)”, *Historia y comunicación social*, 25(2020): 7-8.

como parte de una ofensiva destinada a divulgar las ventajas y encantos del estilo de vida americano.²⁵

México experimentó un proceso acelerado de “americanización”, lo que aumentó la necesidad de proteger y preservar la identidad nacional, reflejando importantes contradicciones. Mientras que la influencia de la cultura material de Estados Unidos era atractiva para el grupo gobernante y las clases medias mexicanas, y se buscaba su incorporación como parte del desarrollo nacional y las tendencias modernizadoras, fueron vistos con recelo muchos otros valores culturales, considerados transgresores de aspectos tradicionales de la sociedad.²⁶ Este fuerte sentido de nacionalismo llevó a ciertos sectores tradicionalistas, de derecha e incluso de izquierda, a rechazar la creciente influencia cultural estadounidense.

En 1945, menciona Coral, se expresó la preocupación de algunas instituciones gubernamentales, como la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, por la influencia de las películas estadounidenses en la sociedad mexicana. Argumentaron que éstas promovían valores contrarios a la tradición y costumbres de la familia mexicana, fomentando la desintegración, conflicto de roles y rebeldía entre la juventud.²⁷

²⁵ Ricardo Pérez Montfort, “On the Street Corner where Stereotypes are Born: Mexico City, 1940-1968”, en William H. Beezley, ed., *A Companion to Mexican History and Culture* (Chichester.: West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011), 41.

²⁶ Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, 107.

²⁷ Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

Los filmes nacionales de la época construyeron una clase media que se mostró ambivalente respecto al tejido cultural que se conformaba en el país como consecuencia de esta influencia estadounidense, pues al tiempo que se anhelaba como un signo de estatus, se representaban resistencias. Esta reacción reflejaba la tensión entre el deseo de modernización y la necesidad de preservar la cultura propia. La clase media, valorando la familia y la moral, era particularmente vulnerable a la atracción del estilo de vida estadounidense idealizado en el cine.

Pérez menciona que el espíritu nacionalista se veía reservado para ocasiones específicas y, por lo general, era expresado a través de imágenes estereotipadas de lo que se había establecido como “típicamente mexicano”.²⁸ En efecto, a través de la pantalla se mostraron estereotipos que reflejaron las transformaciones de la sociedad mexicana.

Actores y actrices como Joaquín Pardavé, Fernando Soler, Pedro Infante, Blanca de Castejón y Emilia Guiú interpretaron personajes de clase media o alta, contribuyendo a expandir la concepción de lo que significaba ser mexicano y tratando de crear o fortalecer el sentido de identidad.²⁹ Por otro lado, también se mostraron los peligros y consecuencias respecto a los efectos que provocaban la adopción de valores estadounidenses.

consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, 105.

²⁸ Ricardo Pérez Montfort, “On the Street Corner where Stereotypes are Born: Mexico City, 1940-1968”, 41.

²⁹ Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, 107.

Si bien muchas producciones cinematográficas idealizaron la realidad social, obviando los conflictos nacionales, en este estudio se ha considerado el filme *Acá las tortas* (1951), escrito y dirigido por Juan Bustillo Oro. Este estudio se centrará en analizar cómo la película representa la confrontación entre tradición y modernidad especialmente a través de los alimentos, el idioma y la cultura material. A través de sus personajes y situaciones, la película refleja los desafíos del sentido de identidad frente a la influencia del “*American Way Of Life*”. Es importante señalar que el análisis se sitúa en un contexto urbano específico, la Ciudad de México, interpretando estos elementos a partir de la dinámica social y cultural propia de ese espacio.

3. Sinopsis argumental de *Acá las tortas*

Acá las tortas (1951) está escrita y dirigida por el cineasta mexicano Juan Bustillo Oro, filmada en los estudios y laboratorios Churubusco Azteca bajo la producción de Jesús Grovas. Bustillo Oro estudió la carrera de Leyes en la Universidad Nacional de México, pero fue su acercamiento al teatro, a través de su padre, quien administraba un teatro en la ciudad, lo que despertó su interés por el arte dramático y, más tarde, por el cine.³⁰

Su estancia en la universidad y su interés por las artes lo llevaron a integrarse al movimiento de José Vasconcelos, quien

³⁰ Fundación Televisa, Juan Bustillo Oro: Vida cinematográfica, Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/story/juan-bustillo-oro-vida-cinematogr%C3%A1fica-fundacion-televisa/xwVxbLmMqageeA?hl=es-419>.

en 1929 postuló su candidatura a la presidencia y perdería frente a Pascual Ortiz Rubio. Fue en ese contexto donde conoció a Mauricio Magdaleno, con quien, en 1932, comenzó su carrera en el teatro. Juntos escribieron una obra que él mismo describió como un “teatro de ahora”, con un enfoque social, anti-burgués y revolucionario. Narciso Bassols, desde la Secretaría de Educación Pública, los apoyó y les cedió el antiguo Teatro Hidalgo.³¹

Su deseo de ser director se reflejó en su intervención en los diálogos de películas como *El compadre Mendoza* (1934) y *El fantasma del convento* (1934). Aunque la dirección de esta última fue ofrecida a Bustillo Oro, finalmente fue cedida a Fernando de Fuentes. Su primera participación cinematográfica demostró su interés artístico e ideológico, al utilizar símbolos y efectos de iluminación diferentes a otras producciones nacionales. Un ejemplo de ello fue su primera película sonora, *Dos monjes* (1934), protagonizada por Magda Haller, Víctor Urruchúa y Carlos Villatoro. Aunque la crítica del público no fue favorable, algunos intelectuales, como André Bretón, alabaron la obra, considerándola surrealista y de culto.³²

Más tarde, en su desarrollo como cineasta, Bustillo Oro y el productor Jesús Grovas deciden asociarse bajo la firma Grovas-Oro Films, lo que marcó una nueva etapa en la filmografía de

³¹ Fundación Televisa, Juan Bustillo Oro: Vida cinematográfica, Google Arts & Culture.

³² Emilio García Riera, Breve Historia del Cine mexicano. Primer Siglo, 1897-1997, (México: Ediciones MAPA, S.A. de C.V, 1998), 87-88.

Bustillo Oro. De esta sociedad, destacó una de sus primeras obras en esta sociedad, *Amapola del camino* (1937), protagonizada por Tito Guízar. No solo se dedicaba a la dirección, sino también a la producción, como ocurrió con *Huapango* (1937).³³

Sin embargo, su enfoque artístico, evidenciado en *Dos monjes* (1934), pronto cambió hacia las comedias urbanas, dejando atrás las pretensiones artísticas. Entre sus comedias más destacadas se encuentran *La tía de las muchachas* (1938) y su mayor éxito, *¡Ahí está el detalle!* (1940), protagonizada por Cantinflas.

En esta etapa de comedias urbanas se encuentra *Acá las tortas* (1951), también titulada *Los hijos ricos*, un drama que se desarrolla en un ambiente urbano donde vive la familia Mendoza: doña Dolores (Sara García) y su esposo don Chente (Carlos Orellana), quienes, junto a su empleada Jacinta (Lupe Inclán), se dedican a la venta de tortas en un local aledaño a su hogar.

El matrimonio tiene tres hijos: Vicente (Luis Beristáin), Lupe (Queta Lavat) y Ricardo (Fernando Casanova). Vicente, enfrenta problemas de alcoholismo derivados de una depresión después de que su hermano Ricardo le robara su novia María (Meche Barba), lo que provoca que Vicente huya del hogar sin saberse de su paradero. Los dos últimos hijos, Lupe y Ricardo, son enviados a Estados Unidos para recibir una mejor educación y encontrar mejores oportunidades de vida.

³³ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*, 107.

La historia comienza con el retorno de estos dos hijos, quienes, después de cinco años, regresan a su ciudad natal enfrentándose a la disonancia cultural entre su nueva forma de vida y su lugar de origen. Rechazan la forma de vida de sus padres, criticando la venta de tortas que, durante años, les permitió subsistir y financiar su educación en Estados Unidos. Su cambio impacta a los padres, quienes no entienden las frases en inglés que ahora emplean sus hijos, e incluso notan que han cambiado sus nombres: Lupe ahora es llamada “Betty” y Ricardo “Dick”.

Los hermanos sorprenden a sus padres al informarles que Lupe está comprometida con Eddy, el hijo de una familia aristócrata muy importante en México, la cual se jacta de tener mucho dinero y haber vivido en Estados Unidos. Ambos les piden a sus padres que se mantengan al margen, ya que sería una vergüenza que la familia de Eddy descubriera que se dedican a la venta de tortas. Doña Dolores y don Chente deciden mantenerse distantes y apoyar a Lupe hasta que logre su objetivo: casarse con Eddy para ascender su estatus.

Mientras tanto, doña Dolores y don Chente sólo se culpan por la actitud de sus hijos. Jacinta cuestiona a los padres por seguir el juego de los hermanos, ya que ve que sus acciones los están lastimando. Además, les insiste en que busquen a Vicente, a quien encuentran en una vecindad en malas condiciones de salud. Ambos padres deciden ignorar sus problemas, pues argumentan que Vicente es el único hijo que no se avergüenza de ellos.

María, quien había sido novia de Ricardo y con quien procreó un hijo que él ahora no reconoce por su nuevo estilo de vida, escucha por casualidad en el cabaret donde se ve obligada a trabajar, que Eddy y su familia sólo quieren sellar el matrimonio con Lupe porque han descubierto que la familia Mendoza tiene un negocio de tortas y dinero. A Eddy le resulta conflictivo casarse con Lupe, no sólo por ser hija de unos torteros, situación que su familia ya conocía pero que ha ocultado a los hermanos, sino porque le parece indignante que Lupe haya negado a sus padres al mentirles, diciendo que estaban de viaje en Suiza. Sin embargo, siente que debe casarse con ella para saldar las deudas económicas de su padre.

Lo que Eddy y su familia desconocen es que la fortuna de los Mendoza ha desaparecido debido a los gastos extraordinarios causados por los dos hijos, hasta el punto de tener que vender el negocio de tortas a un estadounidense que llevaba tiempo interesado en él.

María informa de lo que escuchó a Vicente, quien, en plena boda de Lupe, interrumpe la ceremonia, mientras sus padres observan ocultando sus rostros para no ser vistos y avergonzar a sus hijos. Vicente revela la verdad a Lupe y recrimina a ambos el daño que le han causado a sus padres, llevándolos a la ruina y obligándolos a vender el negocio de tortas que habían mantenido por años. Finalmente, Eddy y su familia admiten que sabían que Lupe y Ricardo provenían de una familia de torteros y sólo les

interesaba la fortuna de los Mendoza, retirándose entre enojo y burlas. Los dos hermanos reconocen el daño que han causado a sus padres y piden perdón. Vicente muere a causa de problemas de salud, despidiéndose de cada miembro de la familia. Finalmente, los dos hermanos ayudan a sus padres a abrir un nuevo negocio de tortas, donde ambos trabajan para saldar la deuda moral y económica que tienen con su familia.

La película fue rodada en blanco y negro, que, junto a los elementos estéticos, permitió acentuar el drama de la historia. Estos recursos visuales desempeñan un papel esencial en la construcción de la narrativa, al destacar las tensiones que atraviesan el conflicto central. El trabajo fotográfico realizado por Domingo Carrillo resulta clave al retratar los contrastes entre luces y sombras acentuando la dualidad entre los espacios: la opulencia de los lugares frecuentados por los hijos de los protagonistas frente a la sobriedad o sencillez del hogar de los padres.

La sonorización y la musicalización, a cargo de Manuel Esperón, permiten una inmersión profunda del espectador en la historia. La fusión de música de la época con algunos bailables protagonizados por la destacada actriz y rumbera Meche Barba, en su personaje como María, enriquece la narrativa. Además, los sonidos cotidianos como los organilleros, el tráfico y el bullicio urbano, cumplen una función esencial al contribuir a la creación de atmósferas específicas y ayudar a caracterizar a los personajes. La combinación de estos elementos sonoros con la música enriquece la experiencia auditiva.

La edición y el corte, de Gloria Schoemann, entre primeros planos, planos medios y enteros, permiten dar forma a la película, estableciendo el ritmo de la narración, asegurando que la historia se comunique de manera clara y efectiva. Además, el montaje juega un papel esencial en la construcción de la historia, manipulando la percepción del tiempo y creando giros narrativos que mantienen el interés y la sorpresa, a través de saltos temporales o cambios inesperados en la trama.

4. Análisis filmico-histórico de *Acá las tortas*. Un choque cultural

El conflicto entre los personajes refleja las tensiones sociales y culturales de la época, marcadas por la influencia de Estados Unidos y la búsqueda de preservar una identidad nacional. Siguiendo la metodología de Caparrós Lera, este análisis se enfocará en elementos como la comida, el idioma y la cultura material, considerados como símbolos que representan los conflictos ideológicos entre la aspiración de la modernidad y las tradiciones culturales mexicanas. Para ello, se han seleccionado escenas clave en las que estas tensiones se reflejan de manera particularmente relevante.

De tortas y hot dogs

Desde el primer momento, la película establece un claro contraste entre dos mundos: el de las tortas, símbolo de la tradición mexicana, y el de los *hot dogs*, representante de la modernidad y la influencia estadounidense. Esta dicotomía se

materializa en la imagen de los dos negocios enfrentados: la tradicional tortería “Acá las tortas” de don Chente (Imagen 1) y el moderno “Ponciano’s Quick Lunch” de Don Ponciano, con marcado acento norteamericano, puede incluso interpretarse como la representación de un migrante que ha regresado a su país de origen, un “pocho” (Imagen 2).

Ambos establecimientos se encuentran uno frente al otro en una competencia por la preferencia, siendo el de don Chente el privilegiado. Por este motivo, don Ponciano envidia el negocio de las tortas y se deja saber que ha realizado ofertas por él. En la escena a analizar, don Chente corre a notificar al pretendiente de Lupe, Pancho, quien estuvo esperándola este tiempo, que ella y su hermano volverán.

Imagen 1.

Negocio de don Chente “Acá las tortas”.



Imagen 2.

Negocio de don Ponciano “Ponciano’s Quick Lunch”.



En el camino, se cruza con don Ponciano con quien tiene una humorística plática, donde se refleja el conflicto cultural utilizando los alimentos. Don Ponciano considera que en México sigue imperando el mal gusto, considerando que los alimentos que él ofrece (hamburguesas, *hot dogs*, *T-bone*, entre otros platillos) son refinados, sólo para gente civilizada:

Ponciano: No es lo mismo *shaking*, como decimos en la cultura sajona. Una lonchería *my friend* es producto de refinamiento de la civilización ¡Abajo los tacos y las tortas plebeyas!

Don Chete: Y arriba los aristocrático *jot dogs* ¿no?

Ponciano: Usted lo ha dicho

Don Chente: N’hombre, si hasta el nombrecito es repugnante *jot dogs*, creo que quiere decir perros calientes ¿no?

Ponciano: Este sí, algo así

Don Chente: Ahí está, ¿Quién que no sea un cochino va a comer perros ni calientes ni fríos?

Ponciano: Don Chente *please*, ¿me va decir que sus tortitas son mejores?

Don Chente: ¡Me canso! En primer lugar, son retevariadas y sabrosas, y sus perros y hamburguesas saben a puritita alfombra.

Ponciano: No siga blasfemando, hombre

Don Chente: En segundo lugar, esas porquerías que usted se atreve a vender no son más que puras gringadas. En cambio, mis tortas son mexicanísimas a Dios gracias. Cómo lo serán que hasta llevan la bandera nacional,

Ponciano: No me diga ¿y dónde...?

Don Chente: ¡Adentro! El jitomate colorado, la cebolla blanca y aguacatito verde...

Sobre el mismo tema, otra de las escenas presenta a Ricardo y Lupe, junto a Eddy y Polly jugando *póker* en el centro de juegos de Manuela (Imagen 3). Se observa nuevamente el recelo hacia el típico alimento. Mientras juegan, Manuela anuncia que ofrecerá tortas compuestas como merienda, lo que provoca gestos de desagrado en Ricardo y Lupe. Eddy, consciente de su actitud y profesión de los padres de ambos, los provoca al expresar su gusto por las tortas.

Lupe y Ricardo expresan su desdén por las tortas compuestas, calificándolas de “puntadas de nueva rica” y asociándolas con la idea de ahorrar en la comida. Esta actitud refleja una internalización de los discursos que descalifican la

comida mexicana tradicional, considerando que los alimentos como las tortas son de “mal gusto” y están asociados a la pobreza y al atraso.

Los diálogos presentes en ambas escenas son reveladores. La discusión sobre la superioridad de la gastronomía estadounidense frente a la mexicana va más allá de una simple preferencia gastronómica. La comida se utiliza como un símbolo de identidad y valores nacionales en ambas culturas. Don Chete defiende la tradición y la autenticidad de la comida mexicana, mientras que don Ponciano, Lupe y Ricardo, influenciados por la cultura estadounidense, la desprecian.

Esta elección de la comida como símbolo no es casual. A lo largo de la historia, los alimentos han sido utilizados para construir o exaltar identidades nacionales. Como señala Pedroza, a finales del siglo XIX, la alimentación se vinculó con ideas sobre el progreso y desarrollo de la nación. La obra de Fernando Bulnes, *El porvenir de las naciones hispanoamericanas* (1899), consideraba que la dieta influía en la civilización y el progreso de un pueblo. Utilizó la emergente ciencia de la nutrición para dividir la humanidad según su alimento base: trigo para Europa y Norteamérica, arroz para Asia, y maíz para América, sugiriendo que el maíz sólo había logrado pacificar a los indígenas y frenado su civilización.³⁴

³⁴ Luis Ozmar Pedroza Ortega, “Alimento ancestral y de subsistencia: discurso y control del cultivo y consumo de maíz en México, 1937-1961” *Historia y Memoria*, 27, (2023): 141.

Imagen 3.

Juego de póker entre Eddy, Polly, Lupe y Ricardo



Iturriaga complementa esta visión al señalar que, a principios del siglo XX, se promovió la idea de que los alimentos tradicionales basados en maíz eran nutricionalmente inferiores. Se intentó reemplazar la tortilla por el pan, pero esta iniciativa no tuvo el éxito esperado debido a factores económicos y culturales. La producción de trigo se destinaba principalmente a la exportación, y los campesinos continuaron cultivando maíz por tradición y necesidad.³⁵

Sin embargo, a partir de los años de 1950, el consumo de pan, especialmente el pan de caja, comenzó a popularizarse, vinculado a la aspiración de una vida más moderna y occidentalizada.³⁶

³⁵ Luis Ozmar Pedroza Ortega, “Alimento ancestral y de subsistencia: discurso y control del cultivo y consumo de maíz en México, 1937-1961”, 142.

³⁶ Sandra Aguilar Rodríguez, “La mesa está servida: comida y vida cotidiana en el México de mediados del siglo XX”, *Revista de Historia Iberoamericana*, Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

Esta tendencia dio lugar a la creación de nuevos platillos y popularización de otros, como la torta, que combinaba guisos tradicionales con pan. A pesar de ser inicialmente promovida como una alternativa al maíz, la torta se popularizó entre las clases bajas debido a su bajo costo y practicidad, convirtiéndose en un símbolo de resistencia cultural al apropiarse del pan y transformarlo en un alimento popular y accesible.

Durante esta época, los productos y prácticas asociados a Estados Unidos se percibían como modernos y civilizados. La proliferación de cafeterías, como señalan Silva y Barba, introdujo nuevos alimentos y costumbres. Platos de carnes frías, *hot cakes*, *bisquets*, *corned beef hash*, *waffles* con tocino, con café, chocolate y refrescos de cola, convivieron con la gastronomía tradicional.³⁷

Iturriaga destaca cómo las hamburguesas generaron una confrontación en las preferencias de los grupos sociales de clase media, influenciados por la publicidad masiva. Sin embargo, para las clases populares, esta dicotomía entre hamburguesas y tortas era absurda, ya que la torta representaba una alternativa accesible y arraigada en su cultura.³⁸

2, (2009): 74.

³⁷ Carlos Silva y Marlene Barba Rodríguez, “Panorama alimenticio en el México del siglo XX”, *Alquimia*, 75, (2023): 38.

³⁸ José N. Iturriaga, “Los alimentos cotidianos del mexicano o de tacos, tamales y tortas. Mestizaje y recreación” en *Conquista y comida: consecuencias del encuentro de dos mundos*, Coord. Janey Long (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2018), 406.

Volviendo a la película, el rechazo de los personajes a las tortas refleja la internalización de un discurso global que descalifica la comida mexicana y la asocia con la pobreza y el atraso, ante los productos industrializados y asociados a la cultura *fast food*, considerados en su momento como civilizados. El “*American Way of Life*” buscó “homogeneizar los gustos y las preferencias, poniendo en riesgo la diversidad cultural.

La evolución de los personajes, especialmente el de don Ponciano, revela las tensiones entre la búsqueda de la modernidad y la preservación de la identidad. Durante las últimas escenas de la película, don Ponciano logra comprar el negocio de don Chente, ya que éste debe pagar las deudas generadas por sus dos hijos.

Una vez superados los obstáculos, y los hijos perdonados, la familia Mendoza logra abrir un nuevo local de tortas, justamente frente al nuevo negocio de tortas de don Ponciano. El nuevo negocio de la familia Mendoza logra triunfar, como el anterior, con ayuda de Lupe y Ricardo.

Irónicamente, a pesar de lograr adquirir el negocio de don Chente, don Ponciano no logra replicar su éxito. El fracaso de éste refleja un mensaje nacionalista: la incapacidad de replicar las tortas pues, siendo extranjero, aún no ha logrado capturar su esencia que da identidad a la torta mexicana. La torta, en este contexto, se convierte en un símbolo de resistencia, ya que refleja la lucha por preservar la tradición de la familia Mendoza frente a la modernización norteamericana.

Una vida estilo americana: el spanglish y la cultura material

La influencia de la cultura estadounidense en México fue profunda y multifacética. El gobierno estadounidense buscó de manera activa la ampliación de su influencia, especialmente en los terrenos cultural y educativo, argumenta Coral. La cruzada cultural estadounidense tuvo a los estudiantes universitarios como un objetivo primario, pues se les consideraba muy susceptibles al impacto ideológico del comunismo soviético.³⁹ Específicamente, sus objetivos fueron los sectores más educados de la clase media mexicana, como el caso de los hermanos Mendoza

Imagen 4.

Nueva tortería de don Chente.



En efecto, después de cinco años estudiando en Estados Unidos para obtener nuevas oportunidades, mejores a las de sus

³⁹ Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, 105.

padres, Lupe y Ricardo regresan a México con una visión del mundo marcada por el estilo de vida estadounidense. Su uso de oraciones en inglés y español y su desdén por las tradiciones familiares simbolizan esta ruptura generacional, como puede apreciarse en el siguiente diálogo:

Ricardo: *Good morning*, no hay nadie en esta casa

Lupe: *Darling*, papi

Don Chente: ¿Cómo me dijiste?

Lupe: Papito lindo

Ricardo: *Father, my dear father*

Don Chente: ¿Cómo? Bueno, dime lo que quieras, pero abrázame fuerte

Lupe: *My dear mother*

Ricardo: Perdóname, mamá, la costumbre del inglés

La adquisición de palabras del idioma inglés, fue interpretada como un signo de educación y cultura. Esta influencia sobre el idioma se generalizó. Fue uno de los territorios de mayor tensión para la clase media durante la época. Salvador Novo hizo mofa de la forma en que se habían adquirido algunas palabras de origen estadounidense, que daban testimonio del evidente sincretismo lingüístico que se conformaba durante la década: *cocktail, party, drive inn, sandwich, lunch, life, jaibol, luck, dash*, entre otras muchas.⁴⁰ La escena en la que los hermanos

⁴⁰ Salvador Novo, “La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

Mendoza saludan a sus padres en inglés ejemplifica la distancia cultural que se ha creado, incluso simbolizada por la mesa que los separa (**Imagen 4**). Las expresiones como “*Good morning*” y “*Darling*” revelan una internalización de los valores y costumbres estadounidenses.

Imagen 5.

El reencuentro de la familia Mendoza.



Sin embargo, esta adopción de la cultura estadounidense no es completa. Los hermanos Mendoza, a pesar de su deseo de asimilarse, siguen siendo mexicanos y experimentan un conflicto de identidad. Este conflicto se manifiesta en su rechazo inicial a

Alemán” citado en Con aires de grandeza: la familia Pérez y la clase media en el cine mexicano de la época de oro de Mónica Beatriz Hurtado Ayala Oficio. Revista de historia e interdisciplina, (2024): 187.

Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

las tradiciones familiares, como la venta de tortas, que representan todo lo que consideran “poco sofisticado” y “poco moderno”.

Según, Ramírez, por ejemplo, el caso de la familia migrante de México a EE.UU., oscila entre dos polos. Por un lado, conservan todos y cada uno de los patrones traídos desde México, recreando la cultura nacional; por otro, se presenta un proceso de adaptabilidad de pautas anglosajonas que, de hecho, no se mezclan, sino que se manejan de forma paralela y a veces híbrida. Por diversas razones, muchos mexicanos en vías de asimilación se percataron de que la norteamericanización implicaba una pérdida de valores culturales mexicanos; es decir, un auto etnocidio, que tampoco conducía a la aceptación total por parte de la sociedad anglosajona dominante, como en el caso de Lupe y Ricardo.⁴¹

Para ello, menciona Maciel, en *Acá las tortas (1951)* se exhiben todas las preocupaciones de los mexicanos con respecto a los peligros del pochismo. La solución que presenta es, entonces, acentuar en la juventud, más susceptible a dichas influencias extranjeras, los valores y el nacionalismo mexicanos y, sobre todo, mantenerlos cerca de la familia. En suma, se afirma enfáticamente: la única dirección positiva para los mexicanos es seguir sus propias tradiciones, ya que las adquiridas en Estados Unidos solamente los corrompen y degradan.⁴²

⁴¹ Axel Ramírez, “Mexicanos y latinos en Estados Unidos: identidad cultural”, Trabajo Social, UANM, 19, (2010): 270.

⁴² David R. Maciel, Los desarraigados: los chicanos vistos por el cine mexicano, Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

La influencia norteamericana no sólo se percibió en el idioma, sino que también generó contradicciones en otros aspectos, como el creciente consumo de bienes materiales. La cultura material estadounidense desempeñó un papel crucial en la formación de los valores de las clases medias mexicanas, ya que esta influencia coincidía con sus aspiraciones de alcanzar un nivel de vida más alto.

En una de las escenas, se muestra a don Chente revisando cuentas generadas a la llegada de sus dos hijos. Éste se sorprende por la cantidad y los objetos que han adquirido, como se puede constatar en el siguiente diálogo:

Don Chente: Vestido *cockatail* \$340, Bolso *soine* \$185, Perfume *molyneux* \$250, dos trajes de baño. Ganas de tirar el dinero. Comprar trajes hasta pa' bañarse ¿Por qué no se bañarán desnudos como lo hace su padre?

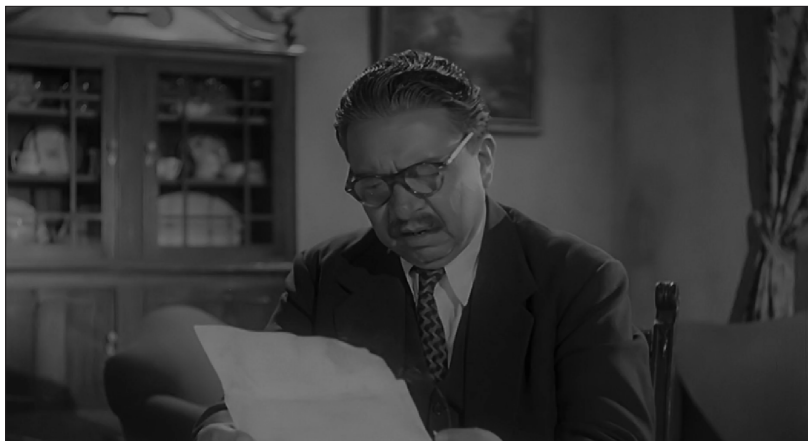
En las décadas de 1940 y 1950 la publicidad retrataba el consumo como la principal característica de la clase media. Una gran parte de los productos anunciados eran estadounidenses. La publicidad utilizaba un discurso nacionalista argumentando que el progreso de la nación dependía de que la gente comprara tal o cual producto. El consumo fue visto como una base del estilo moderno.⁴³

cano, (México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM; Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1996), 184.

⁴³ Sandra Aguilar Rodríguez, “La mesa está servida: comida y vida cotidiana Sillares, vol. 5, núm. 10, 2026, 118-161
DOI: <https://doi.org/10.29105/sillares5.10-171>

Imagen 6.

Don Chente leyendo las cuentas de sus hijos.



Según Massip, para un estadounidense, más que una nación, Estados Unidos es una manera de vivir y hacer y reunir cosas y elementos dispersos, lejanos, contradictorios y no siempre familiares.⁴⁴ Un amplio grupo de mexicanos en la década de 1940, como señaló Julio Moreno, juzgaba su éxito o fracaso personal a partir de su posibilidad de adquirir bienes materiales, definían su estatus social a través del lente de la “cultura del consumo”.⁴⁵

en el México de mediados del siglo XX”, 53-54.

⁴⁴ José María Massip, *Los Estados Unidos y su presidente*, (Barcelona: Ediciones Destino, 1952), 51.

⁴⁵ Julio Moreno, J. “Yankee don’t go home! Mexican nationalism, American business culture, and the shaping of modern Mexico, 1920-1950” (2003) citado en *La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)* de Susana Sosenki y Ricardo López León, *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 92, (2015): 198.

Gamio consideraba que muchos de ellos asumían “características americanas” al grado de que, en algunos casos, la “cultura material mexicana” se perdía y asumían la estadounidense.

En otra escena, los padres reciben una nueva visita de Lupe y Ricardo. En esta ocasión, ambos llegan a disculparse con sus padres por lo alejados que han estado desde que llegaron a la ciudad, tratando de justificar su ausencia en su deber de quedar bien con la aristócrata familia de Eddy, prometido de Lupe, para que pueda casarse. Además de reclamar a sus padres por no querer adquirir una nueva casa, ambos presumen el auto que Ricardo ha adquirido. Y en esta escena se presenta el siguiente diálogo:

Ricardo: Es mi coche, que línea, que belleza, un Cadillac a todo mecate. Nomás lo vieron los Salgado y se quedaron turulatos. Y mi novia pelaba tamaños ojotes, ¿qué te parece papa?

Don Chente: ¡Pior! que, si hubiera sido de veras un barco hijo, porque supongo que este animalote tan lujoso, costará mucho más que un barco.

Lupe: Pero papi, ¿qué es para ti un simple Cadillac?

Ricardo: Y te advierto que es una ganga. Lo acaba de traer Bobby García de El Paso con un permiso especial.

Según Alanís, Manuel Gamio observó en su estudio que la principal influencia sobre los migrantes mexicanos era la cultura material, en aspectos como vivienda, ropa, comida, higiene y educación agrícola e industrial. Para demostrarlo, realizó una investigación sobre los objetos traídos a México por migrantes

que retornaban en 1927, los cuales habían sido adquiridos en Estados Unidos. Estos artículos incluían herramientas, vehículos, muebles y utensilios domésticos, revelando que los migrantes habían desarrollado nuevas necesidades y elevado su nivel de comodidad doméstica. Gamio concluyó que la influencia cultural más notable fue en la ropa, los automóviles y los avances educativos, ya que los migrantes regresaban mejor vestidos y más alfabetizados que sus paisanos que no habían emigrado.⁴⁶

Imagen 7.

Ricardo les muestra su nuevo Cadillac a sus padres.



El análisis de la influencia de la cultura estadounidense sobre el idioma y la cultura material revela un complejo proceso de asimilación y resistencia, donde las tensiones generadas por

⁴⁶ Fernando Saúl Alanís Enciso, “Ideas y reflexiones de Manuel Gamio acerca de los migrantes de retorno (1925-1930)”, *Migraciones Internacionales*, 10 (2019): 9-10.

la adopción del estilo de vida estadounidense se hacen evidentes en el regreso de los hermanos Mendoza. Este contraste no sólo refleja la transformación de la identidad mexicana frente a los cambios socioculturales, sino que también resalta la importancia de la familia y el nacionalismo como pilares fundamentales para preservar la identidad mexicana.

Conclusiones

Acá las tortas (1951), ofrece un reflejo del México de mediados del siglo XX, atrapado en un momento de transición entre la tradición y la modernidad, entre la preservación de su identidad nacional y la creciente influencia de Estados Unidos. Se plantean importantes interrogantes sobre cómo se construye la identidad nacional y los desafíos de mantener las tradiciones en un mundo cada vez más globalizado.

Mediante un análisis de elementos, se han podido observar las tensiones entre la clase media mexicana y el modelo estadounidense, el “*American Way of Life*”. La familia Mendoza se erige como un símbolo de esta lucha generacional, en la que los hijos, influenciados por la cultura estadounidense, rechazan sus raíces, mientras los padres intentan aferrarse a las tradiciones. Sin embargo, el desenlace de la película sugiere que la identidad nacional mexicana es más resiliente de lo que parece. A pesar de las presiones de la modernización y la globalización, los personajes reconocen el valor de sus raíces y, finalmente, se reconectan con sus tradiciones.

Este análisis subraya el valor del cine como una fuente histórica clave para entender la complejidad de los procesos de cambio social y cultural. Asimismo, abre nuevas posibilidades de investigación sobre cómo otras películas de la época abordaron cómo se representa y evoluciona la identidad nacional.

Bibliografía:

- Aguilar Rodríguez, Sandra. 2009. “La mesa está servida: comida y vida cotidiana en el México de mediados del siglo XX”. *Revista de Historia Iberoamericana*, 2: 52-85.
- Alanís Enciso, Fernando Saúl. 2019. “Ideas y reflexiones de Manuel Gamio acerca de los migrantes de retorno (1925-1930)”. *Migraciones Internacionales*, 10: 1-24.
- Caparrós Lera, José María. 281. “La investigación histórica del arte filmico”. *D’Art: revista del departamento d’Historia de l’Arte*, 10: 277-292.
- Coral, Emilio. 2006. “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”. *Historias, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 63: 103-126.
- Ferro, Mar. 1980. *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Fundación Televisa, Juan Bustillo Oro: Vida cinematográfica, *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/story/juan-bustillo-oro-vida-cinematogr%C3%A1fica-fundacion-televisa/xwVxbLmMqageeA?hl=es-419>.
- García Carrión, Marta García Carrión. 2015. “De espectador a historiador: cine e investigación histórica” en *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, eds. Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo M. Hernández, 95-113. España: Cometa, S.A.

- García Ochoa, Santiago. 2017. “En el principio fue Panofsky: Una genealogía del análisis filmico”. *SituArte*, 23: 16-24.
- García Riera, Emilio. 1998. *Breve Historia del Cine mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*. México: Ediciones MAPA, S.A. de C.V.
- Hormaechea Ocaña, Andrea. 2020. “El cómic como propaganda anticomunista durante la Guerra Fría (1947-1960)”. *Historia y comunicación social*, 25: 5-14.
- Iturriaga N., José. 2018. “Los alimentos cotidianos del mexicano o de tacos, tamales y tortas. Mestizaje y recreación” en *Conquista y comida: consecuencias del encuentro de dos mundos*, Coord. Janey Long, pp. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Julio Moreno, J. 2003. “Yankee don’t go home! Mexican nationalism, American business culture, and the shaping of modern Mexico, 1920-1950” citado en *La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)* de Susana Sosenki y Ricardo López León, Secuencia, *Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 92, (2015): 198.
- Loaeza, Soledad, et al. 2010. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968” en *Historia General de México Ilustrada: Volumen II, 1st, edición conmemorativa* ed., México: El Colegio de México.
- López Pérez, Blanca Estela. 2014. “La ciudad en la pantalla grande: cine mexicano de 1950-1959” en *La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva*, ed. Eduardo Ramos Watanave, 237-256. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Maciel R., David. 1996. *Los desarraigados: los chicanos vistos por el cine mexicano*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, UNAM; Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Massip, José María. 1952. *Los Estados Unidos y su presidente*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Montfort Pérez, Ricardo. 2011. "On the Street Corner where Stereotypes are Born: Mexico City, 1940-1968" en William H. Beezley, ed., *A Companion to Mexican History and Culture*, 389-404. Chichester: West Sussex, Wiley-Blackwell.
- Pedroza Ortega, Luis Ozmar. 2023. Alimento ancestral y de subsistencia: discurso y control del cultivo y consumo de maíz en México, 1937-1961. *Historia y Memoria*, 27, (2023): 135-175.
- Ramírez, Axel. 2010. Mexicanos y latinos en Estados Unidos: identidad cultural. *Revista de Trabajo Social, UNAM*, 19: 269- 282.
- Ramos Watanave, Eduardo. 2014. "Análisis de los productos de uso cotidiano en la Ciudad de México. El impulso industrializador mexicano, 1950-1959" en *La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva*, ed. Eduardo Ramos Watanave, pp. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rebollo Grau, Jorge. 2001. *La familia en la pantalla*. España: Septem Ediciones.
- Salvador Novo, "La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán" citado en *Con aires de grandeza: la familia Pérez y la clase media en el cine mexicano de la época*

- de oro de Mónica Beatriz Hurtado Ayala Oficio. *Revista de historia e interdisciplina*, (2024): 187.
- Schiavon, Jorge. *La relación especial México- Estados Unidos: cambios y continuidades en la Guerra y Por-Guerra Fría*, <http://hdl.handle.net/11651/1065>.
- Serna, Justo y Anacleto Pons. 2005. *La historia cultural*. Madrid: Akal.
- Silva Camarillo, Abner Marduk. 2018. El Milagro Mexicano 1958- 1970 ¿hubo desarrollo y estabilidad? *Horizonte Histórico- Revista Semestral de los estudiantes de la licenciatura en Historia de la UAA*, no. 16, pp. 62- 72.
- Silva, Carlos y Marlene Barba Rodríguez. 2023. Panorama alimenticio en el México del siglo XX. *Alquimia*, 75, (2023): 30- 43.
- Smith H., Peter. 1998. “México, 1946c-1990” en *Historia de América Latina. México y el Caribe desde 1930*, ed. Leslie Bethell, pp. Barcelona: CRITICA.
- Sorlin, Pierre Sorlin. 1985. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Timothy J. Kehoe y Felipe Meza. 2013. Crecimiento rápido seguido de estancamiento: México (1950- 2010). *El Trimestre Económico*, 80, 318: 237-280.
- Zubiaur Carreño, Francisco J. 2005. El cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización (M&C)*, 8: 205-219.

Filmografía

- Bustillo Oro, Juan, dir. *Acá las tortas*. 1951. México: Cinematografía Grovas.